

3



№ 23



ИЛЛЯ РУТБЕРГ

ПАНТОМИМА

ОПЫТЫ В МИМОДРАМЕ

ИНДЕКС 73024

25 коп.

724

«СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»

Глава первая ПУТЬ К МИМОДРАМЕ



Представим себе, что мы с вами входим в театр пантомимы. Сегодня мы можем представить себе это довольно легко — многие из нас видели такие ансамбли — и самодельные, и профессиональные, и зарубежные, самые разные и по форме, и по репертуару, и по манере актерской игры, и по стилистике режиссерского решения. Наш воображаемый театр будет отличаться от тех, которые мы могли видеть, только одним — мы сможем посмотреть в нем тот спектакль, который выберем сами по своему желанию. Предположим, что сначала мы с вами проведем «экскурсию» по спектаклям пантомимы-аллегорий.

В один вечер мы сможем сразу несколько постановок горьковской легенды о Данко, вырывающем свое сердце, чтобы осветить им, словно факелом, путь людям. Каким бы ни был сценический вариант этой аллегии, в нем в разных видах, в весьма отличающихся рисунках мизансцен, в присутствии только данному коллективу ритмах неизменно повторяется одно: когда Данко вступает в конфликт со своим племенем, то на сцене действуют два персонажа. Один из них — Данко — олицетворяет собой Человека, его героическую устремленность, его светлый разум и благородство его души. Другой персонаж, коллективный, олицетворяет Массу, от страха и ощущения безвыходности потерявшую разум. Этот персонаж, хоть он и «составлен» из многих людей, однолик и однороден по всему своему поведению, сходен, а иногда в прямую синхронен в своих движениях, одинаково отшатывает-

Р90 Рутберг И. Г. Пантомима. Опыты в мимодраме. М., «Сов. Россия», 1977.

112 с. (Б-чка «В помощь худож. самостоятельности» № 23).

Эта книга предназначена для режиссеров и актеров профессиональных и самодеятельных студий пантомимы. В ней рассмотрено искусство мимодрамы как одной из ветвей пантомимы. Читатель познакомится с анализом специфики драматургии, режиссуры, путями пластического решения образа. В книге приведены примеры пантомим-мимодрам и предлагается подробная разработка самостоятельного спектакля.

Данная книга является завершением разговора о пантомиме, начатого в книгах того же автора «Пантомима. Первые опыты» и «Пантомима. Опыты в аллегии» (Издательство «Советская Россия», 1972 и 1976 гг.).

792.9

ся в страхе, устремляется вперед в надежде или мечется в растерянности.

И всем им — коллективному персонажу Страху и воображаемому коллективному персонажу Коварству — противопоставлен резко отличающийся от них Данко, персонаж, олицетворяющий собой Человека, и не только Человека вообще, но Человека-Героя.

Но вот занавес закрывается, и, следуя нашему желанию, возникает афиша другого спектакля, предположим, «Двенадцать стульев» по И. Ильфу и Е. Петрову. Вслед за заголовком, написанным крупными буквами, идет подзаголовок мимодрама и длинный список действующих лиц — с ранней юности знакомых нам героев: Остап Бендер, Ипполит Матвеевич Воробьянинов, отец Федор, слесарь Виктор Михайлович Полесов, вдова Грицацуева, Альхен и многие другие.

Мы с вами — на знаменитом аукционе, где потерпел жестокое фиаско не ко времени любвеобильный Киса.

Когда занавес открывается, сцена неузнаваема. Вся она заставлена, заложена, забита и завешана невообразимым количеством самых разных вещей, и роскошью, и рухлядью, и блестящей бронзой, и разноцветным тряпьем, так, как это описано у авторов: «...обычная аукционная гиль и дичь: разрозненные гербовые сервизы, соусник, серебряный подстаканник, пейзаж художника Петунина, бисерный ридикюль, совершенно новая горелка от примуника, бюстик Наполеона, полотняные бюстгалтеры, гобелен «Охотник, стреляющий диких уток» и прочая галиматья».

Здесь же присутствуют наши герои, и черты, и костюмы, и характеры которых знакомы нам до мелочей. Весь облик каждого неповторимо индивидуален и настолько ярок, что многие из нас могут описать их портреты, по памяти цитируя автора.

Мы попали в другой мир, в другой театр, в другую разновидность пантомимы. Мы с вами — в мире мимодрамы.

В этом мире живут и действуют другие герои. Страх, но это никогда не будет собственное имя, отчество и фамилия из героев, имеющий собственное имя, отчество и фамилию, будет подвластен и страху и радости, и коварные действия, и мечты каждого из них будут сугубо индивидуальны. Так же, как насыщенный подробностями аукционный зал, будут проработаны костюмы и гримы персонажей, и все они будут обладать не только собственным костюмом, но, что главное, собственным внутренним миром.

А не попали ли мы с вами на спектакль хорошо знакомого и привычного для нас драматического театра?

Совершенно верно. Мы — в мире драмы, и многое, очень многое для нас окажется в этом спектакле хорошо знакомым и при-

вычным. Отличаться от словесного драматического спектакля будет лишь одно — выразительный язык.

Эта «маленькая частность» окажется настолько принципиально важной, что, несмотря на привычность декораций и костюмов, и создателям спектакля, и зрителям неминуемо предстоит переселиться в сферу другого искусства, в такую область фантазии и ассоциаций, где основным материалом, основной «пищей» для нашего воображения станет не сказанное слово, а сделанное движение.

Мы с вами — в мире «мимической драмы».

Цель книги — разобратся в некоторых основных свойствах этого мира.

Мимодрама — разновидность искусства пантомимы, занимающая в нем свое особое место.

Мы уже говорили о различных направлениях этого вида искусства в книгах «Пантомима. Первые опыты» (издательство «Советская Россия», М., 1972) и «Пантомима. Опыты в аллегории» (то же издательство, 1976). В них были рассмотрены вопросы первоначального тренинга, методики и освоения «мира воображаемых препятствий» и некоторые основные вопросы другой разновидности пантомимы, в основе которой заложена аллегория.

Эти страницы — продолжение разговора о заномомерностях этого искусства на материале мимодрамы!

Главное, что определяет своеобразие мимодрамы и отличает ее от пантомимы-аллегии, — яркая индивидуальность героев.

Это принципиальное отличие ведет к самым серьезным последствиям всюду — в драматургии, режиссуре, актерской школе, в декоративном и музыкальном оформлении спектакля.

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

¹ Разумеется, наш разговор невозможен без ссылок на страницы некоторых книг, в том числе — указанных здесь. Поэтому договоримся, ссылаясь на книгу «Пантомима. Первые опыты», обозначать ее римской цифрой I, а книгу «Пантомима. Опыты в аллегории» — цифрой II. Например: кн. I, стр. 28 или кн. II, рис. 5. Ссылки на страницы данной книги будем обозначать цифрой III, например: кн. III, стр. 16.

Внутренняя индивидуальность немедленно ведет каждого к своему, только ему присущему внешнему рисунку — и режиссер вместе с актером ищет своеобразные пластики, мобилизуя для этого весь арсенал возможностей пантомимы и данного актера.

Герой в силу природных свойств мимодрамы ищет свою индивидуальность — и на смену обтягивающему трико зачастую приходит самый настоящий театралный костюм, этому характеру соответствующий. В нем могут быть лишь выразительные детали, добавленные к трико. Но могут быть и подробно проработанные одежды, следующие моде и законам костюма конкретной эпохи.

На сцене действует группа персонажей мимодрамы, каждый из которых тщательно прорисован, и необходимость гармонии диктует подробность декораций. Мера этой подробности тоже может быть очень разной — это зависит от конкретного спектакля в конкретном театре. Жизненная достоверность персонажа нередко ведет к использованию предмета не воображаемого, а реального, исторически достоверного. И это — тоже требование гармонии спектакля мимодрамы.

Но при всем своеобразии, мимодрама — плоть от плоти пантомимы и неумолимо следует основным законам этого искусства.

Нам остается лишь напомнить их, поскольку они были рассмотрены, в частности, на примере пантомимы-аллегории (кн. I, стр. 6—11. Кн. II, стр. 4—10).

1. Пантомима стремится к максимальному обобщению содержания.

2. Такое обобщение достигается через стилизацию формы движения, взятого из реальной жизни и узнаваемого по жизненному опыту.

3. Пути стилизации следует искать прежде всего в предельной целесообразности и точности каждого движения.

Пантомима возникла очень давно. Первые шаги человечества, немые, лишены без человеческой общины, родили необходимость в осмысленном, понятном для всех жесте, который служил для наших предков самым материалом для общения, самым языком до того, как родился привычный для нас язык слов.

Человечество почти ничего не знало о себе. Что такое «Я»? Что такое моя индивидуальность или индивидуальность моего соплеменника? Что такое тонкости моей души и моего характера? Эти вопросы тогда еще не стояли.

Потребовалась длинная череда столетий, чтобы человек задался над этими вопросами и начал искать на них ответы. Он познавал окружающий мир и вместе с ним познавал себя. Он начал понимать, что разные свойства характера — и доброта, и злость,

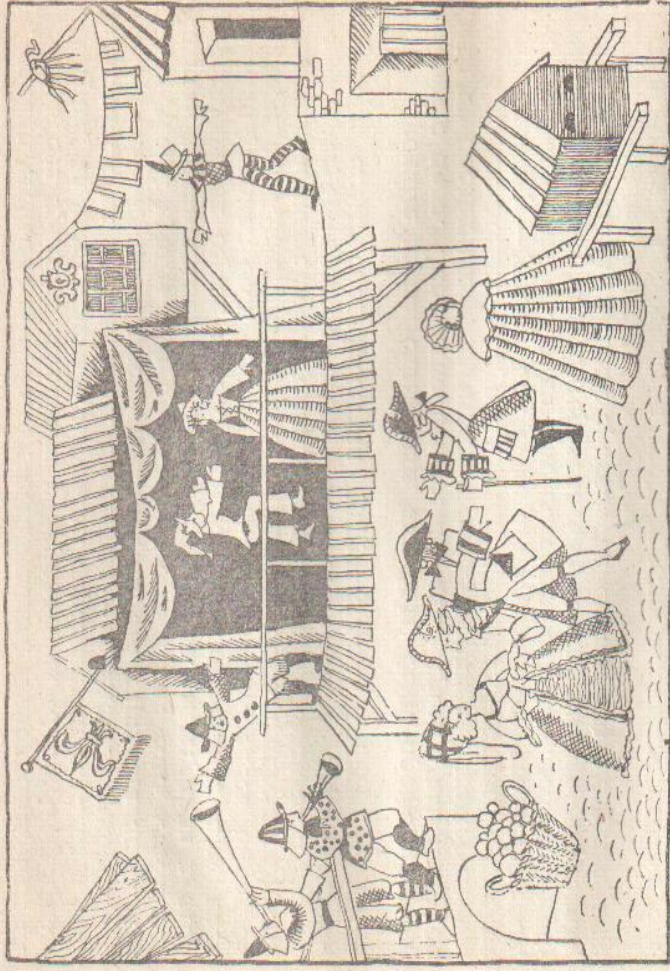


Рис. 1

и трусость, и мужество — могут самым причудливым образом сочетаться в одной душе.

Человек начал познавать свою сложность.

Столетия сменялись столетиями, и накопленные по крупицам богатства знаний, в том числе знаний о самом себе, рождали потребность выразить понятное, увязать и соединить противоречивое в себе самом. Но оказалось, что схематичные и прямолинейные аллегорические персонажи выразить такое бессильны. И потребовались не иконы, а портреты — не только в живописи или скульптуре, но и в пантомиме тоже.

Сложнейший и длительный процесс откладывал все новые сокровища в кладовые искусства, самых разных его видов, жанров, направлений.

Цивилизация двигала искусство к одному из величайших его достижений — к реализму, а пантомима на этом пути накапливала силы для мимодрамы!

¹ Подробнее историю развития пантомимы можно прочитать в книге А. А. Румьева «О пантомиме». М., «Искусство», 1964.

Однако чтобы понять истоки сегодняшней мимодрамы, нам не обойтись без краткой остановки у крупнейших исторических веж. Первая из них связана с периодом образования городов и возникновения их непрерывных спутников — городских ярмарок.

Из самых дальних мест стекались на эти торжища люди. Не только чтобы купить или продать, но еще и для того, чтобы посмотреть удивительные ярмарочные действия. Выступали в этих представлениях герои, в которых пестрый ярмарочный люд всех сословий узнавал себя и своих правителей. Было здесь и острое слово, и злободневная шутка, и лихой акробатический трюк, и смачный пинок с последующим кульбитом. Но была еще — и это нас интересует прежде всего — соответствующая форма жеста, движения, позы, специфическая укрупненная форма пластики (рис. 1).

Ярмарочные шуты, скomorохи, акробаты были профессионалами своего дела. Они четко понимали: даже громко выкрикнутое слово до последнего ряда стоящих вокруг зрителей может не долететь. А движение — крупное, выразительное, точное, емкое по своему смыслу — увидят все. В то же время оно, это движение, должно было быть отобрано так, по таким законам, чтобы в максимальной степени охарактеризовать именно данный персонаж, чтобы даже самый дальний зритель не спутал его с другим и не потерял бы нить смысла.

Так жизнь и профессия диктовали точные законы отбора, законы стилизации жеста. Эти точные законы возникали не по случайной прихоти, а во имя главного — отражения современности!

«Отражение современности» — не случайно в самом начале книги мы затронули эту тему, для нас важнейшую. И своей природой и традициями, и основами стилистики, и характером сюжетов, и манерой актерской игры — всеми своими основными корнями мимодрама уходит в недра народного искусства и выдвигает на первый план народного героя с точным социальным адресом. Это принципиально важно!

Когда русские скomorохи, силой царского указа лишены права говорить (а зачастую за острое слово физически лишены языка), разыгрывали шумные, но бессловесные ярмарочные балаганные действия, их героями были мужички, крестьяне, всегда простоватые, постоянно без гроша в кармане, веселые и неунывающие. Объектами насмешки выступали богатен и царские холопы. Социальная «прописка» всех персонажей была однозначна, сами персонажи — абсолютно узнаваемы. В этом была основа основ успеха этих зрителей (рис. 2).

XVI век. Италия. Среди пестрой галереи персонажей, населявших ярмарочные балаганы и площадные подмостки, выделились самые жизнеспособные. Они и оформили определенный круг геро-

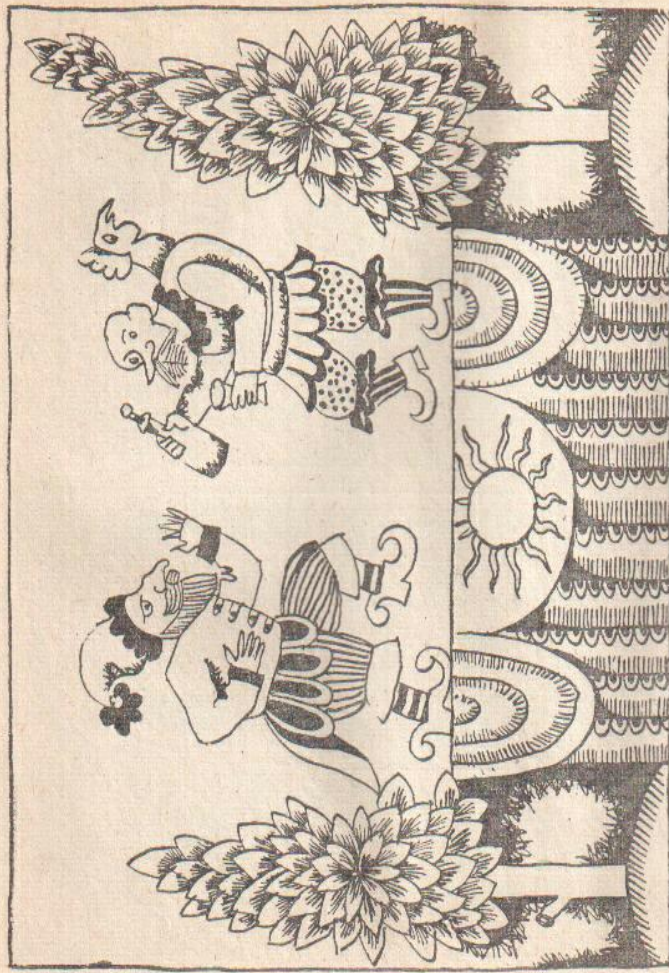


Рис. 2

ев, известных под именем персонажей итальянской народной Комедии Масок (рис. 3).

Масок-персонажей было много — несколько десятков. Вот некоторые основные герои: Пантолоне и Доктор — богатые, но скупые старцы, чванливые и недалекие, всегда препятствующие влюбленным и неизменно остающиеся в дураках. Пьеро и Коломбина — влюбленные. Пьеро всегда лиричен и безнадежно беден. Коломбина — лукава, женственна и зачастую богата, так как является дочерью, племянницей или воспитанницей Панталоне. Арлекин и Бригелла — крестьянские парни, приехавшие на заработки в город. Обычно Арлекин был простодушным увальнем и наивным неудачником, а Бригелла — ловким и веселым счастливым плутом. Оба они, стараясь помочь влюбленным, выстраивали головокружающую интригу и приводили все к счастливому концу.

Театр Комедии Масок имел незаурядный успех, а влияние его на последующие судьбы театрального искусства оказалось огром-

¹ Подробнее об этом см., например: А. К. Дживелегов. Итальянская народная комедия масок. М., Изд-во АН СССР, 1954.

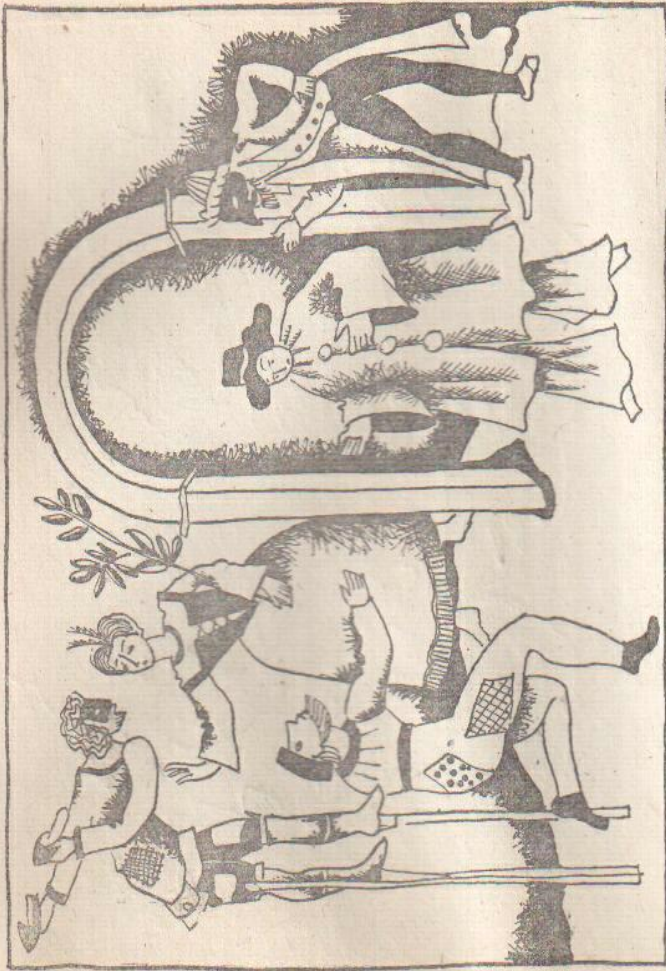


Рис. 3

ным. Итальянские труппы кочевали по всей Европе и побывали даже в заснеженной России, а маски оказались настолько выразительными, что подобные комедии стали играть актерами других стран.

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

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

Прежде всего — это традиция создания народного персонажа. Иначе и быть не могло — жизнь выводила на сцену тех героев, которых немедленно узнавали в публичке, те же, которые для этой публики не были близки, не выживали.

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



Рис. 4

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

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

Первая половина XIX века, Франция, Париж, маленький театр «Фюнабюль», который каждый вечер до отказа заполняют обитатели парижских предместий. И каждый вечер к ним выходит Жан-Батист Гаспар Дебюро, белолычий «лунный» Пьеро, который, по свидетельству Жюль Жанена, литератора и театрального критика того времени, «...знает, над чем народ смеется, что его забавляет, что сердит; он досконально знает, чем народ восхищается, что тот любит, что, собственно, собой представляет» (рис. 4—7).

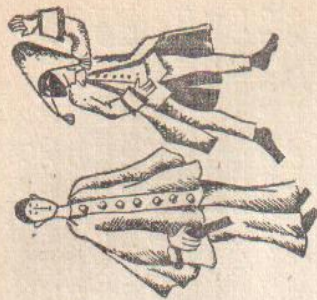


Рис. 7

дырявые ботинки, легкая тросточка, выдавший виды котелок и элегантные усики стали метками «Пьеро» нового времени, малой маленького человека.

И снова триумф народного по своей сути персонажа, его гениально найденная индвидуальность! Чем же ценен для нас герой Чаплина?

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

Вот что дал Чарли Чаплин современной мимодраме.

Гигантский шаг вперед!

Очень интересные примеры мимодрам знала русская сцена начала XX века. Опыты В. Э. Мейерхольда («Шарф Коломбины») по А. Шницлеру на музыку Донаньи, 1910 г.; «Арлекин — ходагай свадоб» В. Н. Соловьева, («Влюбленные» на музыку К. Дебюсси, 1911 г.) и А. Я. Таирова («Покрывало Пьеретты» по той же, что и у Мейерхольда, основе Шницлера — Донаньи, 1913 г.; «Духов день в Толедо» М. Кузьмина, 1915 г.; «Ящик с игрушками» на музыку К. Дебюсси, пантомимы в нескольких драматических спектаклях) имели незаурядный успех и вошли во многие театральные хрестоматии.

Спектакли-пантомимы Мейерхольда и Таирова разрабатывали мимодраму-арлекинаду, ведущую свое начало от итальянской Комеди Масок. Их идейно-эстетические принципы сформулировали сами авторы спектаклей в своих печатных работах. Кроме того, эти спектакли описаны и проанализированы в нескольких книгах, из которых прежде всего следует рекомендовать «Режиссер Мейерхольд» К. Рудницкого, «О пантомиме» А. А. Румнева и «Режиссерское искусство Таирова» Ю. Головашенко.

Снова XX век. Годы, предшествующие второй мировой войне, Париж. Этьен Декру и его ученики и последователи Жан-Луи Барро и Марсель Марсо создают новую «грамматику» пантомимы



Рис. 6



Рис. 5

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

Великий Жан-Батист Гаспар' сделал на пути к современной мимодраме гигантский шаг. Силой своего гения и мастерства он поднял искусство мимодрамы на новый уровень совершенства. Но это еще не все. Бродячие труппы комедиантов сказали свое слово. Теперь — с приходом Дебюро — свое слово сказал стационарный театр. Этот шаг, который на первый взгляд может показаться чисто организационным, на самом деле имел огромное принципиальное значение. Мимодрама возымела свой центр, свою Мекку, куда шли на поклонение и — что главное — на учебу, стационарный театр стал лабораторией. Только в таких условиях мог за несколько лет произойти качественный скачок, на который раньше потребовались бы многие десятилетия. Маленький театр «Фюнамбюль» по своей структуре и по той роли, которую он играл в развитии мимодрамы, стал прообразом театра пантомимы наших дней.

Начало XX века, зарождение и расцвет немного кинематографа. Аляповатая фигурка странного человека, вызывающая то гомерический хохот, то непонятно откуда взявшуюся грусть... Чаплин!

Маленький бродяга Чарли, элегантный, оборванец, щедрый и щедрый, неунывающий неудачник — он, как линза, сфокусировал и выплеснул на экран в одном персонаже всю душу, все заботы и надежды простого человека своего времени. Огромные, не по росту,

(кн. I, стр. 6, 7 и др.; кн. II, стр. 4, 10, 46 и др.). Это открытие позволило добиться удивительных результатов — создать на сцене иллюзию времени и пространства. Воображаемые миры, созданные с помощью «грамматики», были обжиты Марселем Марсо и его знаменитым персонажем Бипом.

Бип Марселя Марсо, прямой наследник Пьеро и Чарли, воспринял завоеванное предшественниками и дополнил галерею персонажей героем сегодняшним. Так же как его великие предки, Бип самым точным образом социальное и даже национальное отношение к действительности. Он до мозга костей француз, куда бы ни забросила его превратная судьба, — в купе поезда, в мансарду или на светский прием, он плоть от плоти парижских окраин. Персонаж увиден в народной гуще, жизненные наблюдения обобщены, множество личностей переплавлено в одно лицо. В результате — яркая, неповторимая индивидуальность рожденного героя, его особый внутренний мир, своеобразный пластический почерк. Бип совершает победное шествие по всему миру.

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

Однако это еще не все. Прочно усвоив, впитав в себя демократические традиции мимодрамы, они сплавили их со всем современным театральным процессом. Они нашли те нити, которые соединяют многовековые корни и свежие победы сегодняшнего, новаторского. Нити, ими пайденные, оказались прочными — что бы потом ни родилось в мимодраме, не избежало их влияния.

Во время гастролей в Советском Союзе парижского театра М. Рено — Ж.-Л. Барро был показан спектакль «Сон Пьеро», где главным действующим лицом был великий Дебюро. Существует и шла на наших экранах киноверсия этой мимодрамы в фильме Марселя Карне «Дети райка». Кроме этого спектакля, театр Рено — Барро показал две маленькие мимодрамы — «Лунные одежды» и «Футбол».

А вот с театром Марселя Марсо наш зритель незнаком.

Гениальный мим оказался отнюдь не гениальным финансистом. Липенный поддержки, театр то возникал и завоевывал огромную популярность, то распадался. Но даже в сравнительно короткие периоды театральной деятельности Марсо им создано много. Некоторые его спектакли — истинные шедевры, справедливо ставшие достоянием театральной классики нашего времени. «Марианна и

Гальван» (1951 г.), «Шинель» по Н. В. Гоголю (этот спектакль — одна из лучших работ Марсо — имеет две редакции. Одна — в 1951 г., другая — в 1959 г.), «Пьеро с Монмартра» (1952 г.) по рисункам А. Вийета, «Вечер в Фюламбюле» и «Три парика» по пьесе И. Нестроя (оба — 1953 г.), «14 июля», «Волк из Туу-Ку-Ми», «Ломбриж плачет» (все — 1956 г.), «Маленький цирк» и «Париж смеется, Париж плачет» (1959 г.), «Дон Жуан» по пьесе Тирсо де Молины (1964 г.), «Кандид» по Вольтеру (1971 г.) — этот список далеко не полон.

Марсо не теряет веры в возможность создания своего театра во Франции и мужественно борется за осуществление своей мечты.

Очень хочется верить в то, что советский зритель увидит театр Марселя Марсо!

В Европе сейчас действуют несколько театров пантомимы весьма разного направления. Лучшие из них — парижский театр «Назбралли» под руководством Ладислава Фяльки (ЧССР) и восточный под руководством Хенрика Томашевского. Оба театра имеют в своем репертуаре и пантомимы-аллегории (см. в кн. II фор. то 4 и 5), и мимодрамы, и спектакли, сочетающие и то и другое направление. Оба театра были на гастролях в Советском Союзе, и многие наши зрители знакомы с их творчеством. У каждого из них есть на счету немалые победы в мимодраме, и все они лежат на пути создания ярких образов. При этом Томашевский, ища индивидуальность своего героя, тяготеет к балетным решениям, Фялька — к детальной, скрупулезно выстроенной проработке психологии героя, свойственной драме.

Советский театр пантомимы, начиная с 50-х годов, развивается очень интенсивно. Энергичный толчок его развитию дал VII Всемирный Фестиваль молодежи и студентов в Москве и прошедший на нем Международный конкурс пантомимы. Но особенно быстро советская пантомима начала расти после гастролей в Советском Союзе Марселя Марсо.

В 1962 году был организован первый в нашей стране профессиональный театр пантомимы. Его возглавил Александр Александрович Румнев.

Заслуги А. А. Румнева в пантомиме очень велики. Пройдя школу Камерного театра А. Таирова, участвуя в великолепных таировских экспериментах, А. А. Румнев весь свой опыт и знания привнес в педагогику. Он вел систематический курс пантомимы во ВГИКе (Всесоюзный государственный институт кинематографии) как раз тогда, когда в развитии советской пантомимы наступила длительная пауза и традиции ее были утеряны. В это время А. А. Румнев был, пожалуй, единственным, кто пытался эти традиции (главным образом традиции таировской школы) сохранить и искать свои пути.

2 сентября 1962 года организовался ЭКТЕМИМ — Эксперимен-

тальный театр пантомимы, коллектив которого составили ученики А. А. Румнева по ВГИКУ. Основное направление поисков А. А. Румнева и его театра — мимодрама.

Театр открылся премьерой программы, состоящей из мимодрам-миниаюр: «Маттео Фальконе» по П. Мериме, «Роман с контрабасом» по А. П. Чехову, «Фальшивое кольцо» по музыке Вьенера, где все роли исполнила В. Радунская, «Неизвестный солдат», «Африка» и «Олень и Охотник» (две последние — аллегории).

В 1963 году — вторая программа, в которую вошли: «Пролог», «Жемчужина» (по Стейнбеку), «Новый наряд короля» по Андерсену, «Геннальная Бетси», «Ровесники», «Разборчивая невеста», «Хирургия» по А. П. Чехову, «Гадкий утенок» по Андерсену (в постановке В. Носика), а также «Маленькая драма» и «Рисунки Бидструпа» в постановке А. Орлова.

Уже в этот период обнаружил явное стремление в режиссуру один из лучших актеров театра Александр Орлов. Его мимодрамы «Адам и Ева» по рисункам Жана Эффеля, «Маленькая драма», «У попа была собака», «Рисунки Бидструпа» обнаружили превосходное чувство юмора, тонкое ощущение драматургии и стиля в мимодраме.

А. А. Румнев всегда точно соединял стилистику тапровской арлекинады со сказочными (например, «Кукольная драма» или «Новый наряд короля») сюжетами. Но современная тематика в мимодраме (например, «Ровесники») с такой стилистикой не соединялась. Необходимы были новые, современные выразительные средства. В 1965 году А. Орлов начинает постановку «Похождений Чичикова» по Н. В. Гоголю, а вскоре — после смерти А. А. Румнева — становится во главе театра.

«Похождения Чичикова» — полнометражный спектакль в двух актах — работа для театра принципиальная, качественный скачок в развитии советской мимодрамы.

В 1969 году, когда эта работа уженискала себе добрую славу и у нас, и за рубежом, состоялась интереснейшая репетиция с Марселем Марсо, который был в Москве на гастролях.

Марсо любит и превосходно знает творчество Гоголя, он считает его истинным драматургом пантомимы. Не удивительно поэтому, что деловая, по-настоящему рабочая репетиция то и дело прерывалась каскадами общих импровизаций, где Марсо чувствовал себя абсолютно уверенно в исполнении любого гоголевского персонажа.

Вместе с Александром Орловым и Игорем Ясуловичем — исполнителем роли Чичикова — искали разные грани образа... дороги.

В спектакле дорога заявлена несколькими «проездами» Чичикова и Селифана, соединяющими визиты для покупки мертвых душ. У Гоголя все проезды очень важны и каждый выписан по-своему ярко. В пантомиме эти разные грани должны были быть выражены

разными ритмами, разными актерскими и пластическими приспособлениями.

Дорога — грязь и ухабы, вытряхивающие душу.

Дорога — плавность, неторопливость и бескрайние русские просторы.

Дорога — полет и удаля.

Дорога — без дороги, вслепую, в кромешной тьме, заполненной ливнем.

Дорога — триумф.

Дорога — мечта.

Дорога — бегство.

И все это — «только» дорога.

Марсо высоко оценил работу театра и А. Орлова, точное раскрытие средствами пантомимы гоголевских образов.

Спектакль стал событием в советской пантомиме, истинной удачей и театра, и режиссера, и актеров.

Попытаемся показать это на нескольких примерах.

«ПОХОЖДЕНИЯ ЧИЧИКОВА,

ИЛИ

МЕРТВЫЕ ДУШИ»

МИМОДРАМА В ДВУХ АКТАХ ПО ПОЭМЕ Н. В. ГОГОЛЯ

«В ворота гостиницы губернского города N въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки...»¹ Так начинается поэма Н. В. Гоголя.

В зрительном зале вас встречает стоящая на фоне занавеса бричка — именно такая «довольно красивая рессорная небольшая бричка», которая сразу становится вещественным эпиграфом, «вещественным образом, точно задающим нам стилистику спектакля. Этот живописный, не без своеобразного странного изыска тапантас властно приковывает к себе внимание. Ей, этой бричке, еще предстоит оправдать свою немаловажную роль — быть и местом действия, и объектом действия, и орудием действия. Оставаясь неподвижной, она будет неторопливо и свободно плыть, подобно ледяной ухабам, она будет выразит через пластику сидящие в ней актеры.

Заявленная вначале как эпиграф, как вещественный образ будущего спектакля, она к концу станет равноправным персонажем, который на наших глазах прожил полную приключений жизнь, еще одним героем, которого мы успели полюбить.

Спектакль еще не начался, а Гоголь уже был угадан и начал раскрываться театром для зрителя.

¹ Н. В. Гоголь. Мертвые души. М., «Художественная литература», 1964, стр. 5.

Гаснет люстра в зале. А затем, когда зажигаются прожектора и по-новому освещают бричку, мы даже не сразу замечаем лежащую на авансцене фигуру Селифана.

Селифан спит.

Сначала — неподвижно.

Потом грудь его начинает медленно подниматься.

Все выше и выше поднимается — так, что начинает выгибаться над полом спина.

Все быстрее и быстрее опускается.

И возникает ощущение богатейского, заполняющего весь зал храпа — смачного, вкусного, рождающего не только смех от утрированных своих масштабов (вот они — и Гоголь, и пантомима, и их неразделимый сллав!), но и восхищение от безбрежной молодечки удачи. Сам Евгений Харитонов, который в дальнейшем насытил свою роль великоленными, по-гоголевски яркими находками, казался, получал огромное удовольствие от этого «храпа» и вложил в этот маленький эпизод максимум азарта, актерской увлеченности в сочетании с собственным — и ироническим, и любовным — отношением к своему герою.

Так еще раз в самом начале спектакля был угадан Гоголь.

...Луч света встречает идущего через зал Чичикова.

Чичиков внимательно вглядывается в лица зрителей: «Здравствуйте, а вот и я... — как бы говорит он нам с улыбкой. — А не сидят ли здесь наши знакомые? Вот вы персонально — не Манилов ли?» И с этим выходит на сцену.

Селифан как ни в чем не бывало встает, оба садятся в бричку. И поехали...

Так начало спектакля смыкается с началом гоголевской поэмы. Гостиница губернского города N встречает наших героев в облик юркого полового, про которого Гоголь писал, что он был «живым и вертявым до такой степени, что даже нельзя было рассмотреть, какое у него было лицо»¹. Подбежав в подобоострастном поклоне к Чичикову, он услужливо подставил ему спину, и так и проводил его, подпирая его руку своей спиной и пружиня для вящего удобства гостя. Почтенный Павел Иванович, расставшись с ласковыми рессорами брички, как бы немедленно обрел в лакейской спине новую «рессору», такую же удобную и ласковую.

А потом, снова подобоострастно склонившись, половой (артист Игорь Суворцев) принял в свои ладони милостиво протянутую ступню Павла Ивановича и бережно перенес ее через порог, обтряхнув при этом салфеткой чичиковский штаблет. И вся эта партия движения естественно возникла из поклонов полового, была его органическим продолжением.

¹ Н. В. Гоголь. Мертвые души, стр. 6.

И это снова было раскрытием творения Гоголя средствами пантомимы.

Шла процедура выбора апартаментов, когда перед нами проходила череда воображаемых гостиничных комнат. Благодаря И. Ясуловичу мы четко видели невидимые уродства мебели, грязь стен, и, наконец, различали волны запахов — такие мощные, что травированный Чичиков начал сморкаться.

Его сморкание — отдельная поэма.

Звучали в фонограмме заливывшиеся звуки, то вдруг устала и, похрипывая на одной ноте, как бы собиралась с мыслями. А потом пужные мысли, видимо, находились и раздавался просветленный трубный глас, исходивший, казалось, из самых глубин библейского города Иерихона. Ни на мгновение это не было натуралистической иллюстрацией. Наоборот! Это была серьезная песня о пригудливых зипзагах мысли человеческой, раздумья о бесконечности бытия, нахлынувшие во время полетоскания горла содой.

И на фоне этой великолепной — опять-таки гоголевской — музыкальной репризы композитора Э. Артемьева шла весьма несложная, но очень серьезная, даже, пожалуй, вдумчиво исполненная партия Игоря Ясуловича, его поэма полного отключения от суеты мира во имя общения с носовым платком.

«В приемах своих господин имел что-то солидное и высмаркивал с чрезычайно громко. Неизвестно, как он это делал, но только нос его звучал, как труба. Это, по-видимому, совершенно невинное достоинство приобрело, однако ж, ему много уважения со стороны трактирного слуги, так что он всякий раз, когда слышал этот звук, встряхивал волосами, выпрямлялся почтительнее и, нагнувшись с вышины свою голову, спрашивал: не нужно ли чего?»¹ Надо отдать должное артисту Игорю Суворцеву. В этот момент он, пораженный, действительно «выпрямлялся» и необычайно серьезно с большим человеческим уважением открывал в Чичикове незаурядный талант сморкания.

Что это было?

Развернутое до целой сцены гоголевское сравнение с трубой? Да, конечно, и это.

Однако здесь — как и у Гоголя — было заложено нечто гораздо более важное: Орлов, Артемьев и Ясулович очень точно использовали гоголевский прием парадоксальной заявки масштаба героя.

«Вот какие пустяки являются для нашего героя делом первостепенной важности», — говорили нам и Гоголь, и авторы спектакля, естественно, не в такой назидательной форме.

И сделано это было приемом, который так близок природе гоголевского юмора, — приемом эпической масштабности «пустяков».

¹ Н. В. Гоголь. Мертвые души, стр. 10.

Как декларирует сам Гоголь в тех же «Мертвых душах», «...автор любит чрезвычайно быть обстоятельным во всем и с этой стороны не смотря на то, что человек русский, хочет быть аккуратен, как немец!».

Именно так сморкался Павел Иванович Чичиков артиста Игоря Ясуловича и режиссера Александра Орлова. Именно с помощью этого «пустяка» наделяли они своего героя яркой гранью богатейшей, очень индивидуальной внутренней характеристики. Именно так — через максимальное укрупнение реального — вели они и героя, и спектакль к стилизации.

И рождалась настоящая мимодрама. Комната, наконец, была выбрана. Вход в нее обозначился предельно просто: на сцену выдвигалась типично гостиничная картина в нарисованной раме, где «...изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видел». Подобная игра природы, впрочем, случается на разных исторических картинах, неизвестно в какое время, откуда и кем привезенных к нам в Россию...»² У этого шедевра застывал, как громом пораженный, Селифан. С яркого, светлого аккорда врывалась по настоящему лирическая музыка — песня Селифановой души, пришедшей в восторг от чуда искусства.

Е. Харитонов жил в этой сцене удивительно естественно, его восторг был абсолютно неподделен. И нам становилось и смешно, и грустно от сочетания искреннего восторга простоватой натуры с видимой нами жутью в прямоугольной раме.

И снова был угадан Гоголь.

Мы попытались описать только начало. Но уроки этого спектакля дают пищу для серьезных размышлений, и мы еще будем к нему возвращаться.

Совсем недавно, в конце 1975 года, в Тбилиси был открыт первый в истории нашей страны Государственный театр пантомимы. Его организовал и возглавил Амиран Валерьянович Шаликашвили — актер, режиссер, педагог, человек удивительной энергии и преданности пантомиме. Профессиональный театр вырос из самостоятельной студии, которую Амиран Шаликашвили вел около десяти лет. За это время некоторые успели окончить Тбилисский театральный институт, получить дипломы артистов драмы и после института вернуться в студию, чтобы добиться осуществления своей мечты — организации профессионального театра пантомимы.

Сейчас в афише театра пять спектаклей:

«Мечта и реальность» — серия новелл, где соседствуют

¹ Н. В. Гоголь. Мертвые души, стр. 19.

² Там же, стр. 8.

аллегория и мимодрама, трагический плакат («Хиросима») и сатирический гротеск («Похищение невесты в старой Грузии», «Сегодня футбол»), новелла («Судьба безработного в Америке») и настоящая поэма в пластике («Поэма о виноградной лозе»).

Мимодрама «Электра» по Еврипиду, трагедия, повествующая о борьбе дружбы и братства с подлостью и предательством. «Освободите песню!» («Чилийская трагедия») — сложный конгломерат мимодрамы и аллегории, спектакль о последних днях президента Альенде.

Мимодрама «Смерть мушкетера», основанная на истинной истории смерти тбилисского юноши от руки бандита.

Мимодрама «Последний звонок» — о подвиге партизанки Зины Портновой в дни Великой Отечественной войны.

Театр, не смотря на свою молодость, завоевал большую популярность в Тбилиси и во всей Грузии, много и успешно гастролирует по стране.

Настоящим ключом к пониманию творчества этого театра, камертоном его актерских возможностей и режиссерских устремлений Амирана Шаликашвили является удивительная по своему совершенству миниатюра «Поэма о виноградной лозе».

«ПОЭМА О ВИНОГРАДНОЙ ЛОЗЕ»

Старик выращивает виноград, заботливо ухаживает за наливающимися солнечным соком тяжельми гроздьями.

Приходят Юноши, помогают Старику и собирают урожай.

Виноград превращается в молодое вино, и в эту пору, по старинному грузинскому обычаю, в селе играется свадьба.

Рождается младенец, и наступает пора нового винограда.

Снова Старик у виноградной лозы, там же, где мы видели его в начале пантомимы.

Не более пяти минут идет действие, до предела незамысловатого сюжета, но за эти короткие минуты театр успевает взволновать, поэтически и в то же время весело рассказать нам о том, как прекрасны любовь и труд, как несякаем круговорот жизни на Земле. А простота и лаконизм, на которых основана вся поэзия этой пантомимы, — именно та простота, именно тот лаконизм, которые отличают мастера.

Возникает и разрастается мелодия грузинской песни, загорают фонари, и на фоне черного бархата мы видим группу плавно изогнувшихся девушек в зеленых трико с висящими как виноградные гроздья ладонями на поднятых руках. Медленно, едва заметно по колыхнутся ладони, проноса по сцене волны невидимого теплого ветра, желтые лучи света и глубокий, завораживающий голос Нани

Брегадзе с неторопливой песней как будто напоили сцену солнцем, щедро разлили тепло и запахи грузинской осени.

Немного, вероятно, найдется сцен так емко, точно и мгновенно задающих тончайшие нюансы атмосферы будущего действия, ритмы плавного, как будто балладного повествования. Первоклассное решение, осуществленное по всем законам аллегорической пантомимы. А понадобилась здесь аллегория для того, чтобы выделить, на абсолютно контрастном фоне укрупнить главную фигуру — Старика, сделать заметным и выпуклым самое незначительное его движение, резко отличающееся по характеру от фона действия.

Георгию Осепашвили, исполняющему роль Старика, немногим более двадцати лет. Артист даже не пытается перевоплотиться в своего героя. Ни капли грима и, кроме маленькой грузинской шапочки на голове, ни одной «стариковской» детали костюма. Он по-вахтанговски не скрывает собственного отношения к своему Старику — теплое, уважительное и в то же время окрашенное доброй иронией. Он иронизирует над собственной «немощью», над согнутыми «старостью» ногами, над негибким позвоночником на фоне певуче-гибких виноградных лоз. И в то же время он им любуется, как любит вся Грузия своими столетними колоссами, чтит их и... по-доброму иронизирует над их молодостью в сто лет.

Старик не может пройти мимо виноградной лозы. Он должен погладить или хотя бы прикоснуться к каждой, они — его творение и его продолжение.

Видно, нужно родиться рядом с виноградником, чтобы суметь передать такое ощущение фактуры, к которой прикасаешься. И дело здесь не в безупречной технике Осепашвили — техника демонстрируется Стариком весьма скупно. Дело в истинном опущении актером шероховатости и теплоты каждой виноградины. Такое истинное ощущение нельзя сыграть. Оно просто должно быть — и тогда сможет перейти к зрителю.

Прожита незамысловатая история — Старик Георгия Осепашвили и собрал воображаемый виноград, каждую гроздь с нежностью и гордостью, и «отведал» молодого вина, и «погулял» на свадьбе, и «покачал» младенца.

Снова плавно изогнулись тела в зеленых трико, колеблет невидимый теплый ветер девичьи кисти-гроздьи, снова «кряхтя» несет между ними свое негибкое тело Старик, снова берет в свою руку руку-гроздь.

И вдруг...

Отброшена ирония.

Георгий Осепашвили серьезен, собран и покоен, он внимательно вглядывается в этот священный сосуд, вместилище соки Земли и Солнца. Он склоняется и целует эту руку-гроздь, как целуют руку Матери, которую благодарят за Жизнь.

Светят желтые лучи, мерцают спелой зеленью на черном бархате гибкие девичьи тела и звучит в завораживающей грузинской песне глубокий, солнечный голос Нани Брегадзе в сопровождении очень современного и мягкого джазового ансамбля.

В 1972 году одну из московских самодеятельных студий пантомимы возглавил Г. Мацквичус — студент ГИТИСа имени А. В. Луначарского. В 1967 году на рижском фестивале пантомимы Прибалтийских республик молодой, только что окончивший институт химик Гедриус Мацквичус получил первую премию как лучший мим фестиваля. Начав с самых азов в студии Модриса Тенисона, Мацквичус прошел вместе с ним весь путь от самодеятельности до профессиональной группы, в которой стал одним из ведущих актеров, а сейчас заканчивает режиссерский факультет у профессора М. О. Кнебель.

За несколько лет работы вырос один из лучших театров пантомимы в стране. Само качество его работы, смелость и уверенность поиска, весомость достигнутых студией результатов делают разговор о «самодеятельном» и «профессиональном» искусстве по отношению к этому коллективу бессмысленным. Может быть правомерен только разговор об искусстве со всей строгостью критериев оценки их творчества.

Сегодня эта студия, работающая в Доме культуры Института атомной энергии имени И. В. Курчатова, имеет в своем активе три спектакля, которые регулярно показывает зрителю:

«Балаганчик» по А. Блоку (см. кн. II, фото 6) — одна частная аллегория, где в числе других действует и персонаж с текстом — Автор (преьера в 1974 г.).

«Преодоление» — мимодрама, построенная на материале жизни гениального скульптора и художника Микеланджело Буонарроти (1975 г.).

«Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» — мимодрама, поставленная по пьесе Пабло Неруды (1976 г.).

В программе спектакля «Преодоление» коллектив пишет: «Эта биография и не выдумка. В процессе работы мы старались углубиться в прекрасную и противоречивую эпоху Ренессанса, ощутить ее дыхание, ее атмосферу... а главное — понять самого Микеланджело — человека, художника, гражданина. Прочитанный нами материал (Д. Вазари, А. Кондиви, И. Стоун, К. Шульд, Р. Роллан, А. Стендаль, Г. Бояджиев, А. Дживелегов и др.) лег в основу сценария нашего спектакля».

«Микеланджело Буонарроти никогда не смеялся. Он жил в каком-то сумрачном иступлении. Лихорадочно спешил создать произведения искусства, которые превзошли бы величием и красотой все, что было сделано до него».

«Лютая судорога творчества не отпускала его. Микеланджело работал с таким ожесточением, точно дал клятву заселить землю изваяниями и расписать небо...»

«Микеланджело изображает тело как драму мускулов, как противоборство и гармонию сил, образующих форму».

Так пишут о Микеланджело. А вот что пишет он сам:

«Я тружусь через силу, больше, чем любой человек, когда-либо существовавший, — при плохом здоровье и с величайшим напряжением».

«Живопись и скульптура, труд и верность меня погубили; и так продолжится все хуже и хуже. Было бы для меня лучше, если бы я с ранних лет научился делать серные спички — я не испытал бы столько страданий!»

«ПРЕОДОЛЕНИЕ» СПЕКТАКЛЬ ПАНТОМИМЫ В ДВУХ АКТАХ

Странного мальчика привели отец и мать к воротам города. Он внимательно и не по-детски смотрит на живописные фигуры, движущиеся в танце на городском празднике, он оценивает их, видит их движения и, влекомый неудержимой силой, яростно стучит в ворота. Его впускают в город и тут же со вкусом и знанием дела избивают. Бить его будут неоднократно, но это не будет для него главным. В школе Медичи, где он будет учиться искусству, он совершит открытие, которое его потрясет: он обнаружит податливость материала, свою магическую власть над глиной.

Мальчик в очередной раз избил и надругался над его первой любовью. Мать гладит и прижимает к себе его дрожащее тело, так по-мальчишески уткнувшись ей в колени. Мальчик, с трудом подняв голову, начинает рассматривать, изучать руку, которая его гладит, и... отвергает ее. Это не такая рука, которая представляется ему в этот момент. Он хватается ее, мнет, гнет, он хочет изменить ее, потому что сейчас ему уже не нужно живое тепло этой руки, ему нужно только совершенство ее формы.

Мать как будто пронизывает отчаяние. Сердцем она понимает и машет его гения, и бездну, в которую этот гений влечет. Словоно спасая мальчика, она ладонью закрывает ему глаза, как будто заслоняя собой путь в пропасть.

Мальчик отталкивает мать.

Распласталось на полу мальчишеское тело, подкошенное тяжелым забывают. И, как в кошмаре, как в бессвязном и давящем сне, возникает из угла сцены волнообразно вибрирующий клубок тел, сгруппированных вокруг одной центральной фигуры. Тянутся в сторону мальчика извивающиеся руки, как будто рождая и посылая ему сгустки воли, вынул из себя душу и через всю сцену вложил ее в лежащее тело стоящий над всеми Саваоф (Валентин Гне-

ушев), и вместе с этой душой отделилось и двинулось к мальчику вибрирующее, как бы размытых очертаний тело. Оно коснулось его, переплелось с ним, в неуловимый миг заменило его, и вот уже шуплая фигура, втянутая магическим силовым полем, исчезла в сонме вибрирующих тел, растворилась и потерялась в нем, исчезла вместе с ним со сцены. Но за секунду до исчезновения, посланное тем же Саваофом, из самой гущи выпрыгнуло дьявольское существо — Шут в живописных лохмотьях (Павел Брюн) — и, издевательски изогнувшись, замерло. А лежащая фигура начала медленно приподниматься.

В начале сцены бессилие и отчаяние свалило мальчика (Василий Колманок).

В конце — встал полный сил и решимости Скульптор (Анатолий Бочаров).

С этого момента Шут и Скульптор будут неразлучны. Шут будет естественным продолжением и в то же время полной противоположностью Скульптора, его нежным и преданным другом и подлым врагом, его наказанием и одновременно творением его рук, его издевающейся над миром сущностью, внешняя оболочка которой — сам Скульптор — ни разу за весь спектакль не улыбаются...

Все дальнейшее будет строиться на двуединстве этих героев. Яркий, шалый, брызжущий обаянием Шут отнимет у него любовь, заставив его пройти через адское испытание выбора между возлюбленной и страшным магнитом — куском мрамора. А отгнав любовь, кинется к нему, исполненный бесконечного восхищения его гением, как идеальный друг и настоящая актерская прожигалка до конца, изольет до дна судьбу Христа и родит шедевр Скульптора — знаменитое «Оплакивание».

Создан «Давид», мраморный гимн Человеку, Монблан скульптуры. Он создан через мучительное преодоление и себя, и Шута — своего второго, глубинного «Я». Уже не хватает сил бороться с собой, бороться с сопротивляющимся Шутом, убивая его ударами молотка, откалывающими куски мрамора.

Но вот «Давид» готов и неподвижно стоит на постаменте.

Неподвижно стоит Скульптор, потрясенный и обесиленный собственной работой.

Являются люди — самые разные, мужчины и женщины, в богатых и бедных одеждах, по-доброму раскрытые и зло насупленные. Замирают, пораженные и ослепленные Искусством.

И оживает «Давид». Медленным — гораздо более медленным, чем в замедленном кино — шагом шествует он над миром и над людьми, одних — восхищает, других — возмущает, всех — будоражит.

Силы Скульптора на исходе — и физическое, и душевное. Последним сгустком воли, как и всю жизнь преодолевая себя, Скульптор

тор раскрывает те самые ворота, в которые когда-то стучался мальчишкой, и выходит к людям — то ли умирать, то ли жить вечно...
Таков финал спектакля.

«Преодоление» — это о творчестве, о горении, о том самом пожаре души, который испепелил Скульптора и освещает дорогу людям, помогает им разглядеть самих себя.

Физики из института Курчатова, обсуждая этот спектакль, говорили, что он — про них.

Приведенные примеры показывают, что индивидуальность героя — основа основ мимодрамы.

А не исчезают ли здесь уже знакомые нам тенденции к максимальному обобщению и стилизации, собственные пантомиме?

Никоним образом, хоть выражаются они по-иному, чем в аллегорий, и часто очень тонко.

Чарли и Бип поднимаются до огромных высот обобщения, выходя до символа Маленького Человека. И здесь, точно так же, как и прежде, обобщение выражает себя через стилизацию. Котенок, тросточка и огромные аляповатые богини по сравнению с реальностью укрупнены, утрированы. Набеленное лицо Бипа, нарисованные изгибы удивленных бровей, глаз и рта в жизни не встретишь.

Чарли и Бип — маски, несущие явный отпечаток стилизации.

Рассматривая заложенную от природы одноплановость, схематизм персонажей пантомимы-аллегорий, мы говорили и о том, что любая стилизация, свойственная любой разновидности пантомимы, ведет к схематизму. Явление это для пантомимы естественно, поскольку стилизация и вытекающий из нее разный степени схематизм направлены на укрупнение чего-то главного и ступшевывание второстепенного.

И Чарли, и Бип — тоже схемы. Они неизмеримо менее схематичны, чем Капиталист, Добродетель, Огонь или какой-либо другой аллегорический персонаж. Но в то же самое время они неизмеримо более схематичны, чем любой персонаж реалистической драмы. От этого они ничуть не менее реальны в мире своего искусства — будь то пантомимы. Просто разные искусства — будь то живопись, музыка, опера, цирк, драма или пантомима — формируют свои, каждому из них присущие законы реализма.

В рамках законов пантомимы, которые мы уже привели, Чарли и Бип живут своей стилизованной, в той или иной степени схематизированной, но абсолютно естественной и реальной жизнью.

Даже несмотря на то, что они — маски и схемы.
А будет ли сопереживать зритель такой схеме, схеме от мимодрамы?

Вспомните свою реакцию на фильмы Чаплина. Вспомните Марсо, кому доводилось видеть его на сцене или в фильме о нем режиссера Доминика Делуша (этот фильм неоднократно показывался по телевидению). Оставались ли вы равнодушными?

Зрительское сопереживание хорошей мимодраме неминуемо. Но «технология» его — несколько иная, чем в аллегорической пантомиме.

В мимодраме зритель видит «частный» сюжет, конкретные персонажи. Но в хорошей мимодраме в «частности» жизни отбрасывается столько типичного, столько общего, что каждый зритель неминуемо узнает в этих «частностях» самые общие закономерности жизни — а значит, и своей, личной жизни, он узнает частичку себя и своей судьбы. И каждый зритель, поняв, что речь идет именно о нем, будет взволнован происходящим на сцене.

Однако сказанное нами не следует понимать узко: «Если мне ни разу не пришлось укрощать хищника, я останусь равнодушным к пантомиме Марсо «Бип-дрессировщик»».

Конечно же, не только факты нашей личной биографии играют здесь роль — наше восприятие искусства гораздо богаче и многограннее. Огромную роль играет здесь зрительская фантазия. Именно она объединяет незримыми нитями увиденное и пережитое, «чужое» и «свое».

Но и не только фантазия.

Как только поняты логика чувств и поступков героя, подключаются тончайшие душевные «механизмы», которые движутся человеческой способностью к сопереживанию, к состраданию. Силы этих процессов огромны — они определяют не только пашу взволнованность в зрительном зале. Они властно действуют и тогда, когда мы ежечасно в большом и малом сознательно и с охотой идем на самопожертвование — именно потому, что понимаем чувства другого человека. И не только понимаем, но и способны им сопереживать, восприимчивая порой удачи и неудачи другого острее, чем своей собственными. Но понять можно только на основе сопереживающей лично — пусть даже косвенно. Вот почему наше сопереживание героям произведений искусства иногда самыми прямыми, а иногда весьма окольными путями замыкается на жизненный опыт каждого зрителя, читателя или слушателя.

Вот почему наше восприятие и сопереживание героям мимодрамы развивается от «частного» — через типичность этого «частного» — к общему. От общего — к себе.

«Механизм» зрительского восприятия мимодрамы по суще-

Путь пантомимы к мимодраме был долог, извилист и порой мучителен. Иным он и не мог быть, потому что это был путь познания человеком собственного внутреннего богатства.

Сегодняшняя практика как на миниатюрной модели воспроизводит всеобщую историю пантомимы: редко найдется студия, которая не начала бы с аллегорий, и еще — которая на ней останавлилась бы. И мы с вами, накопив мастерства и сделавшись зорче, движемся к мимодраме.

Наш с вами путь в мимодраму лежит через умение увидеть и выразить глубину и многогранность человеческой индивидуальности. Это потребует от нас острого интереса к людям, немалой культуры, знаний и специфического мастерства. И сценарист, и режиссер, и актер в мимодраме сфокусируют свои знания и мастерство в главном — в создании образа.

ству сходен с путями восприятия традиционной словесной драмы. Именно поэтому нам представляется необычайно точным сам термин «мимодрама» (то есть «мимическая драма»).

Такой своеобразный путь зрительского общения оборачивается на практике спецификой всего творческого процесса в мимодраме, всех ее компонентов — драматургии, режиссуры, актерской работы над образом.

Как отобразить из жизни именно «типичное»? Ведь все остальное, «не типичное» окажется для зрителя случайным, не выведет его на общение, не коснется лично его и, в результате, не взволнует.

И вообще — что такое «типичное» и «не типичное»?

Драматург берет из жизни или на основе своего жизненного опыта придумывает ситуацию, сталкивает героев в конфликте. Какие ситуации и конфликты «типичны», а какие — нет?

Режиссер и актер всей мощью своих выразительных средств превратили замысел в пантомиму. Выявили ли они «типичное», или вся мощь, весь заряд ушли в холостой выстрел?

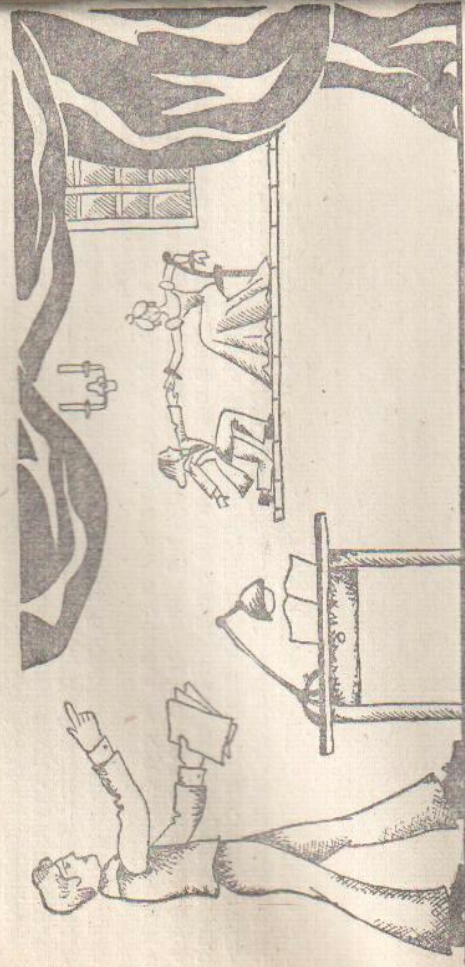
Сложнейшие вопросы, ответы на которые — точные или неточные — напрямую связаны с судьбой спектакля.

Каждый раз их решение зависит от меры отпущенного таланта, от нашей человеческой и гражданской зрелости, от объема затраченного труда и накопленного опыта. И еще это зависит от нашей увлеченности, от энергии утверждения и отрицания, потому что в горении ярче проявляется талант, зорче видит «типичное» глаз, быстрее приобретает опыт, точнее понимаются и законы жизни, и законы искусства пантомимы.

Как видим, законы, данные пантомиме от природы, неукоснительно соблюдаются не только в аллегории, но и в мимодраме. Только в разных областях они реализуются по-своему, специфически.

Точно так же, как и при рассмотрении пантомимы-аллегории, следует еще раз подчеркнуть, что в сегодняшнем театре пантомимы, тяготеющем, как и весь современный театр, к синтезу самых разных выразительных средств, обе разновидности в их «химическом» виде встречаются крайне редко. Аллегория вторгается в мимодраму, а мимодрама целыми сценами влетает в аллегорическую пантомиму. Каждый раз этот акт «агрессии» служит мощным средством в руках драматурга, режиссера и актера. Мы убеждались в этом на приведенных образцах (см. кн. II, стр. 12—33 и др.), убедимся и на тех примерах, о которых будет рассказано в этой книге.

Глава вторая ДРАМАТУРГ, РЕЖИССЕР, АКТЕР, ОБРАЗ



Мимодрама — плоть от плоти драмы, ее естественное продолжение. Их неразрывное кровное родство обусловлено единичной природой обобщения содержания — в неповторимой индивидуальности героя отобрано столько типичного, обобщенного, что мы узнаем в нем частичку себя, хоть на него совсем не похожи.

Общность природы определяет и общность основных законов построения драматургии, режиссерской организации спектакля, создания линии внутренней жизни персонажа. Общность многих законов позволяет нам привлечь для мимодрамы тот опыт, который накоплен в драме и обобщен в богатейшей литературе по драматургии, мастерству режиссера и актера в драматическом театре.

Однако вместо звучащего слова мимодрама пользуется выразительным жестом. Именно он становится главным орудием действия. Это определяет специфические стороны прежде всего режиссуры и актерского мастерства.

Рассмотрим специфику, которую привносит мимодрама во все компоненты вашего будущего спектакля.

ДРАМАТУРГ

Анализируя основные источники драматургии аллегории (кн. II, стр. 34—49), мы выделили некоторые положения, которые имеют силу для всей пантомимы. Нам остается их перечислить и проследить их действие в области мимодрамы.

Богатейшим источником вашего репертуара в мимодраме могут служить другие искусства — живопись, скульптура, музыка, все жанры в литературе. Существуют определенные критерии отбора, которые, как компас, помогают ориентироваться в безбрежном море самых разных произведений искусства.

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

Литература плодотворна для мимодрамы прежде всего тогда, когда ярко выражена парадоксальность авторской фантазии, когда действие, описанное автором, напряжено до предела, когда герои повествования вынужены, многогранно, обладают неповторимой индивидуальностью.

Литературная проза имеет немалый опыт перевода на язык мимодрамы. И в качестве главного критерия при выборе драматургической основы для будущего спектакля служит эксцентрический строй мышления, парадоксальность фантазии писателя.

Не случайно таким плодотворным для мимодрамы оказался Николай Васильевич Гоголь — мы приводили примеры из постановок по его произведениям и еще будем неоднократно к ним возвращаться.

Русская и советская литература — богатейший источник для мимодрамы. Перечитайте именно под этим углом зрения Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Достоевского, Чехова, Платонова, Ильфа и Петрова, Шварца, Шукшина, Стругацких. Самое пристальное внимание обратите на сказки. Салтыков-Щедрин, Пушкин, Бажов, сказки разных народов нашей страны — все это настоящий клад для мимодрамы, истинный фейерверк авторской фантазии. Богатейшим источником — именно благодаря эксцентризму строго авторского мышления — может стать для вас поэзия, в том числе поэзия для детей. Пусть не оттолкнет вас слово «детская»! В «Сказке о поле и работнике его Балде» Пушкина или «Мойдодыр» Чуковского вы найдете и мудрость, и доброту, и мягкий юмор, и жесткий, точно направленный сарказм, и, что всегда свойственно детям, но далеко не всегда взрослым, удивительные по своей неожиданности пути авторского воображения.

Все эти щедрые кладовые откроются вам для поиска репертуара прежде всего благодаря точному направлению отбора.

Однако все перечисленные авторы поведут вас именно в мимодраму, а не в аллегорическую пантомиму, потому что задают не только необычную, парадоксальную ситуацию (например, исчезновение носа у героя Гоголя или обыденность чудовищного в «Палате № 6» Чехова), но прежде всего удивительно ярких, парадоксальных героев.

Если аллегорический ход в литературном первоисточнике питает аллегорическое решение в пантомиме, то в мимодраме так или иначе определяющим источником являются ярко выписанные, выхоженные образы героев. Именно они, столь разные, столь непохожие один на другого и внутренне, и внешне, сталкиваются в конфликте в мимодраме. И чем полнее характеры, чем противоположнее интересы и устремления каждого, тем мощнее столкновение и в литературной первооснове, и в мимодраме, по этой основе поставленной.

«Образы!» — вот что постоянно возвращает Марселя Марсо к мысли о создании мимодрамы по «Идиоту» Достоевского.

Смело беритесь за воплощение в мимодраме тех произведений литературы, которые увлекли вас яркими персонажами. Может случиться, что эти герои заживут у вас на сцене своей самостоятельной жизнью — они имеют на это право именно в силу своей жизненности, выпуклости. Такое случалось не раз и нередко приводило к успеху — и в зарубежной пантомиме, и в русской, и в советской. Логикой своего поведения они могут вывести на новое, свежее прочтение знакомого оригинала — как было в «Романе с контрабасом» по А. П. Чехову в постановке А. А. Румнева или «Электры» Еврипида в постановке А. В. Шаликашвили в Государственном театре пантомимы Грузии. Они могут заставить создать целый спектакль по одной главе романа и превратить в двухактную мимодраму маленький рассказ. Чичиков, Смердяков, Дон Кихот, Гулливер, Хозяйка Медной горы, Буратино, Дон Жуан, Фауст, капитан Немо — все они или уже стали героями мимодрам, или просятся в мимодраму и ждут своей очереди.

Важнейший критерий, по которому можно судить о плодотворности литературы для мимодрамы — критерий действий действительно, «рвущееся вперед содержание», — как об этом говорил А. В. Луначарский.

«Медный всадник», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о попе и работнике его Балде» Александра Сергеевича Пушкина — произведения весьма и весьма отличающиеся друг от друга, но стоящие в одном ряду по насыщенности, напряженности действия. Не случайно они оказались материалом, плодотворным для мимодрамы — в 1967 году они послужили основой для создания целого спектакля в одном из первых советских профессиональных ансамблей пантомимы под руководством Н. И. Павловского.

Яркие образы, и в первую очередь образ неукротимого бунтаря Хоакина, предельная насыщенность действия в пьесе выдающегося чилийского поэта Пабло Неруды «Звезда и смерть Хоакина Мурьелы» стали плодотворной драматургической основой для великолепного спектакля Гедрюса Мацкявичуса. Это весьма поучительный пример — хорошая пьеса в силу насыщенности, концентрированности действия может стать превосходным источником драматургии в мимодраме.

Точно так же, как для аллегорической пантомимы, искусство живописи, графики и скульптуры является для мимодрамы настоящим кладом и в ее драматургии, и в режиссуре. По мотивам офортов Ф. Гойи поставлены несколько спектаклей — «Капричос» в Праге (Л. Фиалка), «Каприччио XX века» в Каунасе (М. Тенисон), «Каприччос» в Москве (польский режиссер Богдан Глущак, Московский театр мимики и жеста). Несколько спектаклей поставлено по графическим циклам Ж. Эффеля «Сотворение мира» и «Сотворение человека». Жизнь и творчество Микеланджело послужили основой для создания удивительно глубокого и тонкого спектакля «Преодоление» в студии пантомимы ДК Института атомной энергии имени Курчатова — об этом спектакле писалось и, несомненно, еще будет написано.

Список мимодрам, первоисточником для которых послужили произведения изобразительного искусства, можно существенно расширить — таких примеров немало.

Но следует подчеркнуть, особенно в связи с разговором о мимодраме, что авторский успех в драматургии и режиссерский успех в постановке таких спектаклей всегда приходили тогда, когда основой для работы служил не внешний, литературно-описательный, сюжетный слой рисунков, картин или скульптур, а глубинное, проникновенное в образный строй автора, в его профессиональные, чисто графические, живописные и скульптурные средства выражительности, с помощью которых художник или скульптор рисовал, писал или лепил образ своего героя.

И у Гойи, и у Эффеля все рисунки сюжетны и даже объединены в сюжеты. Но ни одного раза в спектаклях, которые были привнесены, эти сюжеты не использовались напрямую, хоть в них действовали персонажи или навеянные, или — как у Богдана Глущака — напрямую взятые из первоисточника.

Мы рассмотрели несколько критериев, по которым разные искусства могут оказаться плодотворным источником для драматургии мимодрамы.

Каков бы ни был этот источник — старинные легенды или картины, скульптуры эпохи Возрождения или рассказы о нашем современнике, итогом работы драматурга должна стать

п ь е с а — по всем законам драмы, с напряженным конфликтом и проработанными характеристиками.
В дело вступает режиссер.

ДРАМАТУРГ И РЕЖИССЕР

И снова все начинается с того фундамента, который заложен школой режиссуры прежде всего драматического театра: у меня не раскрыты все конфликты — и основные, и второстепенные, расставить все события по степени их важности — и этим заложить свою трактовку пьесы, свою главную мысль, которая будет высказана в спектакле, провести актера через весь комплекс проблем, связанных с созданием целого и сугубо индивидуального мира его героя — все это как в драматическом спектакле.

Но этого еще мало — иначе мимодрама не была бы мимодрамой со всей ее яркой спецификой. Необходимо создать образы средствами выразительного жеста. Необходимо найти пластический язык каждой роли и всего спектакля в соответствии с законами пантомимы и с законами данной мимодрамы.

Несомненно, нам будут полезны рассмотренные ранее специфические методы разработки режиссерского решения в пантомиме: Метод пластической и ритмической аналогии (кн. II, гл. «Действие, движение, образ», стр. 45—49).

Метод создания образного решения сцены через столкновение прямой, ритмической и косвенной пластической аналогии и наоборот.

Методика создания образного знака — «иероглифа» (кн. II, стр. 49—56). (Первый этап — поиск образа ситуации. Второй — исходя из найденного образа, создание динамической схемы поведения персонажей.) Жест-знак в пантомиме принципиально важен, и к этой теме мы будем возвращаться далее.

Принципиально важный для драматурга и режиссера вопрос — самое сложное и причудливое переплетение аллегорий и мимодрам в современном спектакле пантомимы. Мы с вами разделяем аллеорию и мимодраму — это естественно, не разделяв, мы не смогли бы в них разобраться и их изучить. На практике они постоянно сосуществуют, переходят друг в друга, сменяют друг друга, являясь мощным средством выразительности в руках режиссера и драматурга.

«Срыв в другой жанр» (кн. II, стр. 59, 60) — явление в современном театре обычное. В кульминационные моменты спектакля возможности слова могут оказаться исчерпанными. Оно становится слишком привычным, «обыденным», не успевающим из-

этого за накалом страстей. В такие моменты драма обращается за помощью к танцу, песне, пантомиме, пантомима — к слову или танцу, мимодрама — к аллегории, аллегория — к мимодраме.

Пример перехода «перерастания» мимодрамы в аллеорию мы видели в спектакле «Преодоление», когда многоликий и многоплановый персонаж Павла Брюна превращался в руках Микеланджело в прекрасную статую Давида, известную всему миру. А статуя, оживая, шла над миром, удивляла и покоряла людей мощью искусства, становилась олицетворением благодородной власти искусства над людьми.

Переход героя из области мимодрамы в мир аллегории решал одну из главных идей спектакля.

Амиран Шаликашвили в одном из лучших своих спектаклей «Чилийская трагедия» сделал переход мимодрамы в аллеорию и их параллельное сосуществование основным драматургическим и режиссерским приемом.

Одна из основных сцен происходит во дворе президентского дворца, обозначенного лаконично и образно клумбой цветов, коллективных аллегорических персонажем, исполняющимся группой девушек с руками-лепестками в разноцветных перчатках. Клумба — не только образно и точно решенный элемент декорации. Она — равноправный партнер, и объект, и источник действий Президента. Он заботливо выращивал их на наших глазах, а теперь пытается защитить от начавшейся бури. Мимодрама существует параллельно и одновременно с аллегорией.

Последние минуты жизни президента Альянде. Зловещий разворот событий требует принятия мгновенных решений. Мы, зрители, должны понять их логику, их государственный и чисто человеческие мотивировки.

Вот группа соратников Президента отступила в перестрелке и появилась на сцене, отражая натиск невидимого, находящегося за кулисами врага. Их необходимо подбодрить, сгруппировать и вдохновить на контрнаступление.

Среди ураганной стрельбы — телефонные звонки со все новыми и новыми тревожными вестями. Их надо выслушать, немедленно оценить обстановку и послать с заданиями людей.

Входит Супруга и две дочери Президента. Старшие — понимают, младшие — чувствуют, что видятся в последний раз. Резко смолкла лихорадочная трескотня, из внезапной тишины возникла и выросла лирическая музыкальная тема, лихорадка движения сменялась почти полной статикой — говорят только глаза и скупые, редкие движения рук, тянущихся друг к другу...

Как зыбкую, эфемерную ткань, разорвала музыку огушительная и беспорядочная пальба — и снова бой.

Вот тот кульминационный момент, когда оказался необходимым «срыв в другой жанр», когда мимодрама исчерпала свои возможно-

сти и потребовалось нечто другое, что самим фактом своего применения по закону контраста акцентировало бы важность события.

Могло бы это быть звучащее слово?

Могло бы. Но слово только что звучало — мы слышали передаваемые по телефону сообщения о катастрофе.

Это мог бы быть и «срыв» в аллегорическом пантомиму, но снос контраст не оказался бы максимальным — аллегорические решения «вклинивались» в эту мимодраму часто. Здесь мог быть танец, но из-за лихорадки ритмов предыдущей сцены решение этой встречи не было бы по характеру полярно противоположным.

Оказалось, что для максимальной контраста мимодраме в этом случае необходима драма, самая обычная драматическая пауза, которая в другом спектакле — драматическом — явление обычное, ничем особенным не выделяющееся. Эта пауза вполне могла пережаться репликами, но они оказались не нужны, просто глаза и руки, как бывает в таких случаях в жизни, «говорили» выразительнее, чем слова.

Убит Альеде. Ворвавшиеся во дворец фашисты по одному расстреливают цветы. И какие же они оказываются разные, когда умирают поодиночке, каждый по-своему осыпая свои листья!

В аллегории ворвалась мимодрама.

Среди действующих лиц этого спектакля есть Поэт — персонаж от начала до конца решенный аллегорически и очень точно сыгранный Зурабом Гугушвили, одним из лучших актеров театра. Поэт величественно идет по Земле со своей Песней.

Эта Песня — как Истина. Она меняет людей вокруг, объединяет их, открывает им глаза, ведет за собой. Постоянно существуя в своем, неизменно аллегорическом мире, Поэт своей Песней поворачивает и направляет мимодраму.

Расстреляно все живое, опал последний лепесток. Пустота сцены перечеркнута завершенными, как противотанковые надолбы, фигурами фашистов в одинаковых масках. Появляется Поэт. Песня разрастается, постепенно заглушая вспыхнувшую истерическую пальбу, поднимает мертвых. Мы узнаем их — облик каждого и судьба каждого прошли перед нами. Но теперь они, сливаясь воедино, перерастают в новый аллегорический персонаж — Народ.

Драматургу и режиссеру пантомимы необходимо постоянно помнить о богатейших возможностях сочетания аллегории и мимодрамы.

РЕЖИССЕР И АКТЕР

Самый мощный отпечаток накладывает специфика мимодрамы на творчество актера. В актере, как в фокусе, собираются присущие ей законы. На первый план выходят специфические мето-

ды создания образа и связанные с этим проблемы воспитания и обучения актера, проблемы школы.

Мы будем изучать вопрос в трех направлениях.

МЕХАНИЗМ СТИЛИЗОВАННОГО ЖЕСТА

Импульс и волна — общее и индивидуальное

Вновь необходимо напомнить сказанное ранее в книгах «Первые опыты» и «Опыты в аллегории».

Образ рождается в результате действия.

Действие в пантомиме осуществляется через стилизованные движения.

Первый этап стилизации — через точность, через максимальную лаконичность и продуктивность каждого движения.

Второй этап — стилизация от образа, поскольку все критерии «точно» и «неточно», «продуктивно» и «непродуктивно» определяются логикой данного персонажа.

Основной грамотный, легко читающийся движения являются импульсы, начинающийся движение от определенной точки и в определенной точке кончающийся, и волна, которая начатое движение распространяет в определенном направлении и в определенном характере.

Импульс, помимо явной, легко читаемой зрителем точки приложения, имеет четкое направление (вперед или назад, вверх или вниз, по той или иной диагонали) и определенную силу (импульс может быть более или менее энергичным. Более энергичный импульс выводит точку своего приложения, например, плечо, кисть или колени, на большее расстояние).

Волна, которая распространяет начатое импульсом движение, имеет направление, указанное импульсом, и связанную с импульсом величину энергии. Так более энергичный импульс вызовет волну большей величины или, как говорят, «амплитуды». Волна может быть разной по характеру — медленной или быстрой, затухающей или «разгоняющейся» и т. д.

Место начала движения (точка приложения импульса) напрямую зависит от цели действия (жест «дай» и жест «возьми» начнутся из разных точек) и характера действия («возьми» от сердца и «возьми» от брезгливого высокомерия тоже начнутся по-разному).

Точно так же цель и характер действия определяют характер волны (затухающая или растущая по амплитуде, быстрая или медленная, большая или маленькая и т. д.).

Цель и характер действия всегда связаны с логикой действия, а следовательно, данный импульс и данная волна в данных обстоятельствах всегда служат выявлению индивиду-

альности героя. Общая импульсно-волновая картина у целой группы — мощное выразительное средство для пантомимы-аллегории. Максимально индивидуализированная — для мимодрамы.

Посмотрите на пешеходов, идущих мимо вас по улице. Найдется ли среди них два одинаковых человека?

Не найдется.

На их мощнейший отпечаток накладывает профессия, на дружно спешат, на третьих — затерянность в незнакомом городе, на четвертых — любопытство в незнакомой стране, на пятых — все вместе, да еще вчерашнее счастлирое объяснение в любви...

То, что вы подметите, и это, и многое другое — не случайно. Иначе просто не могло быть.

Все, что составляет богатейший и неповторимый внутренний мир каждого человека, неминуемо отпечатывается на его внешнем поведении и, имеет свое внешнее выражение, диктует особенность жизни его тела.

Как?

Только через бесконечные выразительные возможности ности нашего телесного механизма. Другого способа не дано.

Нет на свете ни одного механизма, ни одной машины, ни одного агрегата, будь то паровоз, подъемный кран или ручные часы, в котором бы движение не возбуждалось импульсом тила и не распространялось бы посредством волны. Наш с вами человеческий механизм — не исключение.

В подъемном кране — всего несколько моторов и несколько рычагов. А как необычайно он выразителен! Подъемный кран может и грустно понурить голову и своеобразно вздыбиться вверх, как голячий конь. Он может презрительно швырнуть свой груз, беззастенчиво подняв тучу пыли, а может любовно его подарить — огромную балку, как душистый цветок...

У нас с вами — великое множество моторов-мышц; рычагов-костей и шарниров-суставов. Подсчет возможных сочетаний их положений в пространстве дает цифру астрономическую — вот она, беспредельная выразительность нашего с вами телесного механизма. В его сложнейшей работе намешаны самые разные одномерные и разновременные импульсы и волны.

Однако, что ни прохаживай, то новая встреча с индивидуальностью...

Почему?

Потому что в каждом из нас есть главные импульсы и главные волны. Их своеобразие создает пластическую неповторимость личности, их схожесть делает

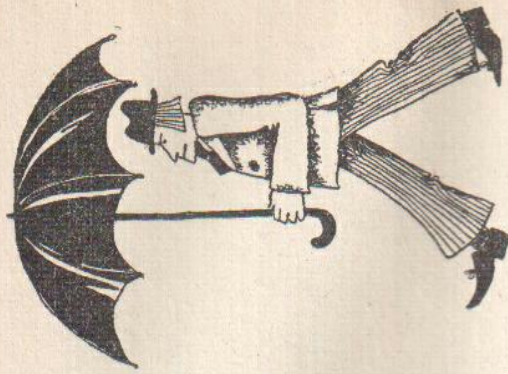


Рис. 9



Рис. 8

пластически похожими двоих из нас, их одинаковость определяет единое коллективное пластическое «лицо» марширующего строя солдат.

Наша с вами задача — научиться зорко подмечать эти главные импульсы и волны, отделять их от второстепенных, укрупнять.

Подмеченные в жизни, очищенные и укрупненные, они встречаются с нашим телом, натренированным в импульсах и волнах, — и рождается персонаж мимодрамы.

Зоркость в наблюдении главных импульсов и волн разных людей, умение их выделить из множества второстепенных и укрупненно воспроизвести — вот то, что становится существенной частью предмета мастерства актёра-мимика в мимодраме.

А есть ли критерии отбора, критерии оценки — какие импульсы и волны составляют самую суть, а какие — второстепенны?

Такие критерии есть.

И снова мы прежде всего замыкаемся на действенной функции импульса и волны.

Если мы опять внимательно присмотримся к потоку пешеходов, то увидим, что каждый из идущих, бегущих, спешащих, еле плетущихся, а то и вовсе стоящих людей непременно делает нечто такое, что составляет его образную суть.

Вот идет высокий, подтянутый, с иголочки одетый мужчина с пышной седой шевелюрой. Весь ритм его жизни нетороплив, его

дывать бесценный материал в вашу копилку, и она со временем превратится в настоящую сокровищницу человеческих характеров, отобранных именно для мимодрамы.

Первая же практика организации чередующихся занятий по наблюдению и воспроизведению (сначала, например, на улице, а затем в классе) продемонстрирует вам неисчерпаемость индивидуального в пластике человека.

Однако даже этих двух в высшей степени продуктивных направлений вашей учебы мало.

Кроме наблюдения и воспроизведения необходимы еще и третий путь — сочинение.

Вот где повод для разворота фантазии!

Для начала рассмотрите самые разные варианты индивидуальности походки идущего человека. На первых порах задавайте себе партитуру импульсов и волн произвольно, например:

Исходное положение — прямая стойка в профиль к зрителю, руки по швам, ступни и колени сомкнуты.

1. Энергичный импульс вперед от правого колена и одновременно от левого локтя вперед (аналогично в кн. II, упр. 5, стр. 68 «Комбинированный синхронный импульс»). Свободная волна вынесет правую ногу вперед. Опустите ступню — вы сделали первый шаг (рис. 10).

2. Симметричная задача, то есть синхронный импульс от левого колена и правого локтя в тех же направлениях.

Это — простейший вариант. Сделайте его сначала без музыки, а затем под аккомпанемент медленного фокстрота, 4/4, с импульсами на сильные доли такта (I и III) и опусканием ступни на слабые (II и IV). Каждая рука половину такта идет вверх, следующую половину — вниз.

Проделать эту простейшую партитуру не составит вам никакого труда. Однако поиск на этом отнюдь не кончается.

Усложните простейшую схему: при той же партитуре ног на счет «два» (II доля такта) четким импульсом от локтя верните поднятую руку в исходное положение и одновременно (как это было раньше) поставьте поднятую ступню на пол (рис. 11). Каждая рука в этом варианте приходит в исходную позицию вдвое раньше, чем в предыдущем. Организуется симметрия положений более сложная, чем раньше, — и сразу ваш идущий человек обретает зачатки определенного характера! Он становится более нервным, экзальтированным. Он как бы говорит нам: «Смотрите, какой я четкий и организованный человек! У меня даже походка четкая и организованная. И я хожу так, чтобы все это видели!»

А теперь измените музыку. Пусть звучит неторопливый блюз, и при той же координации импульсов и волн, при таких же энергичных импульсах от коленей и локтей проиграйте партитуру вдвое медленнее. Сразу же последует изменение характера.

41

взгляд чуть теплеет при встрече со знакомыми и скользит, не фиксируя, по незнакомым лицам. Голова гордо, даже слегка надменно откинута и почти не меняет своего положения (рис. 8).

Что делает этот человек?

Он несет свою голову.

И какие бы ни производил он физические действия — здоровался за руку, раскуривал трубку, переступал через лужу, разворачивал газету, — ни один резкий импульс не встряхнет его головы и ни одна волна не пройдет выше шеи. Гранитные монументы не беспokoятся по поводу импульсов и волн. Так и у этого человека, который несет свою голову, как «Памятник Себе».

У другого этот «Памятник Себе» может обратиться в «Бюст» (рис. 9). Несущий «собственный бюст» может находиться в отличном расположении духа и даже игриво помахивать портфелем. Но ни один импульс не потревожит его выше локтя и ни одна волна не проскользнет выше пояса.

Этот человек «несет свой бюст».

Вроде бы однородное образное действие, но попробуйте практически, и вы сразу поймете, что за этим стоят весьма отличающиеся пластические партитуры, допускающие множество вариантов. И нести по жизни можно не только «Памятник Себе». Попробуйте сыграть этуод на тему горьковского «Челкаша». В одном случае Челкаш может нести огромный тяжести мешок (и не воображаемый, а настоящий. Только, разумеется, не тяжелый. Вес предостoit оценить по законам оценки воображаемых сил, как в кн. I, стр. 74—91). В конце этюда тот же Челкаш может нести в взгляд, убивающий своей ненавистью. В первом случае это будет прямое физическое действие и одна партитура движения, в другом случае — действие образное и другая партитура.

Действие, отражающее образную суть вашего персонажа, укажет вам на главные импульсы и главные волны, определит вам границы их поиска.

Проведите несколько занятий на улице, в вестибюле кинотеатра, на стадионе во время матча. Понаблюдайте в жизни незнакомых людей, которые покажутся вам интересными. Непременно запишите свои наблюдения в форме самого делового протокола — импульсы из такой-то точки, волны такого-то характера. Не стремитесь к обширным комментариям в таких записях, потому что конкретный облик может забыться и связанная с ним пометка во многом потеряет свою ценность. Но у вас останется зафиксированной, как мелодия фиксируется нотами, пластическая индивидуальность — вот что самое ценное!

Чередуйте такие занятия с занятиями в классе, где эти записи расшифровываются и немедленно, по свежим следам воспроизводятся. Постарайтесь привить себе вкус и потребность в постоянных наблюдениях такого характера и их записи — жизнь будет откла-

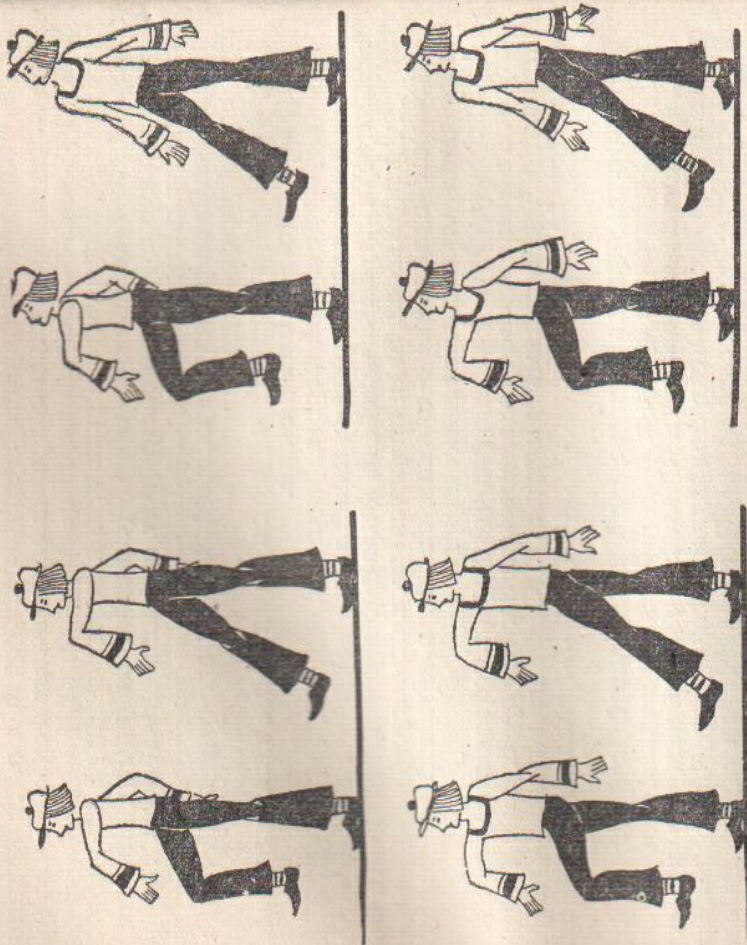


Рис. 10

«Я уверенно иду по жизни! Я точно знаю, куда иду, и точно знаю, что приду к цели. Милости просим со мной!»

Измените партию рук — пусть они движутся импульсами от кистей в стороны (кн. II, стр. 66, упр. 3). Сначала распределите импульсы рук как в предыдущем примере, а затем — дуплетами, как описано в приведенном упражнении.

И снова характер вашего человека изменится (рис. 12).

Попробуйте более сложную композицию. Совместите в одном человеке, но в разные моменты времени две знакомые нам волны (кн. II, стр. 74, упр. 10 «Волна, импульс от головы (с шагом)», рис. 14 и кн. I, стр. 45, упр. 21 «Волна (ноги—корпус—голова)», рис. 24). Как только первая волна завершится шагом, в момент касания пола передней ступни немедленно импульсом от переднего колена вперед отправьте волну вверх. Как только она завер-

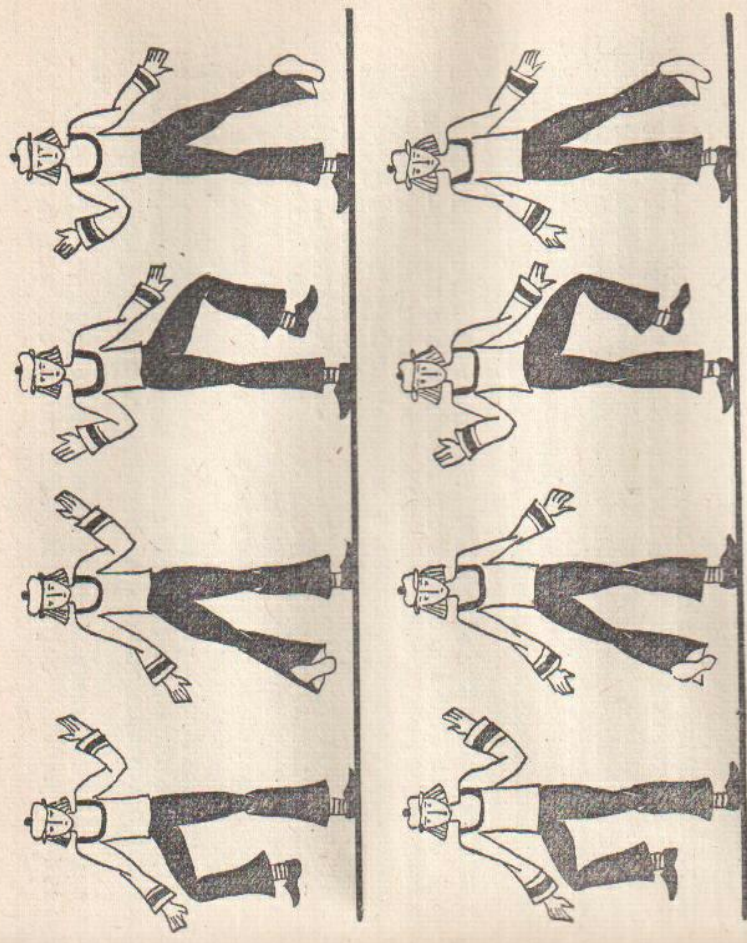


Рис. 12

шится, сразу же импульсом от головы вперед направьте волну вниз и закончите ее внизу вынесением вперед другой ноги.

Новый характер! А теперь сохраните те же самые элементы партитуры, но следите импульс от колена позже.

Потом тот же импульс сделайте раньше, до прихода предыдущей волны вниз. Оба эти варианта будут существенно отличаться по созданному характеру и от предыдущих, и друг от друга. Составьте и проиграйте другие партитуры — самые разные комбинации изученных вами импульсов и волн.

Добавляя в партитуру новые элементы, «включайте» и «выключайте» импульсы в разные моменты времени — до завершения предыдущей волны (намного раньше, потом ненадолго), в момент завершения и после завершения (намного позже, потом ненадолго).

Варьируйте комбинации с разной музыкой и с разной продолжительностью цикла при одной и той же музыке.

При одной и той же партитуре задавайте разный характер волн — чередуйте быстрые и медленные, затухающие и «разгоняющиеся».

Непрерывно попробуйте «логичные» и «аналогичные» варианты. Пусть в одном из вариантов при каком-либо мощном импульсе против всяких ожиданий пойдет слабая волна — медленная и малой амплитуды.

В другом случае импульс, предположим, от плеча вынесет его вперед, а волна, расширяясь по руке, поведет ее... вбок.

А в третьем случае четкий импульс вообще не родит волны... Вы воочию убедитесь, что такие «алогизмы» — мощное средство достижения комического (и трагического!) эффекта. Накапливайте и такой материал. Относитесь к этому явлению сознательно, профессионально. Алогизм внешней жизни — прямое и неотделимое следствие экзотричности внутренней природы мира ваших будущих героев.

В этом необычайно увлекательном процессе сочинения внешних характеристик вы накопите богатый материал.

Однако множество вариантов пластических партитур, которые вы проделаете сами и увидите в исполнении товарищей, так и останутся хаосом разрозненных примеров, случайным множеством, если вы их не систематизируете, не разложите их по полочкам и не сделаете поучительных для себя обобщающих выводов.

Для того чтобы определить направление систематизации, задумаемся над таким вопросом: почему в таком пестром, таком разноликом потоке индивидуальностей, который двигался мимо нас по улице, мы все же определяли, что этот человек — гордый, а тот — приниженный, этот — окрылен, а тот — удручен, этот — летит к цели, а тот — остановлен сомнениями? Ведь у того гордеца его характер был выражен так индивидуально, совсем не так, как у вас или у другого гордеца!

Мы определили всех идущих по улице гордецов потому, что при всей их бесконечной индивидуальности выражения своего характера для выражения гордости у великого множества людей есть некая общая основа. Именно она обеспечила успех нашего опыта на улице, на стадионе или в фойе театра.

Наш поиск индивидуального возможно только благодаря наличию общего!

Неожиданный парадокс?

Парадокс, несомненно. Но не неожиданный. К нему привел нас заложенный в самой природе мимодрамы способ ее обобщения через типическое частное, о котором мы говорили в самом начале.

Вот это и дает нам драгоценную возможность систематиро-

вать накопленный материал и сделать поучительные для себя выводы.

На улице мы сначала говорили: «Вот идет человек такого-то характера». А потом спрашивали себя: «А какими главными импульсами и волнами выражена эта черта характера?»

И сыпались в копилку партитуры, рожденные характерами. В классе на уроке «сочинения» мы ставили перед собой задачу, противоположную предыдущей.

Сначала мы заявляли: «Договариваемся о партитуре. Считаем так-то и импульсы и волны главными». А потом спрашивали себя: «Какой характер получился в результате?»

И копилку заполняли характеры, рожденные партитурами.

Теперь пора копилку вскрыть и, мысленно разложив перед глазами весь материал, начать систематизировать и обобщать.

Работу поведем в двух направлениях.

Направление первое — изучение свойств определенных комбинаций импульсов и волн.

Впечатление какого человеческого характера дает данная комбинация?

Какая комбинация создает у нас впечатление именно такого человеческого качества, а не какого-нибудь другого?

Вот все гордецы — самые разные. Что общего в их партитурах?

Вот все легкомысленные. А что общего у них?

Вот все скрытые. Чем они объединены?

Оказывается, общее в таких «специализированных» галереях персонажей наблюдается весьма четко.

Оказывается, что у гордецов, например, ритмы верха, как правило, гораздо замедленнее, чем ритмы низа, — мы уже подмечали картину «несения себя».

У легкомысленных — наоборот. Плечи и руки порхают, как крылья у воробышка, взгляд перебарывается с объекта на объект, ни на одном не задерживаясь подолгу, — вот откуда создается впечатление легковесности и самих поступков, и их внутренних мотивировок.

Скрытых объединит наличие четких протонорных («сворачивающих») импульсов — самых разных и сочетающихся с разного характера волнами (кн. II, стр. 70, упр. 7).

Перечисленные признаки — отнюдь не единственные, и все они обладают множеством нюансов.

Однако, когда они выяснены и выделены, они могут служить базой для пластического решения данного характера в его индивидуальном виде.

Ответы на эти вопросы дадут вам необычайно много. В дальнейшем, когда вы будете работать над конкретной мимодрамой, драматургия задаст вам авторское видение характера. Ища собственные, индивидуальные пути его воплощения, вы будете знать общую пластическую базу, на которой будете надстраивать в соответствии со своей индивидуальностью и своим видением героя неповторимые, только вам свойственные детали.

Рассмотрим второе направление — изучение свойств отдельных элементов комбинации, свойств каждого импульса, каждой волны.

Изменим постановку вопроса и пойдем к обобщению другим путем.

— Каков бы ни был характер человека, что добавляет ему импульс от колена вперед?

— Что привносит в любую характеристику волна от головы?

— Что изменилось в каждом человеке при перемене направления импульса от локтей?

Оказывается, ответы на эти вопросы выявляют вполне конкретные закономерности.

И гордые, и прижатые, и целеустремленные, и сомневающиеся могут исползовать разные импульсы и волны. Однако пелмена, предположим, импульса «от плеча вперед» на «от локтя в сторону» изменит оттенок характера. Так, первый вариант добавляет в общую гармонию «обертон» агрессивности, сознания своей силы. Увидя такого человека на улице и по всей картине его поведения поняв, что это гордый человек, мы можем предположить, что это или спортсмен, с победой возвращающийся с поля боя, или, допустим, чванливый начальник, возомнивший себя властелином.

Импульс «от локтя в сторону» при ходьбе придает характеру оттенок лиричности, некоей приподнятости. Увидев такого гордеца, мы можем подумать: «Этот — летает... Вероятно, пару часов назад у него родился сын».

Рассмотрим прямо противоположный вариант. Пусть наш герой будет мягок, лиричен и совершенно лишен гордыни. Пусть он спешит к городским часам на столбе, зная, что под этими часами его ждут.

А как в этом варианте поведет себя импульс «от плеча вперед»? Попробуйте.

Вы увидите, что «обертон» агрессивности верно послужит вам и здесь. «Скажу! Сейчас — или никогда», — заявит такой импульс зрителю. Может быть, не точно так, не совсем такими словами опередилимое, но будет в вашем герое нечто, окрашивающее его характер оттенками решительности, устремленности к цели, «агрессивности».

А теперь — наоборот. Не давайте импульса «от плеча вперед»,

но лишите его и импульсов «от локтя в сторону», прижмите локти к бокам и ограничьте их подвижность. В результате — не будет открытости, не будет полета у вашего героя, и, какие бы решения ни принял он для себя, зритель недвусмысленно расшифрует: «Нет, не скажет...»

Как видим — два сходных по общей характеристике человека и два весьма несхожих варианта. Если обих сыграет один и тот же актер, еще нагляднее станет разница, которую привнесит перемена импульса.

Таких оттенков характера, так же как и самих характеров человеческих, великое множество. Их просто невозможно однозначно определить словами. Как бы мы того ни старались избежать, создается впечатление некоего начетничества, иллюзия возможности создания рецептурного справочника: «Локти в стороны — и лирический герой готов».

Такой справочник невозможен, как вообще невозможны рецепты в искусстве.

«Импульс от локтя в сторону» — это ведь тоже, в конце концов, не стопроцентная определенность, потому что их может быть великое множество. Практика незамедлительно даст вам понять, что при каждом повторении, на каждом конкретном спектакле он может быть сделан по-разному, и дело будет решать миллиметры амплитуды, доли секунды времени и тончайшие нюансы характера волны, рожденной данным импульсом. И каждый раз, на каждом спектакле только ваше актерское чутье, чувствительность и верность вашей жизни в образе подскажут именно «сегодняшний», именно для данного спектакля точный импульс «от локтя в сторону».

«Рецептурный справочник»?

Не стоит питать иллюзий.

Для того чтобы от таких иллюзий избавиться, достаточно попробовать разобратся в этих вопросах практически. И сразу все встанет на свои места. Сразу станет очевидным, что каков бы ни был ваш герой, наделенный сложным, противоречивым характером, импульс «от локтя в сторону» в числе многих прочих выразительных средств поможет вам выявить его просветленные настроения в данную минуту, одухотворенность мыслей, которые сейчас его занимают. А другой импульс вместо этого — или не поможет, или поможет слабее, или помешает.

И сразу раскрываются не рецепты, позволяющие действовать бездумно, а законы, направляющие путь творчества.

Задайте себе такие вопросы и собственными пробами ищите на них ответы. Слова, которые будут вами рождены для определения тончайших нюансов характера, будут вам близки — за ними встанет ваш собственный личный и коллективный опыт, за ними

вы будете видеть то, что сами наблюдали воочию и что порой трудно описать даже множеством слов.

Проведите несколько занятий, посвященных систематизации накопленного материала. Они будут выглядеть своеобразными внутростудийными спектаклями — демонстрациями целой галереи персонажей, увиденных в жизни и после этого или скопированных, или переосмысленных, или сочиненных самостоятельно.

Разумеется, о буквальной копии не может быть речи. Вспомним, что сутью задания было выделение главных импульсов и волн. Точно выделенное и укрупненное главное сохранит основной характер, но проведет наш исходный материал жизни через горнило стилизации — а это именно то, что нужно для мимодрамы.

Объедините все работы в несколько групп, в каждой из которых соберутся сходные характеры персонажей.

Сегодня перед нами пройдет череда, предположим, «подозрительных» — разных, но объединенных одной общей главной чертой характера. Все те, кто разработал другие человеческие качества, сегодня — зрители. После показа проанализируйте весь просмотренный материал, постарайтесь найти и самое общее в их партитурах, и разные оттенки этого общего. Пусть выступавшие расскажут, какими они задумывали своих героев и какими средствами сознательно пользовались для достижения желаемого результата. Зрители должны будут оценить результат и точность своих товарищей в выборе необходимых пластических средств, разобратся в ошибках и в их причинах — каких импульсов и волн не хватало для нужного эффекта, какие оказались лишними, что помогало и что вредило.

На следующем занятии — другая «галерея».

В конце этого этапа работы было бы очень полезно собрать в зале близких друзей — хорошо, активно работающая студия всегда располагает таким кругом «болельщиков» — и показать результат. Непременно выслушайте их «непрощенное» мнение — оно окажется отличным камертоном ваших успехов или неудач!

Подытожьте результаты, к которому мы пришли в процессе накопления необходимых нам конкретных умений, нашего мастерства.

Мы овладели импульсом и волной, наше тело воспроизводит их автоматически, без малейшего лишнего напряжения.

Мы овладели грамотным жестом — он всегда легко читается, начинается и кончается в определенных точках, имеет четкий характер и длительность. Он действителен, потому что для этого выбраны нужные импульсы и нужны волны, и по тем же причинам оказался стилизованным именно так, как того требует пантомима.

Мы научились ярко выявлять индивидуальность нашего героя в действии — так, как того требует мимодрама.

Наш персонаж готов вступить в любой драматургический конфликт, в любое противоборство с другим персонажем, с чужим действием, с чужими поступками, с чужой волей.

Пусть он попал в простейшую ситуацию, требующую движения, и сделал идеально грамотный жест, чтобы выразить конкретное действие, настроенное, мысль.

Мы все знаем, что для выражения любого, даже самого простого, действия, настроения или мысли есть много способов. Такой же богатый выбор есть и у нашего героя для выполнения его конкретной задачи.

Наш герой выполнил задачу. Но самый ли выразительный жест он для этого употребил? Может быть, ту же задачу можно было решить так же грамотно с точки зрения движения, так же четко стилизованно, но при этом более емко, насыщенно, энергично выразить необходимое содержание?

И вообще какой из двух грамотных жестов лучше выражает данное содержание?

Есть ли критерии отбора такого самого лучшего жеста?

Оказывается, есть.

Попытки сформулировать эти критерии начались очень давно, но наиболее полно, систематизованно и аргументированно это удалось сделать лишь в прошлом веке выдающемуся певцу, декламатору, артисту и педагогу своего времени Франсуа Дельсарту (1811—1871), слава которого взорвалась подобно фейерверку и так же быстро — и незадолго — погасла.

Дельсарт собрал и проанализировал огромное количество собственных жизненных наблюдений, проведенных не случайно и хаотично, а с точным профессиональным прицелом. Но это — лишь малая часть материала, которым он оперирует в своих выводах. Он привлек к себе на службу материал неизмеримо более обширный — лучшие достижения живописи и скульптуры.

В течение многих веков отбирали художники и скульпторы самые выразительные движения, самые выразительные позы, изучая бесчисленное множество характеров характеров человеческих. Вот их богатейшим опытом и выдающимися достижениями и воспользовался Дельсарт для своей системы воспитания сценического жеста, для поиска самого выразительного решения пластики из всех возможных.

Дельсарт вовсе не предназначал свою систему для пантомимы. Его волновал драматический актер, черпающий свою выразительность прямо из жизни и воспроизводящий жест в формах самой жизни. Отсюда — полное отсутствие интереса к стилизации жеста, которая для нас с вами принципиально

Там же (в кн. II, гл. 4) мы выяснили, что сами знаки в пантомиме (и не только в пантомиме) разнообразны и каждая разновидность обладает определенными свойствами.

Дельсарт интересуется не всякий знак — нам следует в этом разбираться, чтобы искать у него те ответы, которые он может дать для пантомимы.

Бывают знаки, выработанные людьми за долгие годы развития цивилизации, внутреннюю сущность которых можно выразить одной фразой или даже словом. О сущности таких знаков люди «договорились», «условились» между собой, отсюда и их название «словные», и их относительная содержательность. Так, в покачивание головой по горизонтали мы условились вкладывать содержание «нет», а по вертикали — «да». А в Болгарии, например, практически те же движения означают понятия, прямо противоположные нашим. В большинстве стран мира ладони, сложенные вместе около груди, означают высокую степень просьбы — мольбу, а в Африке есть племя, в котором исторически сложилось противоположное содержание такого же знака — высшую степень угрозы. А получилось так потому, что эта позиция была исходной для метания маленького томагавка. В одном месте земного шара «условились» так, а в другом — иначе.

В мимодраме такой условный знак употребляется очень часто, и следовательно, для нас важны его свойства. Однако и в жизни, и с первых же практических шагов в пантомиме мы знаем, что один и тот же жест-знак в зависимости от множества причин может иметь большое количество разных оттенков и того же смысла.

Дельсарт такие условные знаки интересуют мало — он скорее полагает, что закономерности их смысла надо искать скорее в истории развития данного народа, а не среди общих законов выразительности человеческого тела. А вот оттенки их значения для него — и для нас тоже! — важны, они раскрывают не только суть того, что мы хотим выразить, но и наше отношение к данной ситуации, к нашему действию, к партнеру. И оказывается, что разные люди, выражая одну и ту же сущность разными условными знаками, оттенки этой сущности (оттенок недоверия, оттенок нежности, оттенок опасения, оттенок высокомерия и т. д.) выражают сходно!

Значит, можно уловить общность и установить закономерность, что Дельсарт и делает.

Мы говорили и о другой категории «условных» знаков, несравненно более сложных и образно-многоплановых — об иероглифах.

Поэтическая сущность этих знаков создается не историческим опытом общения людей (хотя, как исключение, бывает и такое),

важна. Однако нам также принципиально важен главный объект внимания Дельсарта — внутренняя сущность движения и законы ее раскрытия. Вот почему из двух сходных по смыслу жестов он поможет отобрать самый точный, необходимый нам по смыслу.

Сам Дельсарт почти не оставил записей, но его мысли и выводы изложены в капитальной книге Сергея Михайловича Волконского¹, последователя и страстного проповедника его идей, человека, следящего в области эстетики движения очень много.

К великому сожалению, книга Волконского издана давно и стала библиографической редкостью. Рассчитывать, что она окажется в вашем распоряжении, трудно. Поэтому мы рассмотрим основные выводы Франсуа Дельсарта, а практический материал, в свое время давший ему основания для этих выводов, будет постоянно накапливаться в ваших собственных опытах. Однако, если у вас окажется возможность познакомиться с этой книгой, не упускайте ее.

Разберемся в некоторых основных положениях этой системы.

ВНЕШНЕЕ (ЗНАК) И ВНУТРЕННЕЕ (СУЩНОСТЬ ЗНАКА)

Система Франсуа Дельсарта

«Искусство есть знание тех внешних приемов, которыми раскрываются человеку жизнь, душа и разум,— умение владеть ими и свободно направлять их. Искусство есть нахождение знака, соответствующего сущности» — этими словами Дельсарта начинается свою книгу С. Волконский.

Такое начало книги — не случайно, в нем выражена главная мысль, положенная в основу системы. Без понимания знаковой сущности искусства Франсуа Дельсарт просто не смог бы объединить свои наблюдения в стройную систему и сделать полезные для всех нас практические выводы.

Пантомима соткана из знаков, мы уже говорили об этом (кн. II, стр. 49—60). Они составляют самый материал ее выразительного языка. Когда на первых порах неопытные мимы лихорадочно мечтают по сцене, нагромождая движение на движение, а зрители при этом ничего из происходящего не понимают — в таком случае движения ничего не означают, зритель не в состоянии расшифровать внутренней сущности жеста. В тех же случаях, когда мы оказываемся захваченными содержанием действия, весь пластический «текст» являет собой непрерывную цепь логически выстроенных, точных по форме, емких и ясных по содержанию знаков.

¹ Кн. Сергей Волконский. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста по Дельсарту. Спб., изд. «Аполлона», 1913.

а отдельными художниками, и об их значении «договариваются» не люди между собой, а данный театр в данном спектакле со своим зрителем. Так, А. Орлов в «Похождениях Чичикова» для решения знаменитой сцены толкотни Чичикова и Манилова в дверях разработал образный знак-иероглиф «Ветряная мельница».

Для перевода в действие известного гоголевского диалога («Прошу вас!» — «Нет, нет, прежде вы!») ему необходимо было сначала решать для себя образ ситуации (ветряная мельница), а затем, пользуясь пластической и ритмической аналогией с реальностью, организовать движения рук персонажей наподобие крыльев ветряка (кн. II, стр. 45—48, 50, 54). Аналогичным образом поступал Модрис Тенисон в пантомиме «Шепот», пластически и ритмически сравнив шепот с летящими с ядовитым водопадом (кн. II, стр. 51, 54).

Эта столь распространенная в пантомиме разновидность знака Дельсарта не интересует и ответов на наши вопросы о законах смысла в иероглифе он не даст.

Однако и Дельсарта, и нас интересует главная, наиболее всеобъемлющая разновидность жеста-знака — жест, рожденный непосредственным, сию минуту рожденным эмоциональным посылом: «...Но тот жест интересен, которым человек показывает, что он хочет спать, а тот, который выдает его сонливостью».

Итак, жест непосредственный, эмоциональный, «выдающийся», а не «показывающий» жест, о смысле которого никто ни с кем не уславливался, жест «безусловный».

Эти знаки — главный материал пантомимы, самый главный материал мимодрамы, так как напрямую характеризуют индивидуальность человека.

Эти же знаки — наибольшая трудность в мимодраме, потому что при неизбежном процессе стилизации они теряют в опытных руках связь со своим прообразом в жизни (кн. I, стр. 6—8, 10—11; кн. II, стр. 4, 5). Мы перестаем понимать сущность движения героя, а следовательно, и всю логику его поведения на сцене.

С каким удовольствием присутствовал бы Дельсарт на наших занятиях на улице!

Он, зная законы соответствия формы жеста и его сущности, был бы зорче нас и помог бы нам глубже взглянуть в характер мимидущего человека. Он помог бы нам лучше выразить во внешнем движении те мимолетные движения души, которые проявились в жестах. Люди, которых мы видели на улице, не озабочены проблемой отбора самого выразительного движения и поэтому выражают свои чувства не лучшим образом. Дельсарт «поправил» бы этих людей.

Блестящий актер, он виртуозно скопировал бы их со множеством деталей, поразив нас своей зоркостью.

И на этом остановился бы.

А нам с вами, с благодарностью приняв его помощь, пришлось бы двигаться дальше — отобразив в персонаже только самое существенное, выявить главное в его пластике (главные импульсы и главные волны), укрупнить их и тем самым нашего героя стилизовать.

Но основу задал бы нам Франсуа Дельсарт — вот почему нам нужна в пантомиме его система.

Дельсарт исследует сущность — всевозможные внутренние состояния и душевные движения человека. Устанавливает естественные зависимости, естественные соответствия этих состояний и движений с жестами и позами, то есть знаками, которые внешне их выражают. Жест Дельсарта понимает широко — это может быть и едва уловимое дрожание века или брови, и движение всего тела.

Исследование ведется в трех направлениях:

I. Семiotика (по-гречески означает знак, внешний признак) устанавливает характер состояния человека по жесту, который он сделал (он сдвинул брови, значит, он негодует).

Впрочем, так трактует этот термин Дельсарт.

Сегодняшнее его содержание несравненно шире и захватывает область знания поистине необъятную — от медицины и структурной лингвистики, которая изучает самые общие свойства языка как средства человеческого общения и мышления, до расшифровки древних письменностей и закодированных донесений вражеской разведки.

Всякая сущность остается для нас неведомой, если не выражена вполне. Всякое внешнее выражение немыслимо без определенной формы — и это касается всего без исключения, отнюдь не только искусства.

И вот тут-то возникает сфера действия семиотики, которая исследует закономерности связей, существующих между содержанием и формой, или, как говорят специалисты по семиотике, между сущностью и знаками (знаковыми системами), ее выражающими.

Таким образом, проследивая соответствия между внутренним состоянием или внутренними пружинами поведения человека и внешним их выражением (жестом), Франсуа Дельсарт затрагивает лишь частный раздел семиотики в сегодняшнем ее понимании.

Следует отметить, что формирующаяся и набирающая силу сегодняшняя семиотика, к сожалению, почти не затронула области жеста.

Тем ценнее наследие Дельсарта.

Итак, в книге С. Волконского мы находим систематизированное изложение связей между внутренним состоянием и внешним: его проявлением через жест или позу.

Может создаться впечатление, что Дельсарт предлагает нам нечто вроде рецептурного справочника поз и жестов на случай любого внутреннего состояния.

Отнюдь нет!

С. Волконский: «Пусть не думают, что Дельсарт учил: «сдвинуть брови» и — делу конец; исполнить предписание Семиотики еще не значит играть; ...я хочу с первого же шага установить, что самая лучшая игра, в смысле искренности чувства, не даст всего, что она может дать, если она будет погрешать против указаний Семиотики, — она именно не будет самая лучшая».

II. Статика, по Дельсарту, исследует равновесие, позу. Устанавливает, какими именно средствами достигается то или иное состояние позы.

III. Динамика. Исследует законы движения и условия, при которых движение будет выразительным.

Проведите несколько специальных занятий, направленных на воспитание у студийцев вкуса, устремленности к точному знаку.

Начните с освоения позы.

Каждый студийец по очереди выходит на площадку и выполняет задание, которое формулируют товарищи.

Задание выдается в виде фразы, смысл которой — реакция на какое-либо очень важное событие. Эта фраза должна стать мыслью вышедшего на площадку, содержанием и оправданием его реакции, которую он выразит позой.

Например:

«Выстрелит или не выстрелит?»

«Марсо приехал!»

«Какая пошлость!»

«Все кончено...»

События, которые вызывают все реакции, непременно должны быть максимально острыми — это определит яркость пластических приспособлений в поисках позы.

Оговорите такое событие и дайте одно и то же задание нескольким студийцам подряд. Проанализируйте индивидуальные и общие, которое возникло в этих решениях.

Постройте занятия по противоположному методическому ходу: снова оговорив события, студийцы по очереди показывают позы, а сидящие в зале определяют их содержание.

На такие уроки очень полезно приносить репродукции картин и фотографии скульптур, каждый раз определяя смысл изображенных телоположений.

Вспомните картины: «Иван Грозный и его сын Иван» Репина, «Кающаяся Мария Магдалина» Тициана, «Странствующие гимна-

сты» или «Любительница абсента» Пикассо, или необозримое множество других произведений.

Вспомните скульптуру: «Поцелуй» Родена, «Мефистофель» Ан-токольского, «Камнебоец» Коненкова.

Каждая из приведенных поз имеет точный смысл, однозначна. И каждая отражает совершенно определенное состояние и души и тела персонажа. Существа дела не меняет то, что в приведенных примерах так же четко наше воображение дофантазирует движение — движение тела или движение мысли. Выразительным средством автора остается поза.

Пантомима не проходит мимо этого выразительного средства. И не только пантомима, драма тоже.

«Лакеи! придайте мне позу, располагающую к легкой, остроумной болтовне... позу крайнего удивления... позу крайнего возмущения... позу крайней беззаботности» — это из пьесы Евгения Шварца «Тень».

Жизнь дает бесчисленные образцы выразительно стоящих фигур. Заведите дневник, куда вы будете заносить увиденные позы, заинтересовавшие вас. Непременно расшифруйте для себя их содержание и вынесите на общее обсуждение. Точно так же вводите в объект анализа движение.

С первых же практических шагов в пантомиме вам сразу станет очевидной значимость, содержательность каждого движения и позы. Знак заявит о своей сущности.

К рассмотрению соответствий между сущностью и знаком по материалам исследований Дельсарта мы сейчас приступаем.

Семиотика

«Семиотика есть непосредственное наблюдение над жизнью, из которого артист выводит правила воспроизведения жизни» — так С. М. Волконский определяет необходимый нам ракурс семиотики. Результаты наблюдений и анализ Дельсарта и некоторых его последователей сведены в таблицы, и таким образом, результаты приводятся в самом «отжатом» и наглядном виде.

Таблицы — это итог наблюдений значимости положения частей тела (головы, руки, ноги, корпуса).

Естественно, чаще всего не только одной головой или только одной рукой действует мим, чтобы выразить необходимый смысл. Как правило, это достигается работой всего тела или нескольких частей в совокупности их выразительного воздействия. Однако работа каждой малейшей части нашего тела — движение или положение брови, фаланги пальцев, малейший изгиб шеи или наклон корпуса — у опытного мима всегда значимы. Они могут помогать действию, бездействовать или мешать ему. Поэтому надо изучать их не только вместе, но и по отдельности.

Пусть не пугает вас сухая, рациональная форма таблицы. Ее рационализм — следствие результативности обработки огромного материала. Это — выводы. Мы должны их изучить, проверить и применить на практике. Именно в деле их сухость и четкость станут для нас достоинством.

Каждая таблица дает нам позицию и соответствующее ей содержание. Мы приведем несколько таблиц, которые послужат вам и примером для первоначального изучения, и отправной точкой для самостоятельной работы.

Голова (рис. 13—20)

| | Опущена | Естественна | Поднята |
|---------------------------------|-------------|-----------------|--------------|
| А. Наклонена в сторону предмета | Обожание | Нежность | Доверчивость |
| Б. Прямо против предмета | Размышление | — | Восторг |
| В. Наклонена в обратную сторону | Подозрение | Оценка, страсть | Гордость |

Непреренно попробуйте рекомендации Дельсарта следующим образом: оговорите событие и разыграйте простейшее действие между двумя партнерами — сначала без учета этой таблицы, а затем с учетом. Обсудите — усилилось ли впечатление восторженности вашего персонажа при поднятой голове по сравнению с естественным ее положением? Добавился ли в вашем действии оттенок подозрительности при наклоне опущенной головы от объекта действия? Или оттенок доверчивости при наклоне поднятой головы к объекту?

Таблицы, подобные этой, будут приводиться и далее. И каждая из них предназначается прежде всего для вашего практического анализа. Однако следует помнить: таблицы посвящены элементам, отдельным частям тела, а действуем мы всем телом. Поэтому проба, например, выражение гордости, найдите соответствующее этой гордости положение всех частей тела, а после этого исследуйте все возможные положения рассматриваемой части — в данном случае головы. Только при такой методике вы сможете изучить ее истинные выразительные возможности.

Важна гармония частей, совокупность их воздействия.

Волконский формулирует закономерность: «...важна совокупность в выразительности частей тела — она дает картину искренности; частичность дает картину лицемерия».

Еще раз вспомним предостережение Волконского: семиотика никогда не сыграет вместо вас, но обязательно сыграет в месте с вами. Она или поможет вам отобразить самое выразительное, или обратится против вас, если вы ею пренебрежете.

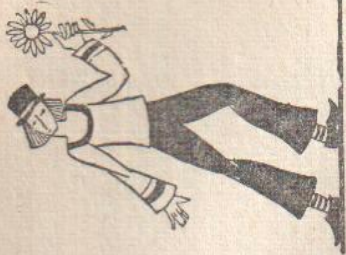


Рис. 13

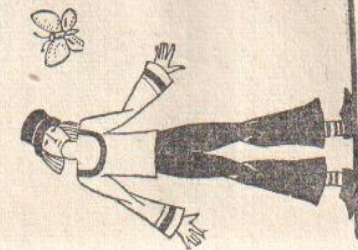


Рис. 14

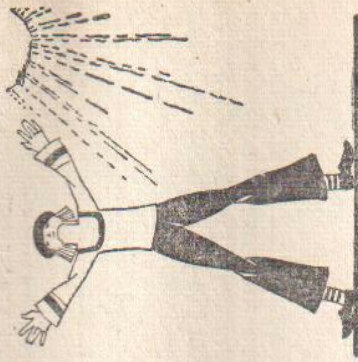


Рис. 15



Рис. 16

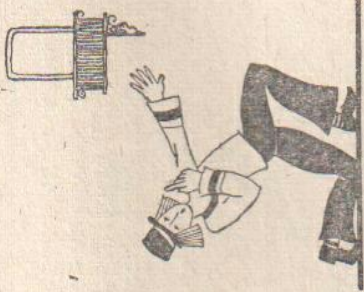


Рис. 17

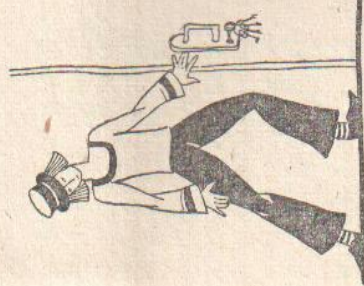


Рис. 18



Рис. 19

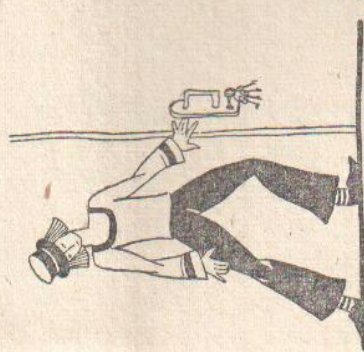


Рис. 20

Однако не следует забывать и другого, не менее важного: семантика — итог наблюдения жизни, и, так же, как жизнь, она не стоит на месте. В приведенных примерах, при всей их ценности, вы иногда будете чувствовать, насколько обогатились, а иногда и трансформировались эквиваленты между позой и ее содержанием, прослеженные Дельсартом. Но это и естественно — точно так же сегодняшний читатель, сопереживая героям, например, Пушкина или Достоевского, подставляет свой сегодняшний, современный опыт — и содержание, заложенное автором, трансформируется, прочитывается с поправкой на современность. Так же и содержание жеста-знака.

Семантика и эволюция семиотики — интереснейшая область для наблюдения. И, что для нас особенно ценно, введенный вами сегодня дневник, «копилка» поз и их содержаний, завтра же даст вам конкретный материал в работе над пантомимой. Неминуемо пригодится и увиденное в жизни или в музее, и сочиненное на этой основе.

Точно так же аналогичные наблюдения и выводы использовались в творческой практике гениальным художником и ученым Леонардо да Винчи.

Поучительная подробность: Дельсарт, исследуя движение человеческого тела в ракурсе его использования на сцене, пришел, по свидетельству С. Волконского, совершенно независимо к выводам, поразительно схожим с выводами Леонардо! Сказалось тождество исходной посылки: «идти от природы!»

Плечо (рис. 21—28)

| | Вперед | Нормально | Назад |
|--------------|----------|--------------|-------------|
| А. Кнису | Убитость | Доверчивость | Обагделость |
| Б. Нормально | Раздумье | — | Гордость |
| В. Кверху | Мольба | Экзальтация | Отчаяние |

Посмотрите, как велика роль плеч в общей выразительности (то есть содержательности!) телоположения на примере пантомимы М. Тенисона «Слепые» (кн. II, стр. 15—28 и фото 9—16).

«Никакой реакции, равнодушное, бесчувственное отталкивание» (кн. II, стр. 18 и фото 9) — положение плеч «нормально — нормально» (см. табл. «Плечо»). Предел невыразительности, бессодержательности фигуры Слепого. То же самое — на всех других фотографиях, где Слепые еще не выведены из своего болота безразличия.

А теперь проследите за партитурой плеч у Женщины — единственного живого и непосредственно реагирующего человека среди этого сборища заведенных механизмов.

«Они снова встречаются: он — холодно, она — с надеждой и радостью» (фото 11). «Они едят...» (фото 12). «Она обращается с мольбой...» (фото 13). Встуду у Женщины мольба о соучастии —



Рис. 21

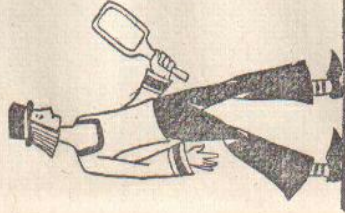


Рис. 22

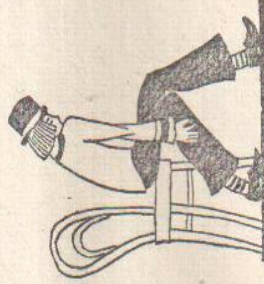


Рис. 23

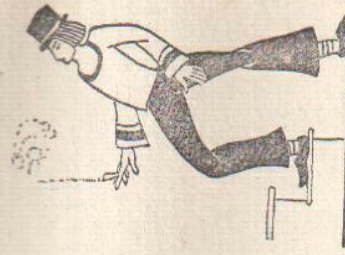


Рис. 24

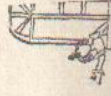


Рис. 25

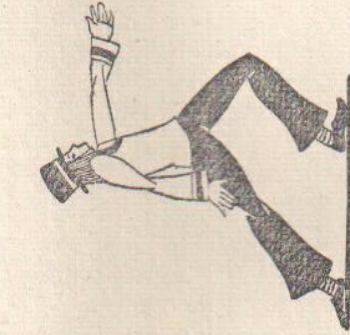


Рис. 26



Рис. 27



Рис. 28

и всюду подняты и выдвинуты вперед плечи, именно так, как рекомендует Дельсарт. Во всей пантомиме можно проследить антагонизм равнодушия и неравнодушия на активности и бездейственности плеч.

Обратите внимание — сколько отчаяния выражено в поднятых и отведенных назад плечах Адама Дариуса в финале пантомимы «Смерть огородного пугала» (там же, фото 17).

Так семиотика помогает режиссеру и актеру выразить смысл. Дельсарт подметил любопытную закономерность в функциях плеча при сложной партитуре работы всего тела. По его наблюдениям, плечо своей активностью показывает степень чувства (любого чувства, вне зависимости от его характера), так же, как градусник показывает температуру.

Вот что он пишет: «Когда человек говорит вам: «Я люблю, я страдаю, я очарован», не верьте ему, если его плечо остается в нормальном положении. Не верьте, какое бы выражение ни принимало его лицо. Не верьте ему — он лжет; плечо выдает ложь его слов, отрицает их смысл. И, хоть он и выражает горячую страсть, — только посмотрите на градусник: он показывает ноль».

Снова, таким же путем проверьте рекомендации Дельсарта на собственном коллективном опыте. Выбирая позу для проверки положения плеча, предположим, вперед и книзу, найдите положение всех частей тела для максимального выражения «убитости», а потом проверьте — усилит ли положение плеча «вперед, книзу» это впечатление или нет.

Это и будет вашим поиском самого выразительного телоложения.

Корпус

Снова несколько общих закономерностей, подмеченных Дельсартом.

Развернутый корпус говорит о силе воли, о целеустремленности в выполнении намеченного действия.

Сгруппированный — о большей или меньшей степени сомнений, внутренних противоречий и внутренних препятствий в выполнении действия, об ослаблении воли.

Нейтральный и малоподвижный корпус говорит о безразличии, подневольности действия, об отсутствии воли.

В относительных значениях положения корпуса рассматриваются наклоны вперед, назад и прямое положение, наклоны к объекту и от объекта, разворот прямо к объекту (рис. 29—36).

| | | | |
|--------------------|----------------|-------------------|--------------|
| | <i>Вперед</i> | <i>Прямо</i> | <i>Назад</i> |
| А. Вбок к объекту | Рассматривание | Нежность | Презрение |
| Б. Прямо к объекту | Смирение | Физическое усилие | Гордость |
| В. Вбок от объекта | Боязнь | | Ужас |

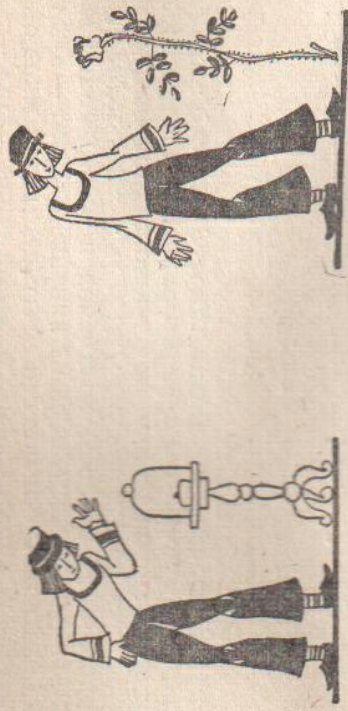


Рис. 29



Рис. 30

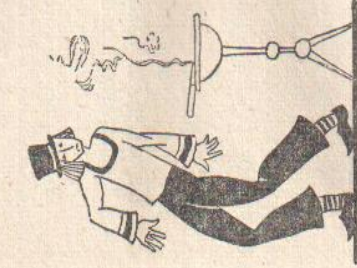


Рис. 31



Рис. 32

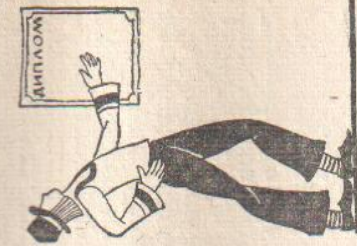


Рис. 33



Рис. 34



Рис. 35



Рис. 36

Корпус — инструмент больших выразительных возможностей. Разные его зоны могут двигаться независимо друг от друга (иллюстрация тому — все упражнения на волну), в каждой из них движение может зарождаться и кончаться (см. все упражнения на импульсы в корпусе в кн. I, II и III). Рассматривая разные движения в корпусе, Волконский справедливо подчеркивает: «...она *получает смысл от своей точки отправления*», вот она, смысловая роль импульса, которую мы рассматривали и использовали неоднократно!

Рука

Рука — после глаз — самый выразительный человеческий инструмент. Именно в силу ее необычайной выразительности для вас окажется не самой большой трудностью исследовать ее свойства аналогично приведенным примерам. Кроме того, семиотические таблицы руки, по Дельсарту, в наибольшей степени корректируются современностью. Поэтому мы приведем лишь несколько основных общих закономерностей.

Речь здесь пойдет только о позе, то есть о статическом положении руки. Жест, сделанный рукой, вы сможете изучить по законам, сформулированным далее в разделе «Динамика».

«Локоть приближается к телу в связи со смирением и в связи с гордостью — отдаляется», — говорит Дельсарт. Формулируя эту закономерность в более общем виде, Волконский пишет об этом: *«Локоть та часть руки, которая превращает ее из показателя состояния в показатель отношения»*.

Проверьте это практически. Создайте выразительную сюжетную позу из двух участников. Определите для каждого его оценку масштаба собственной личности и личности партнера — кто из них «Гулливёр», а кто «Лиллипут». Проследите, как выражению этой оценки помогает локоть.

Пальцы — самая подвижная часть руки. Они часто завершают движение и окончательно его расширявают для зрителя. Если оставшая часть руки в основном показывает степень эмоционального накала действия, то пальцы в большей степени это действие разъясняют, «формулируют».

Необходимо обращать особое внимание на координацию работы рук. Как правило, жест (особенно яркий, эмоционально насыщенный) делается двумя руками, хотя каждая из них может себя вести однородно, но не одинаково. Можно сделать энергичный выразительный жест одной рукой, но при этом вторую подчеркнуть убрать, увести от зрительского внимания.

Грубая ошибка — энергичный жест одной рукой при вялой, бесформенно висящей другой. Вялая рука дискредитирует ваш жест, делает его фальшивым. Чем темпераментнее и ярче он

будет сделан, тем больше произведет впечатление неискренности.

Очевидно, что этой ошибкой можно пользоваться как сознательно примененным выразительным средством — тогда, когда неискренность, фальшь нужны по смыслу действия героя.

Используя семиотику, ее указания по смыслу позиции любой части тела в отдельности, вы сможете «планировать» параллельное, взаимоусиливающее воздействие всех компонентов.

Точно так же, сознательно отбирая, вы сможете использовать их противозадействие.

Противозадействие не рассмотрено Волконским ни в статике, ни в динамике, а область эта — интереснейшая и в современной пантомиме часто встречающаяся. Но использование противозадействия отдельных компонентов в любом случае основывается на знании прямого, взаимоусиливающего воздействия действия позиций всех частей тела.

Использование противозадействия позиций проследим на примере. Вспомните один из последних моментов, позу из пантомимы Марсо «В мастерской масок».

Сидя:

Мастер изнемог в борьбе с прилипшей намертво дурацкой смеющейся маской.

Повисли, как плети, обессилевшие руки.

Опали плечи.

Согнувшись, обвисла, как под огромной тяжестью, спина — будто из человека вынули позвоночник.

Отчаяние.

И одновременно — идиотское веселье маски.

Эффект, эмоциональная сила которого огромна.

За счет чего?

За счет предельно выразительной позы отчаяния, где все тело, каждая его клетка, каждая частичка демонстрировали нам точное внешнее выражение нужного состояния — отчаяния.

И только лицо — полную противуположность, идиотское ликование.

Оба противоположных состояния выражены одновременно и максимально.

В результате — острейшее столкновение, предельный контраст, прием, точно рассчитанный артистом, безусловно выполненный с точки зрения семиотики — внешнего выражения внутренней сущности.

Но это было еще не все.

Стоя:

Маска в муках, как будто вместе с кожей, сорвана.
Откинута назад голова с закрытыми глазами, бессильно открыт рот.

Полуразведены в стороны кисти опущенных рук.

Расслаблены — вот-вот подкосятся — ноги...

Опущенность...

Эффект еще большей эмоциональной силы — как из ледяной воды в кипток.

За счет чего такой эффект?

За счет почти мгновенного перепада от предельного несоответствия к предельному соответствию.

Право, эта пантомима Марсо — идеальное упражнение для ученика семиотики.

Еще один пример из Дельсарта, где рассматривается выразительность ног. Для удобства прочтения и сравнения с рисунками нами введена такая форма таблицы.

Семиотика позиций ног стоящего человека

(рис. 37—45)

| № рисунка | Позиция | Состояние |
|-----------|--|--|
| 37 | Сильная нога согнута, свободная вытянута | Вызов |
| 38 | Сильная нога согнута в бедре, свободная согнута или перекинута | Раздумье |
| 39 | Сильная нога вытянута в бедре, свободная вытянута | Удивление Ужас Прострация |
| 40 | Ноги сдвинуты | Слабость Неустойчивость Смирение |
| 41 | Ноги раздвинуты | Опьянение Равновесие Благодеяние |
| 42 | Ноги расставлены, одна вперед, другая назад | Нерешительность |

Обе ноги сильные

| | | |
|----|---|---|
| 43 | Сильная нога вытянута, свободная согнута и почти на одной линии отставлена | Выживание Переходное состояние Бесцветное состояние |
| 44 | Сильная нога вытянута, свободная согнута | Экзальтация Экспансивность |
| 45 | Сильная нога вытянута или согнута в зависимости от наклона корпуса вперед, свободная очень вытянута назад | Порыв |

Сильная нога впереди

Подытожим сказанное.

Читателю, для которого пантомима представляет умозрительный, а не практический интерес, семиотика Дельсарта может показаться бездушным, рецептурным справочником. А всякий рецензент в искусстве настаивает на этом.

Практик отнесется к этому иначе. Он примет во внимание следующие.

Дельсарт приводит 81 (восемьдесят одно!) различное смысловое выражение только глаз — в зависимости от направления взгляда относительно головы, положения бровей и век.

Волковской: «Для чего эта игра? — спросят иные. — Для чего это фокусничество? Для того ли, чтобы на сцене из восьмидесяти одного выбрать и воспроизводить одно? Совсем нет... на сцене не надо думать о правилах. На сцене плоды скажутся сами собой. Не для сцены это, а для упражнения, для воспитания того самого глаза, который столько может и даже не знает, сколько он может».

Постановка вопроса — сугубо творческая и по отношению к пантомиме даже излишне скромная: семиотика дает нам не только систему упражнений, но и критерии отбора на практике. А ведь именно практически столкнувшись с отбором, начинаешь понимать, что мы даже не знаем, сколько он, этот самый глаз, может. И принимаемся изобретать велосипед.

А велосипед изобретен и описан у Дельсарта.

Семиотика — итог наблюдения жизни, обобщения опыта художников и скульпторов, самых зорких людей в оценке пластики человека.

Она дает нам возможность установить закономерности соответствия между знаком (жестом или позой) и его сущностью.



Рис. 37

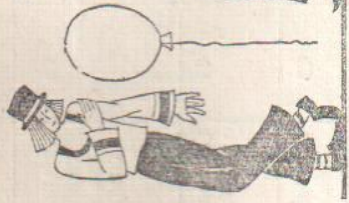


Рис. 38



Рис. 39



Рис. 40

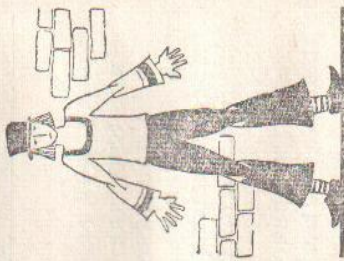


Рис. 41



Рис. 42



Рис. 43

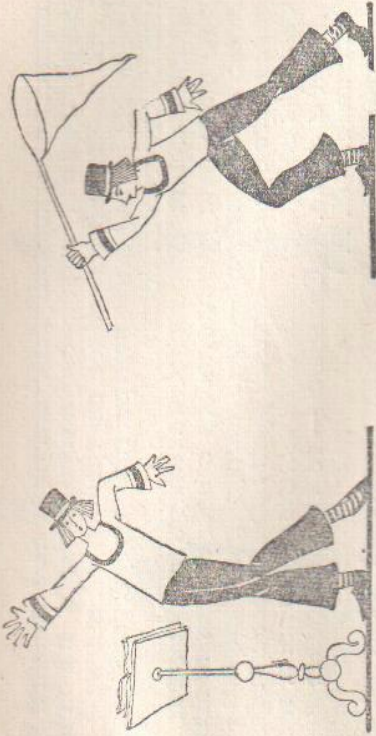


Рис. 44

Рис. 45

Знание этих закономерностей позволяет использовать их целенаправленно. Следовательно, у нас в руках оказываются критерии отбора самого выразительного жеста, самой выразительной позы. С точки зрения семиотики поза и жест могут рассматриваться одинаково. Поза может быть началом жеста — и тогда он продолжит в действительности ее смысл. Для перемены смысла требуется другой жест. Поза может венчать движение и при этом фиксировать его смысл. Для изменения смысла требуется новое движение.

Однако и поза, и движение имеют самостоятельные законы своей организации, к рассмотрению которых мы сейчас приступаем.

Статика

Равновесие человеческого тела, условия которого рассматривает статика, интересует нас не в физическом, а в эстетическом смысле. У стоящего в любой позе человека центр тяжести расположится над площадью опоры автоматически. Именно это условие, как мы знаем из физики, обеспечивает телу состояние покоя.

Но у стоящего в состоянии покоя человеческого тела может быть такая поза, которая будет буквально кричать о раздражающих душу бурях, — это будет эстетическое впечатление от позы.

Страсти, мечущиеся в душе, разбросают в разные стороны руки и ноги, изогнут корпус, развернут голову и пальцы.

Статика поможет нам так скомпоновать позу, чтобы при наблюдении физического равновесия части тела распределились в пространстве по определенным эстетическим законам.

В качестве основного закона статики Дельсарт выдвигает закон противопоставления.

1/23*

Гармония статической фигуры существует не как некий внутренний застывший покой, а как сосуществование и противовесные контрасты. Чем напряженнее внутреннее состояние — тем активнее противоборство этих контрастов. Отсутствие контрастов говорит нам об отсутствии жизни.

Волконский: «Закон противопоставления в том состоит, что части человеческого тела располагаются в постоянном противоречии направления: голова вперед — руки книзу; рука вправо — голова влево; правая нога вперед — левая рука назад; левое бедро поднято — левое плечо опущено; когда нога сильная — правая, тогда рука сильная левая и т. д.» («Сильная» — то есть наиболее нагруженная, напряженная. — И. Р.)

Поза — мощное средство в руках режиссера и актера пантомимы. Отличным примером тому может служить раскрытые гоголевского замысла в мимодраме «Похождения Чичикова» (в частности, сцена «Чичиков у Манилова»).

Посмотрите, как охотно, как увлеченно, как сладострастно «поируют» герои у автора:

«Они (Чичиков и Манилов. — И. Р.) заключили тут же друг друга в объятия и минут пять оставались на улице в таком положении».

«С четверть часа держал он обеими руками руку Чичикова и нагрел ее страшно».

«Оба приятеля долго жали друг другу руку и долго смотрели молча один другому в глаза, в которых видны были навернувшиеся слезы. Манилов никак не хотел выпустить руки нашего героя...»

«Манилов выронил тут же чубук с трубкою на пол и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут. Оба приятеля... остались недвижимы, вперя друг в друга глаза, как те портреты, которые вешались в старшину один против другого по сторонам зеркала».

Что ни поза — то закономерное следствие образа, характера, взаимоотношений, новая и новая демонстрация неземной «приятности» гоголевского Манилова, где «...в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару...»

Именно следуя авторскому замыслу, Орлов точно выстроил пластический и ритмический рисунок сцены, где многие пластические фразы начинались от позы, продолжались движением — часто даже бурным — и разрешались снова позой, позой-экстазом, позой-апогеем очередного варианта неземного восторга.

В этом щедром разнообразии позировки и режиссер Александр Орлов и исполнитель роли Манилова артист Георгий Совчис были поистине живописцы.

Все наши примеры, связанные с созданием позы, которые мы рассматривали в разделе «Семантика», должны быть выверены по закону про-

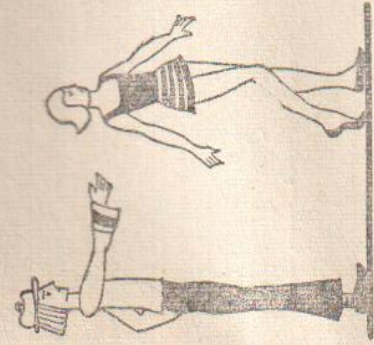


Рис. 46

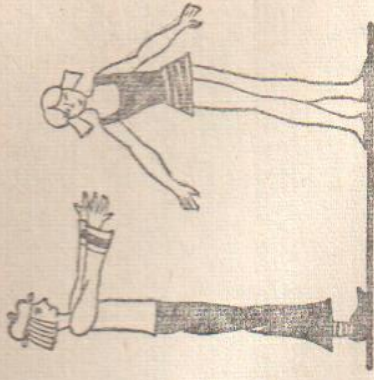


Рис. 47

тивопоставления, заданного «Статикой». Вы каждый раз будете убеждаться, что соблюдение этого закона не только придаст композиционную завершенность позе, но и усилит, а иногда и просто обеспечит ее смысл.

Вас неудержимо тянет к стоящему поодаль человеку. Вы протянули к нему правую руку, прочно стоя при этом на обеих, плотно прижав друг к другу ступням (рис. 46).

Будет ли поза максимально выразительной?

Разумеется, нет.

Попробуем усилить выразительность позы и «подкрепить» правую руку такой же вытянутой левой (рис. 47).

Наша попытка «улучшить» на самом деле значительно ухудшила композицию. Почему?

Потому что вытянутой в зове, в крике души правой руке мы ничего не противопоставили в композиции позы. Вытянутая «на помощь» левая рука еще больше увеличила нашу эстетическую потребность в противоположении и одновременно усилила неудовлетворенность отсутствием противопоставления.

Вернемся к первой позиции (вытянутая правая рука, сомкнутые ступни) и противопоставим правой руке отведенную назад левую ногу (рис. 48). Насколько усилилось впечатление устремленности к объекту! Вот теперь можно смело привлекать на помощь и левую руку, но при этом не забыть дальше отвести назад левую ногу и удовлетворить возросшую потребность в противопоставлении (рис. 49).

Насколько выразительнее стала поза! Неизмеримо ярче выявлен ее смысл. Горизонтали, появившиеся в силуэте вашего тела,

по законам живописной и скульптурной композиции прорисовали направление вашей устремленности, властно поведется на направлении объекта не только ваше тело (хоть оно и остается на месте), но и зрительский взгляд (кн. I, стр. 74—79).

Поза стала точным и недвусмысленным знаком, соответствующим тому содержанию, которое вы предусматривали.

Итак, *значимость позы складывается из взаимодействия частей тела. Семiotика подсказывает нам пути, которые приведут к взаимному усилению их выразительности. Однако для эстетической и смысловой завершенности позы этого недостаточно. Необходимо,*

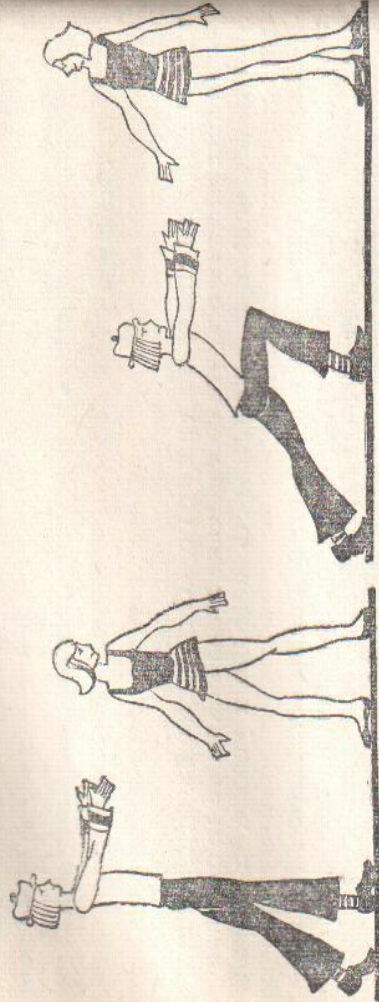


Рис. 48

выверие части по семiotике, противопоставить их в пространстве, как того требует статика.

Просмотрите и проанализируйте как можно больше образцов классики мирового изобразительного искусства. Каждый из них — наглядный урок точного использования закона противопоставления. Среди них вы увидите примеры, где герой погружен в себя и никуда не собирается двинуться (посмотрите, например, портрет Достоевского, Крамского или портрет академика Павлова Нестерова). И вы убедитесь в том, что все части его тела композиционно замкнуты так, чтобы подчеркнуть эту неподвижность тела при напряженной внутренней работе мысли.

Существует бесчисленное множество и других примеров. Посмотрите знаменитую скульптуру Шадря «Бульжник — орудие пролетариата», где поза по тому же закону противопоставления сконцентрирована в себе пружину, готовую с силой развернуться.

Все эти примеры явят вам образцы эстетического равновесия фигуры относительно какой-либо оси — вертикальной, горизонтальной или наклонной.

Выполнение закона противопоставления обеспечивает такое равновесие.

Динамика

Третье направление исследования Дельсарта непосредственно связано с движением.

Динамика занималась основными терминами, определяющие движение, из музыки.

Ритм характеризует закономерную повторяемость движений во времени. Ритм движения человека всегда связан с логикой его поведения, с ритмом и логикой его внутренней жизни. Именно поэтому организация ритма (и внутреннего, и внешнего) каждого персонажа — мощнейшее средство в руках режиссера и актера. Это тоже знак, несущий определенную информацию, причем о внутреннем мире персонажей, об его индивидуальности нам может красноречиво говорить не только логика его ритмов, но и определенная закономерная их алогичность (кн. II, стр. 39—41).

Выстраивая ритмическую картину спектакля, следует помнить один из важных законов психологической драмы: на сцене не должно быть двух героев, одинаково реагирующих на одно и то же событие. Индивидуальность персонажа неминуемо определит собственную логику оценки события, а следовательно, собственный ритм внутренней и внешней жизни.

В пантомиме-аллегории, где Герой противопоставлен обобщенной и унифицированной Стихии, этот закон неприменим для группы (вся группа, олицетворяющая собой Огонь или Море, Машину или Лес, живет и действует в едином ритме) и сохраняет свою силу для взаимодействия Героев (Пахарь и Сорняк борются за коллективный персонаж — Пшеницу. Все трое могут существовать в разных ритмах).

В мимодраме, так же, как и в психологической драме, он выполняется неукоснительно.

Мелодика движения определяется формой жеста (округлый или угловатый, непрерывный или прерывистый) и направлением (повышающийся и ускоряющийся или понижающийся и затухающий).

Гармония движения обусловлена распределением энергии между разными частями тела, участвующими в жесте, согласованием порядка работы отдельных частей и их соподчинением — выделением главного в движении.

Ритм — знак, несущий в себе определенное содержание. Еще более насыщенный содержанием знак — смена ритмов. Но это область настолько своеобразная, что требует особого изучения — не случайно она оказалась вне рассмотрения Дельсарта. Система знаков-ритмов имеет прямые «мостики» в систему знаков-жестов, но это другая (интереснейшая!) область семiotики.

Различные направления в пространстве имеют свои свойства — это художники подметили довольно давно. Движение, развивающееся в данном направлении, приобретает печать этих свойств.

Движение по вертикали несет в себе элемент утверждения.

Движение по горизонтали — отрицания.

Это не означает, что рассматриваются, например, те самые движения головы или руки, которые призваны заменить собой произнесение слов «да» и «нет». Движение по вертикали и горизонтали усиливают энергию утверждения или отрицания того самого действия, которыми вы заняты в данную минуту.

Вы — средневековый посол, вручающий соседнему государю письмо с объявлением войны или с ультиматумом о сдаче в плен.

Как вы вручите страшный свиток с огромной печатью?

Попробуйте это сделать с помощью жестов и по вертикали и по горизонтали. Вы увидите, что сама вертикаль (то есть само направление движения) подчеркнет ваше ощущение собственной силы, утвердит вашу уверенность в себе. В то же время горизонталь выдаст вашу неуверенность.

Именно такие — самые общие — отрицания и утверждения являются горизонталь и вертикаль.

Гюю наблюдениям автора этих строк те же значения направлений движения сохраняются и у болгар, несмотря на то, что вертикальный кивок у них означает слово «нет», а горизонтальный — «да». Это как раз тот случай, когда «условный» жест оказывается разным, а «безусловный» — одинаковым.

Рассмотрите разные направления движений и их свойства — диагонали, дуги окружности, полный круг.

Сознательный выбор направления и последовательности этих направлений создают четкую форму жеста, его рисунок, его мелодию. Так же, как, например, мелодия песни, мелодия движения может изобиловать острыми изломами, быть дробной и лихорадочной, или, наоборот, неторопливой, «певучей» или однообразно-монотонной.

Мелодический рисунок роли и спектакля в целом впрямую зависят от драматургии, ее режиссерского и актерского решения. Мы уже разбирали примеры точного решения мелодики жеста (в кн. II, стр. 28—33). Характер такой мелодической картины движения персонажа определяет «закон направления».

Дельсарт формулирует как один из важнейших «закон об отправных точках»: «Жест получает свой смысл от своей точки направления». Мы подробно обсуждали этот вопрос вслуду, где рассматривали роль импульса в формировании действенной основы каждого жеста, в выявлении индивидуальной логики действия героя.

Рассмотрение этого закона — единственный случай в системе Дельсарта, где его интересует механика движения. Во всех иных случаях, не связанный задачей стилизации движения и задачей обучения такой стилизации, он исследует только выразительный результат самого обычного бытового жеста, механизм которого знаком каждому актеру по собственному опыту.

Дельсарт анализирует многие точки возникновения движения и рассматривает их влияние на смысл жеста. Мы с вами также рассмотрели влияние действенной задачи, определяющей смысл движения, на выбор точки приложения импульса (в кн. II, примеры к главе 4 «Действие, движение, образ», стр. 84—93 и рис. 21—27).

Так, Лисе, одному из героев этих примеров, для выполнения разных задач (а следовательно, и разных по смыслу движений) требовались разные точки импульса.

Гармонию движения определяет «закон последовательности». Он состоит из трех принципов.

I. Динамическое противопоставление — аналогичное противопоставлению в статике.

Однако движение привносит и некое специфическое качество в рассмотренные этого вопроса.

В позе противопоставление отдельных частей тела — свершившийся факт, зафиксированный итог. В движении противопоставление сплошь и рядом оказывается процессом и достигается целым рядом одновременных и неодновременных движений и для нас становится важной и наиболее выразительной последовательностью движений.

Вот что говорит по этому поводу Дельсарт: «...движения *противоположные* делайте *одновременно, прямые* (то есть в одном направлении) — *в последовательном порядке*».

Вспомним наш пример из этого раздела статики (см. рис. 46—49). Рассмотрите его с точки зрения последовательности движений. Проиграйте два варианта партитуры.

1) «Против» Дельсарта: устремляясь к партнеру, одновременно и параллельно вытяните вперед обе руки и в то же время отведите назад левую ногу — так, как это не рекомендует делать Дельсарт.

2) По Дельсарту: согласно рекомендации вытяните вперед правую руку, одновременно отведя левую ногу, и только после завершения этого параллельного движения вытяните вперед левую руку. Вы непременно увидите, что, помимо композиционной стройности, такая партитура гораздо ярче подчеркнет вашу устремленность — а значит, лучше выразит смысл действия.

Рассмотрите обратную задачу. Пусть объяснится в любви очень нескладный, неловкий человек, движения которого угловаты и плохо координированны. Задайте ему неестественную партитуру импульсов (предположим, обе руки от плеч вверх, левая нога от пятки

Однако и здесь есть закономерности, главная из которых — естественность одновременного сочетания мимики и работы остальных частей тела. Что-то непременно раньше, что-то позже. Что именно — решать вам, исходя из конкретных задач, конкретного персонажа, конкретного действия.

А можно ли одновременно?

Можно. Но и в этом случае вы получите парадоксальный — или комический, или трагический эффект. Это острое и действенное оружие, им надо пользоваться расчётливо.

Возьмите любое из предыдущих упражнений. Оговорите событие и характер реакции на это событие.

Разная реакция обусловит разные первенствующие органы движения (и прежде всего разные точки возникновения главного импульса).

III. Третий фактор, определяющий гармонию жеста, — сцепление. Каждое движение из тех, которые в совокупности составляют жест-знак, должны быть соединены единой непрерывной линией. В то же время каждый последующий элемент должен начинаться только после того, как предыдущий пройдет все фазы своей «жизни» — начало, развитие и конец. Так, наиболее выразительным вариантом исполнения нашего примера с объясняющимися в любви будет полное завершение движения правой руки и левой ноги — и немедленно вслед за этим (как бы «сцепившись» с предыдущим) — движение левой руки.

Проверьте эту закономерность гармоничного жеста на всех трех вариантах примера («нормальный», «альяповатый» и «эlegantный»). Вы увидите, что в первом случае вам поможет соблюдение «сцепления», а в других двух («парадоксальных») — его несоблюдение. Из этой закономерности следует два вывода:

1. Каждое из движений, составляющих жест-знак, имеет свои фазы. Так, если поднимается рука, то сначала начнет и завершит движение, предположим, плечо, затем локоть — и так далее. Все эти элементы единого движения также должны быть «сцеплены» в общую непрерывную линию. Но по следователю и четкое проведение в жизнь этого принципа (начало каждого последующего элемента после полного завершения предыдущего) и дает нам основу основ стилизации в пантомиме — четкий импульс и волну (см., например, кн. I, стр. 45—51 и кн. II, стр. 74—83 и др.). Поэтому грамотное движение с точки зрения мимики (импульс и волна) автоматически дает нам грамотное движение с точки зрения эстетики (гармония).

2. Очень часто действие (особенно в самые напряженные его моменты) имеет свое «последствие», как бы «откат», обратную реакцию.

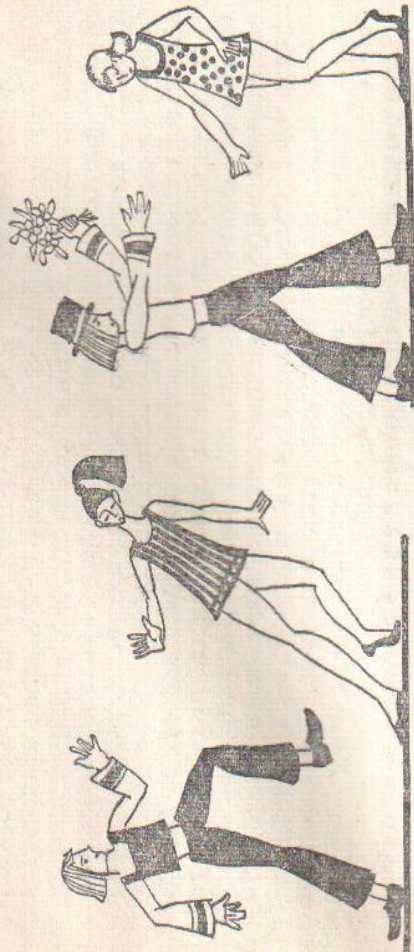


Рис. 50

Рис. 51

вверх) и почти полное отсутствие волны (рис. 50). Создается своеобразная аляповатая мелодика движения.

Пусть ваш герой проиграет оба варианта партитуры. Вы убедитесь, насколько несоблюдение динамического противопоставления (первый вариант) ярче подчеркнет его аляповатость, целостность его движений.

Именно это использовал режиссер А. Орлов при решении образа Собакевича и Плюшкина в «Похождениях Чичикова».

Попробуйте и другой вариант обратной задачи: пусть объясняется в любви необычайно elegantный повеса, который захочет продемонстрировать свою неземную страсть. Первый вариант партитуры снова окажется для вас лучшим — он подчеркнет неискренность, фальшь в неестественной (хоть и elegantной) демонстрации страсти (рис. 51).

Оба случая обратной задачи выявят запланированный парадоксальный эффект именно потому, что у зрителя заложена эстетическая потребность в соблюдении динамического противопоставления, его собственный практический опыт такого соблюдения.

II. Первенство органов движения. Если динамическое противопоставление диктует нам необходимость неодновременного движения частей, то как решить — что приводить в движение раньше, а что позже?

Выбор первенствующего в движении органа целиком определяется индивидуальностью персонажа, своеобразием логики его поведения. (Вспомните наш разговор о главном импульсе и главной волне, которые всегда определяют основу пластической индивидуальности героя.)

Предположим, вы кинулись на своего «противника» с кулаками и замерли в позе, обуздав свой порыв. Вслед за этим последует реакция, «расслабление» вашей позы, в которую вы приходили через быстро, но все же последовательное «напряжение».

Партитура движений такого «отступления» должна быть обратной партитуре «наступления», весь порядок движения частей должен быть противоположным.

Если вы не проиграете такого «отката», а немедленно вслед за позой приступите к другой партитуре, этим вы перечеркнете значимость действия, которое вы планировали оценить как самое важное. Отсутствие реакции и обратной партитуры скажет зрителю, что ваша атака на «противника» была не столь уж существенна и что самое главное — впереди.

Попробуйте убедить в этом практически. Сыграйте момент «реакции», в одном случае используя обратную последовательность движений, а в другом — не используя. Вы убедитесь, что обратное «сцепление» не только лучше выразит смысл, но и создаст завершенную гармонию вашего жестознака.

Тенденция к использованию обратного «сцепления» проявляется в пантомиме довольно часто, и не только в кульминационные моменты действия. Так мы уже встречались (кн. I, стр. 83—91) с прямой последовательностью движений при «накоплении» резервов выразительности нашего тела (раздел «Воображаемые силы, воздействующие на мима») и с обратной последовательностью их «траты».

Гибкое, выразительное, грамотно двигающееся тело, знание законов выразительного движения — это не самоцель. Это — лишь средство выявления внутреннего мира героя.

Мир героя — вот главное!
Внутренний мир каждого человека в жизни и каждого персонажа на сцене — не хаос. Он тоже протекает по определенным законам.

В жизни они проявляются объективно, независимо от нас. На сцене — целиком и полностью в нашей власти. Поэтому их необходимо изучить, овладеть ими и умело использовать — во имя правды жизни, отраженной на сцене.

Эта правда жизни может быть воплощена в самых разных формах. Разные искусства — цирк, драма, оперетта, опера, балет, пантомима — располагают для этого разным выразительным языком. Средства разные, но конечная задача — одна: правда жизни в образе.

Законы создания правды жизни в образе и метод обучения актера для этой цели сформулированы Константином Сергеевичем Станиславским.

Система Станиславского им самим предназначалась для артистов драмы, а не пантомимы. Однако сам автор успешно доказал ее плодотворность в опере, потому что и там нужна правда жизни в образе, правда, достигаемая специфическими — оперными — выразительными средствами.

Она нужна и в пантомиме — именно поэтому нам необходим Станиславский.

ВНЕШНЕЕ («ЖИЗНЬ ТЕЛА») И ВНУТРЕННЕЕ («ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ДУХА»)

Система К. С. Станиславского

С основными положениями системы К. С. Станиславского вы, несомненно, знакомы. Кроме его литературного наследия, трудов его учеников и последователей, есть немало книг, прямо адресованных самодеятельности². Это — огромное богатство, которым пользуются во всем мире.

Здесь будут рассматриваться те положения системы, которые особо важны в пантомиме и преломляются в ней специфически. Система — не «изобретение», а открытие и систематизация реально существующих законов актерского творчества.

Сформулированные К. С. Станиславским законы — что очень важно — отражают не только человеческую, общую для всех людей природу человека-актера, но и совершенно особую, свойственную только актеру природу его дарования, специфику его работы, его профессии. Это и позволило автору системы со всей категоричностью утверждать: «Никакой «системы» нет. Есть природа»³.

Главное, на чем основывается вся система, — это понимание выдающейся роли действия, «сквозного действия», задачи и «сверхзадачи».

Основой основ, краеугольным камнем актерского существования на сцене является действие.

Действие в театре весьма разнообразно. Это может быть внешне ярко выраженное «физическое действие». Может быть — действие словом, столь же активное «словесное действие». Может быть внешне статичная, но в высшей степени активная и напряженная внутренняя работа мысли. И это — тоже действие.

¹ Термины К. С. Станиславского.

² В числе других можно порекомендовать книги из серии «Библиотека в помощь художественной самодеятельности», выпущенные издательством «Советская Россия»: Л. Новицкая. Эстафета молодым, вып. I и II, 1976; А. Поламинев. Событие — основа спектакля, 1977; А. Бурув. Актер и образ, 1977; «От изображения к спектаклю». Сборник. Составители И. К. Сидорина, С. М. Ганцевич. Вып. IV, а также предыдущие выпуски из этой серии.

³ К. С. Станиславский. Работа актера над собой. Ч. II. — В кн.: К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 309.

«Словесное действие», как трактует этот термин словесная драма, для пантомимы, как правило, исключено. Отсюда возникает необходимость в чрезвычайно активном, преувеличенном (то есть стилизованном) «физическом действии».

Надо сказать, что «словесное действие» приобретает в пантомиме своеобразное содержание.

Слово, разговорный язык служат общению между людьми. Пантомима имеет свои выразительные средства общения между героями — эквивалентные самому обычному разговорному языку, но отнюдь не равные.

Если жест равен слову, заменяет слово — то это или условный театр типа китайского, японского или индийского (но тогда необходимо, чтобы зритель изучал этот язык как в Китае, Японии и Индии), или это условный знак глухонемых, или это «телевизор с выключенным звуком», то есть не пантомима.

Примечательное свойство образного языка пантомимы — того языка, который служит героям средством общения и в образы которого зритель сам может подставить свои слова, — заключается именно в том, что он чрезвычайно близко примыкает, а иногда и напрямую соединяется с «физическим действием».

Если обратиться к самому прямому образу «словесного» общения — решению разговорных средствами пантомимы, то им может послужить шепот в одноименной пантомиме Тенисона, о которой мы уже говорили (кн. II, стр. 51).

Является ли этот шепот потоком «сказанных» исподтишка слов — как в жизни? Безусловно.

Как это выявлено?

Через образ потока слов — маленького, вначале тихого ручейка ядовитого еля, который разрастается до водопада грязи, — от едва уловимых вибраций пальцев около губ до содроганий всего тела.

Что делает, как «физически действует» в это время «шепчущий» артист Гедрюс Мацкявичус?

Он обдувает нежным ветерком «слов».

Он обволакивает мягкой, но коварной паутиной «слов».

Обмазывает липким сиропом «слов».

Бьет «словами».

Уничтожает «словами».

Так условное «словесное действие» в пантомиме смыкается с «физическим действием», приобретаемая при этом все возможности активнейшего выявления, свойственные прямому «физическому действию».

А как раскрыть мысль, внутренний, непроницаемый вслух монолог персонажа, который в пантомиме как форма действия встречается особенно часто?

Как показать так выукло увиденные самим актером плоды его фантазии — «видения внутреннего зренья», «кинополенту видений», как это называется в «системе»?

Как выразить для зрителя логику и последовательность новь проносящихся в голове мыслей — то, что Станиславский называл «линейными мыслями»?

К. С. Станиславский: «...Мысли можно видеть... Логика и последовательность определены и четки. Ярче всего они сказываются в области мысли. Вот почему эта линия наиболее устойчива, доступна для определения и пригодна для фиксации»¹.

«Мысли можно видеть» — это одна часть высказывания Станиславского, для нас принципиально важная.

Вполне естествен вопрос: «А какими средствами сделать мысль видимой?»

Средство — безупречное построение логики мышления, причем не какой абстрактной логики, а логики данного конкретного персонажа. Любая другая логика окажется последовательной и непонятной для зрителя, который воспринимает данный персонаж в комплексе — и его внешний облик, и его поступки, и его мысли. Все это в совокупности связано с его индивидуальной логикой. Только логический анализ режиссера совместно с актером здесь недостаточно. Необходимо, чтобы актер эту логику усвоил и закрепил.

Как?

В. И. Немирович-Данченко вызывал к себе в кабинет А. Н. Грибова, исполнявшего роль Ленина, и вся репетиция строилась на том, что Грибов подолгу думал (думал!) о плане ГОЭЛРО.

Мысль была видима!

Логика, последовательность мысли были видимы!

А важность четкой, последовательной мысли в пантомиме, где не спрячешься за логику текста, очевидна.

Действие не происходит в некоем сценическом вакууме. Оно развивается в реальной вещественной сценической обстановке, в мире как реальных, так и вымышленных авторов, режиссером и самим актером. Роль этих обстоятельств столь велика, что порой они не только придают действию ту или иную конкретную окраску, но и определяют все его развитие.

Это сложная, динамичная среда, в которой действуют герои, и есть то, что в «системе» именуется «предлагаемыми обстоятельствами».

Станиславский: «...«Предлагаемые обстоятельства»... Это факты, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, до-

¹ К. С. Станиславский. Программа театральной школы и заметки о воспитании актера. — В кн.: К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 447.

бавления к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шум и звуки и прочее и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве»¹.

То, что перечисленные для драмы «предлагаемые обстоятельства» играют аналогичную роль и в пантомиме,— очевидно. Но есть и другие «предлагаемые обстоятельства» первостепенной важности, которые пантомима привносит в творчество актера.

Задумывались ли вы, почему актеры, предположим, МХАТа разговаривают на сцене... на русском языке? А актеры Королевского Шекспировского театра — на английском? А актеры театра «Берлинер ансамбль» — на немецком? Вероятно, не задумывались. Это кажется естественным, само собой разумеющимся.

Но ведь актеры не только разговаривают на том или ином языке. Они думают на сцене, используют язык. Они действуют уют словом, используют язык. Сам факт употребления или неупотребления разговорного языка накладывает решающий отпечаток на всю форму, всю стилистику театра, адресуя нас, в частности, то в драму, то в пантомиму.

Оказывается, язык является «предлагаемым обстоятельством» величайшей важности.

Должны отметить, что здесь пантомима не претендует на оригинальность. Актерам, играющим в «Воине и мире» Л. Н. Толстого в драматическом театре или в кино, нередко приходится говорить на французском языке. И неизвестный язык приходится «принимать во внимание при творчестве», приходится изучать, осваивать, «оживлять» для того, чтобы действовать словом так же, как на русском.

Как видим, и в драме язык может превратиться в «предлагаемое обстоятельство» немалой сложности.

Но ведь и пантомима не безъязыка — она имеет свой образный — в том числе и «разговорный» — язык.

Оказывается, что, освоив, изучив и «оживив» образный язык пантомимы, актер получает возможность жить, действовать на сцене, не испытывая ни малейших неудобств или ограничений от того, что этот язык кажется нам более условным, житейски непривычным, чем язык разговорный.

Именно с точки зрения возможности жить и действовать на сцене выразительный язык пантомимы абсолютно равноправен с любым другим.

Эта возможность жить истинной жизнью имеет важнейшие последствия и оборачивается для нас весьма своеобразной ветвью развития пантомимы — импровизацией.

¹ К. С. Станиславский. Работа актера над собой. Ч. I.—В кн.: К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 2, стр. 62.

Можно с уверенностью сказать, что импровизационное самочувствие — вершина, к которой устремлял актера Станиславский.

«Что я делаю?», «Чего я добиваюсь?» — на эти вопросы каждый актер школы Станиславского знает точный ответ для каждого мгновения своего пребывания на сцене, а в идеальном случае — и значительно шире, чем предполагает пьеса.

«Как я это делаю?», «Как я этого добиваюсь?» — вот этого актер Станиславского может с полным правом не знать, ибо даже во много раз игранном спектакле на каждую минуту истинной жизни на сцене может наложиться нечто — сугубо личное событие, происшедшее накануне, не так, как вчера сказанная партнером реплика, неожиданно упавший платок или лопнувшая в прожурке лампа — и появляется целый каскад новых, сию минуту рожденных приспособлений и красок, направленных на выполнение той же задачи. И это поощрялось Станиславским, это требовалось им с самых принципиальных творческих позиций. Импровизация в четких рамках определенных задач — это было и условием, и проявлением истинной жизни на сцене.

Вот что он писал по этому поводу:

«...Не думайте... ни о чем другом, как только о наилучшем выполнении основных задач и действий схемы (драмаатургической схемы.—И. Р.)... Что касается деталей, малых составных задач, приспособлений при их выполнении, то о них не задумывайтесь. Пусть они выполняются каждый раз в порядке эксперимента»¹.

«...Пусть (артисты) в момент творчества думают только об основных задачах... вежах (что). Остальное (как) придет само собой, бессознательно, и именно от этой бессознательности выделение партитуры роли будет всегда ярко, сочно, непосредственно»².

В чем видел материал импровизации Станиславский? — В линии жизни персонажа, в непрерывной правде этой внутренней, а следовательно, и внешней жизни. И если правда внутренней жизни выводила актера на такие острые внешние приспособления, как каскад или кульбит, — Станиславский аплодировал.

В последние годы жизни Константин Сергеевич огромное внимание уделял работе с молодежью, студийной работе. И именно в эти годы у Станиславского сложился метод воспитания актера. Одновременно он явился методом работы актера над ролью. Это «метод действенного анализа пьесы и роли».

Суть его в том, чтобы, предварительно разобравшись в драматургии — в основных событиях, предлагаемых обстоятельствах и

¹ К. С. Станиславский. Работа над ролью. («Ревизор»).—В кн.: К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 4, стр. 224.

² К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 4, стр. 459.

линиях действия, — выходить на площадку и импровизационно действовать.

К. С. Станиславский: «Зачем по месяцам сидеть за столом (имеется в виду затянувшийся период застойного анализа пьесы. — И. Р.) и выжимать из себя дремлющее чувство? Зачем заставлять его начинать жить помимо действия? Идите лучше на сцену и сразу действуйте, то есть выполняйте то, что вам в данный момент доступно. Вслед за действием само собой, естественно, по неразрывной связи с телом явится внутри и то, что в данный момент доступно чувству»¹.

Актер разобрался в сверхзадаче и сквозном действии. Поверил в предлагаемые обстоятельства роли.

— А теперь — действуй! — говорит Станиславский. — И линия действия выведет тебя на дорогу жизни в образе, ибо ты — Актер!

И немедленно, с первых же шагов раскрепощается в актере его актерская природа — его способность действовать в вымышленных обстоятельствах, его чудесный дар увлекаться чужими задачами, как своими, наполнять жизнь, рожденную этими задачами, своими каждый день повторяемыми и с каждым днем все более сильными чувствами. Весь бесконечно богатый психофизический аппарат человека-актера, весь его ум, воля, нервы, мышцы, все клетки его кожи включаются в творческий процесс сразу, немедленно и сопровождают актера во все время работы над ролью и впоследствии на каждом спектакле — вот что такое «метод действенного анализа» Станиславского.

И эфемерные, зыбкие, как нежные цветы, неуловимые наши чувства пускают все более глубокие и прочные корни. Настолько глубокие и настолько прочные, что корни эти позволяют расцветать и набирать силу чувствам при каждом возвращении к роли. Так, основываясь на актерской природе, Станиславский учит актера своей школы. Так, на той же актерской природе базируясь, естественным путем приводит Станиславский своего актера к работе над конкретной ролью.

С первых же ученических шагов актер школы Станиславского начинает постигать себя, свою творческую природу, свою индивидуальность и — одновременно — будущую технологию работы над образом. И каких бы высот мастерства ни достиг актер этой школы, это «ученичество» останется вечным, поскольку материал для жизни в образе берется из неисчерпаемых источников реальной жизни и собственной индивидуальности.

На протяжении всей творческой жизни, от школьной скамьи до работы над последней ролью, актера школы Станиславского сопровождает этюд — импровизированное действие, в котором заданы

или тема, или сюжет, или предлагаемые обстоятельства, или все вместе.

Процесс такой импровизации фокусирует в себе применение во всем сложном взаимодействии всех без исключения элементов его системы. В школе этюд позволяет изучить систему на практике, в театре он является методом работы над ролью.

Этюд — стержень, основа основ метода действенного анализа. Импровизированное словесное действие, которое вместе с физическим действием составляет материал этюда, невозможно без знания языка — не зная слова, не сможешь им действовать.

Точно так же необходимо овладение выразительным языком пантомимы — поэтому, прежде чем подойти к импровизированной жизни в образе, нам потребовались «Первые опыты» (кн. I) и вся последующая программа усложнения техники импульса и волны, а затем и система Франсуа Дельсарта.

Но вот основы своеобразного языка этого искусства освоены и мы можем приступить к импровизации, к самому настоящему этюду по Станиславскому, но только в пантомиме.

Мы на уроке у Модриаса Тенисона в Каунасе в труппе с почти пятилетней биографией. Тенисон сформулировал задание: «Очищающая гроза».

Звучала фонограмма — современная джазовая трехчастная пьеса с использованном электромузыкальных инструментов и конкретных шумов. Тенисон стремился задавать для импровизации музыку, по возможности неизвестную участникам. Он закономерно считает, что степень импровизационности будет при этом большей.

Актеры приготовились, еще до начала фонограммы приняв произвольные позы, как правило, острые, эксцентрические. С первых же звуков музыки эти позы будут актерски оправданы, с них начнется жизнь каждого.

И вот музыка началась, и пришли в движение замершие фигуры. Некоторые действовали активно, даже бурно, откликаясь на движение музыки с повышенной остротой.

Для других те же акценты в фонограмме служили поводом для минимального поворота головы или скупого жеста — они изучали мир, в который попали, изучали новые «правила игры», новые заповеди, которые складывались здесь же, импровизационно.

Каждый — по-своему, в соответствии со своим восприятием музыки.

Общение налаживалось постепенно, по мере освоения этого нового для всех мира.

Каждый, с той или иной активностью включаясь в общую жизнь, не делал, как правило, движений, имитирующих конкретную работу. Никто не писал, не читал и не шил. Движения были гораздо обобщеннее и характеризовали человека своим темпом, энергией, остротой изломов или округлостью. Но и сам рисунок этих дви-

¹ К. С. Станиславский Собр. соч., т. 4, стр. 350.

жений, и его видоизменение, когда начали налаживаться взаимные контакты, говорили о характере человека необычайно выразительно.

Один был робкий и легко попадал под влияние более энергичного партнера, изменяя под его воздействием свое движение.

Второй — более агрессивный — навязывал свое движение другому, иногда несколькими другим.

Третий ничего никому не навязывал, но и не воспринимал ни от кого.

В музыке начала развиваться тревожная тема грозы — и сразу острее стали проявляться заявленные характеры.

Один из всех начал решительно ходить по квадратной траектории.

В атмосфере все повышающейся нервозности это движение по-казалось убедительным для другого — и он начал, пристроившись за первым, копировать его действия.

Точно так же третий, четвертый, пятый — образовалась целая шеренга одинаково двигающихся людей.

А некоторые реагировали на опасность иначе, по-своему, и, выявляя эту реакцию, двигались в своем характере и по своим траекториям. Траектории временами пересекались с идущими строем. Некоторые уступали дороге шеренге, иные — нет, и шеренга сменялась, ломая перед ними свой рисунок хода.

А кое-кто из шеренги, увидев другого человека с другим характером движения, увлекался новым движением и пристраивался к тому человеку, кладя начало новой шеренге.

И все это — в насыщающейся электричеством предгрозовой атмосфере.

Как на живой, необычайно образной и динамичной модели, в импровизационном виде проигрывались всевозможные человеческие характеры и их взаимоотношения. Подобное, вероятно, очень трудно поставить, но оказалось возможным, даже «нетрудным» импровизировать.

Единство школы — и пластическое, и эстетическое — раскрылось во всем объеме.

Но вот на первый план вырвались двое. Уже здесь, совсем близко от нас, они — не увидели, нет, — они остро почувствовали друг друга. Оба на протяжении всей последующей сцены стояли строго фронтально и смотрели только прямо перед собой поверх наших голов. Но кожей, душой, внутренним зрением они чувствовали, ощущали присутствие друг друга.

У Станиславского есть один из любимых им терминов — «лучеиспускание». Это было именно «лучеиспускание», точнее не назовешь. Мощнейший, осязаемый и для актеров, и для зрителей поток «лучеиспускания», которым оба «облучали» друг друга и который воспринимали друг от друга. Такое возможно только при

высшей внутренней сосредоточенности актера, при максимальном волевом импульсе, направленном на выполнение задачи.

Медленно, осторожно потянулись друг к другу руки — только одни руки. И когда горизонтально вытянутые к партнеру руки почти коснулись друг друга — кончиками пальцев, кисти — только одни кисти рук — поднялись вверх до вертикальной плоскости и друг перед другом встали две ладони, они же — два уха, они же — две антенны, два чувствительнейших локатора. Медленно, волнообразно вибрируя, они стали ловить, изучать, впитывать в себя приходящие от партнера импульсы.

И тайла острая напряженность в глазах, медленно расслаблялось напряженное тело. Налаживалось доверие.

Это сыграли двое.

А остальные?

Остальные вели себя как идеальные партнеры.

Что нужно было делать остальным, увидевшим, что их товарищи «нашупали» в импровизации свою тему и вышли с ней на первый план?

Как нужно было вести себя, чтобы не нарушить ни общей картины импровизации, ни выдлившегося дуэта?

Остановиться и замереть?

Нет. Такая остановка самой резкостью общей перемены отвлекла бы внимание. Кроме того, это выглядело бы нарочито, искусственно на фоне продолжающей свое движение музыки, грубым нарушением атмосферы.

Остальные поступили гораздо тоньше и корректнее.

Вся эта сцена, потребовавшая столь долгого описания, стремительно пронеслась за 7—10 секунд. Но за секунду, за долю секунды до ее начала, едва лишь герой вышел вперед, все прекратили изменять характер своего движения, сохранив само движение на прежнем уровне. Партнерская задача была выполнена всесторонне и предельно лаконично. Была сохранена предгрозовая ситуация и зрителю был дан скупой, но совершенно недвусмысленный условный знак: «Переключи внимание!»

И слова ансамбль показал превосходный образец коллективной импровизации, а само решение дуэта, очень по-тенисоновски поэтичное, может служить нам примером лаконичного, необычайно емкого и предельно понятного образного общения в пантомиме, общения на языке пантомимы.

Это была превосходная демонстрация освоения школы. Лефкость, внутренняя оправданность всех переходов от мимодрамы к коллективному, унифицированному, откровенно аллегорическим персонажам, мгновенное взаимопонимание при таких переходах — все это говорило о высоком классе мастерства. В моменты мимодрамы индивидуальности раскрывались максимально ярко. В мо-

менты аллегории торжествовало полное подчинение индивидуального общему.

Что может дать нам импровизация в повседневной, регулярной учебной работе над пантомимой?

Очень многое.

Импровизация — идеальное средство для формирования единого ансамбля. Она — именно то, что наиболее полно и быстро объединяет разные творческие индивидуальности актеров единым почерком общей школы. И при этом не теряется, а расцветает индивидуальность каждого.

Естественно, воспитание, строительство единой школы, единой творческой платформы и стилистики происходит при постановке конкретной пантомимы, конкретного спектакля. Но спектакли выпускаются не так часто. А импровизации могут проводиться регулярно. Непременный и немедленный последующий анализ ускорит процесс и технического обучения актера, и введения его в мир об-разного языка пантомимы.

На наш взгляд, все это играет первостепенную роль в формировании школы.

Импровизация воспитывает в актере бесценное качество — то, что называется «импровизационным самочувствием». Выращенное и окрепшее в классе, это самочувствие даст в спектакле истинную, импровизационную, а не «выученную» жизнь в образе, будет постоянно обогащать роль все новыми и новыми — и каждый раз свежими, сию минуту рожденными — приспособлениями. Самое удачное зафиксируется, но то же импровизационное самочувствие позволит этим приспособлениям каждый раз проживаться заново.

Спектакль Г. Мацкявичуса всегда интересно смотреть по несколько раз — они, как губка живительной влагой, пропитаны импровизационным самочувствием актеров.

Момент оживания Давида в «Преодолении» с точки зрения импровизации наиболее регламентирован — это пластическая цитата из творчества величайшего скульптора, которую Павел Брюн приводит с максимальной точностью и тщательностью. Но вот наступает момент возгорания искры жизни, зарождается первое движение — и наступает момент истинного «сиюминутного» творчества, каждый раз обусловленного конкретным течением именно данного спектакля.

Один раз первой ожила грудь — как будто на ваших глазах в мрамор вселилась душа, толкнула сердце и начала разливаться по всему телу теплой волной движения.

Другой раз из той же самой позы первыми начали двигаться ноги — как корни, почувствовавшие приток соков земли.

В третий раз — глаза, которые ослепил увиденный вокруг мир. И каждый раз новое начало движения задает импровизационный путь его развития — до «полета над миром».

В студиях, накопивших достаточный опыт, импровизация стала самым материальным спектаклем, вынесенного из зрителя. Это в наше время явление редкое в других театральных искусствах, практически драгоценная монополия пантомимы. Такие спектакли регулярно показывал коллектив Модриса Тенисона в Каунасе, Амираша Шаликашвили в Тбилиси, сейчас их можно увидеть в московских студиях Гедрюса Мацкявичуса (ДК института им. Курчатова), Евгения Харитоновна (ДК Метростроя), Евгения Мизового (Дом культуры и техники), они стали традицией в Риге и Ленинграде.

Но роль импровизации в жизни школы не ограничивается и этим.

Импровизация — и это нам представляется очень важным — может стать мощным средством в работе над репертуаром, над конкретной пантомимой. Может стать методом.

Хорошая драматургия всегда делает этюдный, импровизационный поиск наиболее эффективным. А плохая, несовершенная?

Тут мы сталкиваемся с интересным явлением, весьма часто встречающимся в пантомиме, когда мы беремся за собственную драматургию, отнюдь не всегда идеальную. В импровизации, в этюде на основе такой драматургии вся вялость конфликта, вся рыхлость действенных линий и взаимоотношений просто воплотит, проявится мгновенно и предельно четко.

Что же получается? Получается, что метод действенного анализа, призванный выявлять для актера его соответствие драматургии, в этом случае — если актер живет в импровизации верно, а драматургия плоха — на самом деле выявляет фальшь драматургии, ее несоответствие правдивой линии актерской жизни.

Больше того. Хороший актер может в таком этюде именно в силу правдивости своей жизни в предлагаемых обстоятельствах сломать плохую драматургию, а логика действия импровизационно выведет его на хорошую. Таким образом, метод действенного анализа может стать пробным камнем нашей драматургии и методом ее корректировки.

А как использовать метод действенного анализа, если драматургия, с которой мы имеем дело, ведет нас не в мимодраму, а в аллегорическую пантомиму — например, если мы ставим произведение Горького? Или греческий миф?

Точно так же. Дело здесь не в разных дорогах пантомимы, а в самом факте существования драматургии, которая задаст нам четкий маршрут на дорогах импровизации.

Сама импровизация и метод остаются.

Мы рассмотрели некоторые основные вехи мимодрамы — те, которые необходимы драматургу, режиссеру, актеру или всем им вместе.

Главное, что находилось под постоянным нашим наблюдением, была индивидуальность персонажа, его неповторимые, чисто личные черты.

Механизмы именно его движения.

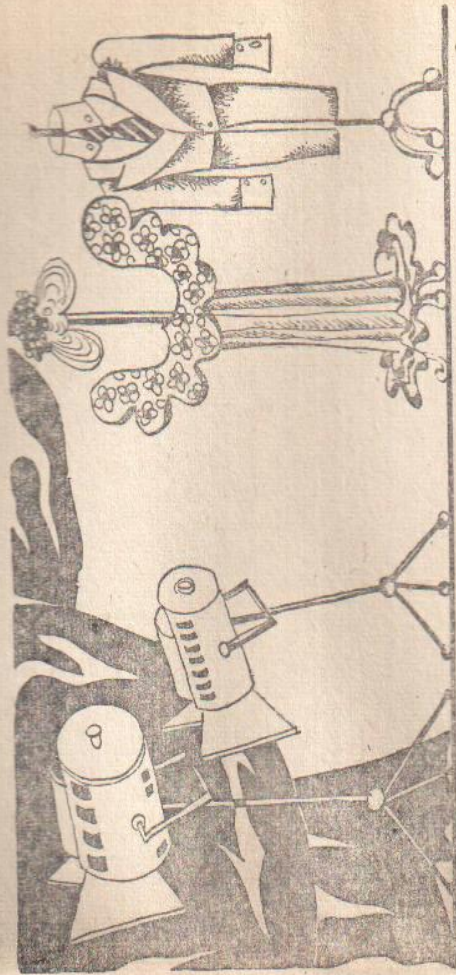
Значимость именно его жеста.

Пути приобщения к именно его внутреннему миру.

Мы попытались разобратся в некоторых специфических свойствах драматургии мимодрамы и особенностях ее режиссуры.

Настало время попытать свои силы на практике.

Глава третья СОВМЕСТНЫЙ ОПЫТ В МИМОДРАМЕ



Попробуем провести совместный опыт постановки мимодрамы. В нашем условном спектакле возьмем для работы хорошо известную сцену в одном действии А. П. Чехова «Свадьба». Этот материал располагает всеми необходимыми для мимодрамы данными — стремительностью действия, ярко выписанными персонажами, удивительным «чеховским» сплавом сатирической остроты и грусти.

Автор этих строк ставил «Свадьбу». Некоторые моменты прошлой постановки составили материал совместного опыта с читателем и, возможно, автором будущего спектакля. Прежде всего это касается этюдной стадии работы. Этюд не сочинить за письменным столом, он только тогда является этюдом по сути и только тогда интересен и нужен, когда рожден импровизационной внутренней жизнью актеров.

Разумеется, работа над будущей постановкой начинается с самого тщательного изучения авторского текста. В нем заложены основы решения всех компонентов спектакля — основная драматургическая схема, образы героев, в том числе авторское видение их пластики. В тексте мы найдем подсказки или самые прямые указания для режиссерского решения сцен — главное и побочные действия и контрдействия, обстановку и атмосферу, в которой эти действия протекают, и еще многое, многое другое, что послужит стимулом для фантазии всех участников работы и точно эту фантазию направит.

Постарайтесь глубже проникнуть в удивительный чеховский язык, в его образный строй, в его музыку, в ритмы речи каждого персонажа — все это родит целый комплекс ваших собственных ощущений замысла и даст вам — именно вам! — фантазии ничуть не меньше, чем прямые авторские указания.

«Свадьба» написана А. П. Чеховым в сценической редакции по мотивам нескольких более ранних рассказов — «Свадьба с генералом», «Свадебный сезон» и «Брак по расчету». Непременно изучите эти произведения! В них вы найдете тех же героев и сходные ситуации, но жанр рассказа дает автору простор для их описания, для проработки не только их прямого текста, но и их мыслей. Все это имеет для нас первостепенное значение и снова превращается в материал для работы нашей фантазии.

Самые тонкие нюансы ваших актерских и режиссерских решений в будущей мимодраме по Чехову даст вам глубокое знание творчества писателя в целом. Именно это родит понимание неповторимого чеховского сплава горечи и доброты, едкого, убийственного сарказма и любви к человеку. Это даст вам возможность выявить именно тонкости авторского — а вслед за автором и ваше! — видения мира и человека, задать будущему спектаклю главный второй план, без которого чеховская сатира может оказаться недоброй. А это уже не Чехов!

Без точного и тонкого понимания этого сложного сплава ни режиссеру, ни актеру не решить главный образ мимодрамы — старшего морского офицера Ревунова-Караулова. Он окажется или оглуленным, или сентиментально-голубым. И то, и другое — недопустимо, потому что перечеркнет бесконечную чеховскую нежность к этому человеку, выписанному во всем его человеческом противоречии многообразии смешного и святого.

Тонкость, глубина и парадоксальность фантазии А. П. Чехова — необычайно плодотворный материал для мимодрамы. В этом нас убеждает успешный опыт постановок по его драматургии, сделанных А. А. Румневым и А. С. Орловым. Но к успеху в пантомиме может привести только глубокое проникновение в строй мышления автора, в его — чисто литературные — выразительные средства.

Нам предстоит последовательный анализ авторской драматургии, с тем чтобы выстроить все компоненты общего режиссерского решения и совместно разобратся в отдельных сценах.

Литература по системе К. С. Станиславского, которая есть в нашем распоряжении, несомненно освещает методику такого анализа. В мимодраме эта методика ничем не отличается от драматического спектакля.

Прежде всего необходимо выяснить сверхзадачу и сквозное действие. Вот что говорит по этому поводу Станиславский.

«Антон Павлович Чехов боролся с пошлостью, с мешанством

и мечтал о лучшей жизни. Эта борьба за нее и стремление к ней стала сверхзадачей многих его произведений»¹.

Однако сверхзадача спектакля складывается из многих компонентов. Кроме сверхзадачи автора, сюда привносятся индивидуальность режиссера и актера, их гражданская и творческая позиция, круг волнующих их проблем, которые в данных обстоятельствах вызвали к жизни именно данный замысел чеховской «Свадьбы» для постановки именно сегодня. Поэтому определить сверхзадачу необходимо, отталкиваясь не только от автора, но и от всей совокупности ваших конкретных обстоятельств, в том числе и от себя — от актера и режиссера.

В процессе работы над упомянутой постановкой «Свадьбы» в результате анализа и серии этюдов нами совместно были определены сверхзадачи и сквозные действия персонажей. Так, для исполнителя роли Ревунова-Караулова самой эмоционально-зарядной и наиболее точно отвечающей чеховскому замыслу оказалась сверхзадача — «Светить людям!». Именно она определила и «стержень» решения основных сцен, и многое дала для чисто пластического поиска. Так, целой серией этюдов «вокруг пьесы» был найден «заряд доброжелательности» для самого первого выхода к гостям старика Ревунова. Именно слово «светить!» было воспринято актером как заманивая образная задача на действие и позволило ему добиться яркого «излучения» доброжелательности. Задача, как говорят, «легла на актера», точно угадав его индивидуальность.

Этот светлый «заряд доброжелательности» немедленно сталкивался с «зарядом недоверия» маменьки, подозрительно ошупывающей взглядом выдавшую виды шинель старого служаки. Напряженности столкновения способствовало точное (для данного актера!) определение сверхзадачи и сквозного действия.

Разумеется, «Светить людям!» может для вас оказаться формулировкой неточной и потребуете искать свою, которая «ляжет» на вашего конкретного исполнителя этой роли.

Поиск сверхзадачи и сквозного действия невозможен без определения главного конфликта, заданного драматургом.

Главный конфликт «Свадьбы» — столкновение между алчно-романтической мечтой, внутренней порядочностью и чувством собственного достоинства.

Текст задает нам четкую драматургическую схему — последовательность событий и действий. В качестве основного события выступает раскрытие «заговора», когда старый

¹ К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 2, стр. 332—333.

и добрый моряк Ревунов-Караулов понимает, что его приход на свадьбу — гнусная комедия и нечистоплотная денежная интрижка. Следующее по степени важности событие — романтическая речь-мечта старого капитана. Именно в этот момент приходят в столкновение два мира — суугобо земной мир жрущих и пьющих гостей и окрыленная фантазия с надутыми парусами и простором моря как будто сбросившего старость Ревунова-Караулова. Теперь выстроим общую последовательность событий — так, как она задана А. П. Чеховым.

1. «Скандал жениха» (Апломбов требует у матери невесты оговоренных в приданом и недостающих выигрышных билетов).
2. «Начало пирса» (гости наконец-то дорвались до стола, до тостов, до закусок и возлияний).
3. «Скандал телеграфиста Ятя» (почти состоявшееся изгнание Ятя, мешающего «процедуре» своими умствованиями).
4. «Остановка свадьбы» (Нюнин вбегает с известием, что сейчас прибудет генерал).
5. «Приход «генерала» (третье по степени важности событие).
6. «Речь «генерала» (событие № 2, одно из важнейших в пьесе).

7. «Раскрытие «заговора» (старый капитан узнает, что он нанят и оплачен как украшающий реквизит. Главное событие в пьесе).

8. «Свадьба!» (наконец-то после всех препятствий — дорвались!).

В тексте существуют эпизоды, события в которых еще менее значительны. Это сцены томного ухаживания Ятя за Змеюкиной, отца невесты Жигалова с греком Дымбой, эпизоды и тосты за столом. Однако они нужны Чехову и будут необходимы нам. Подобно тому, как в кино на общих планах мы рассматриваем картину целиком, знакомимся с ее самыми общими чертами, а на крупных изучаем отдельные детали, Чехов рисует нам и общую картину мешанского болота, и выделенные ярко индивидуализированные портреты.

Кроме того, что эти портреты рисуют характеры персонажей, они помогают выявить индивидуальные пружины общего действия. Отдельные пружины, складываясь, влекут общее действие к важнейшим событиям, которые перечислены.

Для нас важна не только схематизированная цепочка событий. Нам важно еще и то, что такие события не могли бы именно так развиваться, если бы не действовали именно такие герои, потому что не что иное, как их индивидуальность каждый раз аргументировала поворот действия. И в этом — мастерство Чехова.

Из анализа драматургии вырисовывается общее решение будущего спектакля. Так же как у Чехова сатирически заострены.

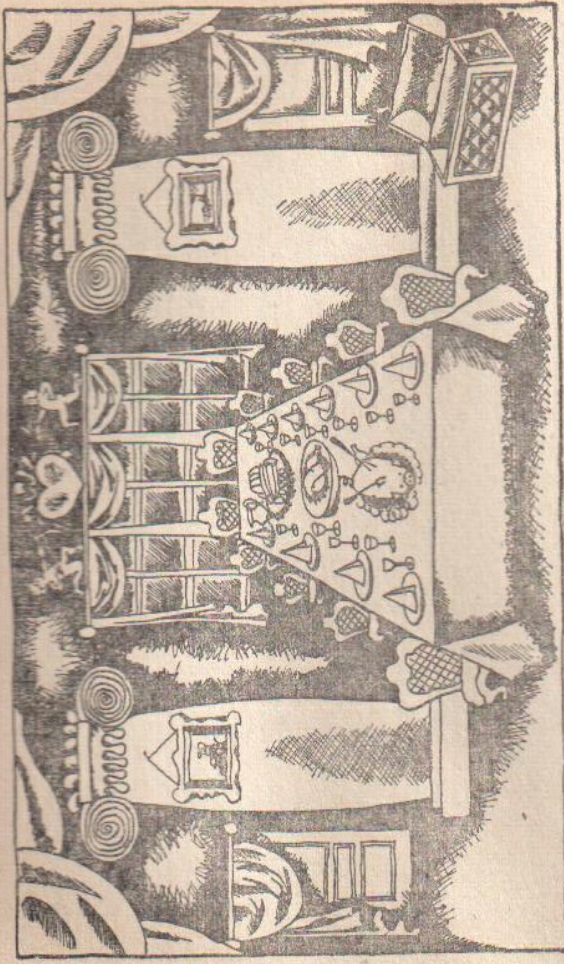


Рис. 52

окарикатурены его персонажи, и у нас пластическое решение образов должно тяготеть к гротеску, к шаржу. Ни в коем случае не следует приглаживать и делать «голубого героя» из Ревунова — он немедленно станет благообразным резонером и выпадет из общего стилистического строя. Добрую и смешную чудаковатость — вот что следует искать и укрывать в этом старике, именно так он выписан у автора.

Декорации могут быть решены деталями обстановки, но сами эти детали должны быть нарисованы или вылеплены подробно и с тенденцией к гротеску (рис. 52). Нам понадобятся большой стол и стулья, двери (отдельная деталь), два-три окна (так же поставленные отдельно). Для начала (танцы гостей) и конца (блуждания Ревунова в поисках двери) можно поставить несколько колонн с аляповатыми завитушками — знак претензии на роскошь.

Реквизит также должен быть проработанным, довольно подробным и укрупненным. Нам впрямую понадобятся сундук с приданым, ножи, вилки, многочисленные блюда со снедью. Если вы предпочтете рисованные детали декораций (рис. 53), то и яства тоже могут быть нарисованными (естественно, с соответствующей долей гротеска). Нам понадобятся всевозможные полотнища: светлый задник, занавески на окнах, салфетки, скатерть, фата невесты.

Костюмы должны достаточно точно адресоваться в конец прошлого века (рис. 54—62). Однако и в них необходимо заложить укрупненные детали (галстуки и манжеты у мужчин, банты на платьях женщин и т. д.). Очень многое в костюмах подсказуют актеры — исполнители конкретных ролей.

Музыка в спектакле определится теми танцами, которые вы сможете поставить (галоп, полька, кадрили). Опыт показал, что хорошо ложится на стилистику спектакля и на содержание многих

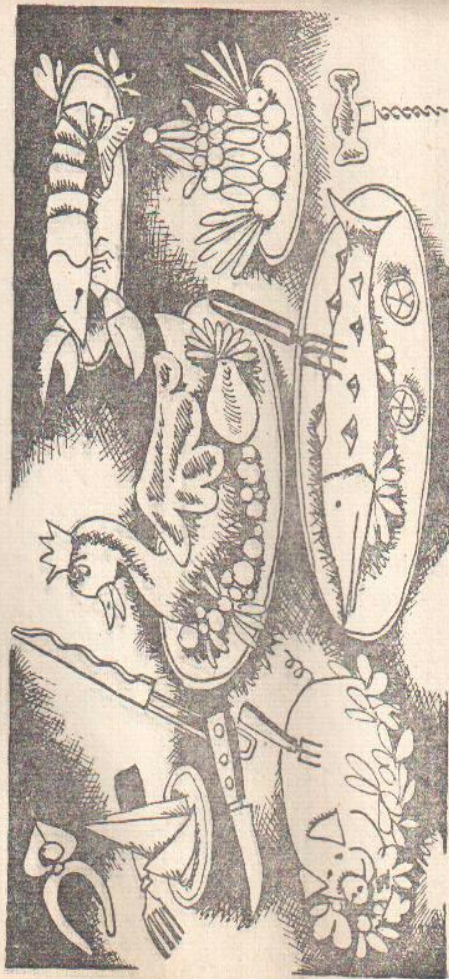


Рис. 53

сцен магнитофонная запись, сделанная со старых пластинок. При этом шум, треск и щелчки, неизбежные в таких пластинках, не только не убиралось, но наоборот укрупнялись. Сама магнитофонная запись во время воспроизведения то замедлялась, то ускорялась.

В противовес этому музыкальному материалу необходимо точно решить тему фантазии Ревунова. Она должна быть бодрой, оптимистической. Однако снова не следует впадать в «голубизну» и допускать в музыке этой сцены патетику — она дискредитирует героя, будет выглядеть притянутой. Здесь гораздо уместнее интонация доброй, мягкой иронии.

Очень помог бы фонограмме этой сцены наложенный на музыку энергичный, задорный свист ветра.

Не бойтесь всеми компонентами, в том числе и музыкой, решить эту сцену весело. Через минуту мечта разлетится в прах и восторг жествует отвратительная реальность. Чем светлее, веселее вы покажете капитана в мечте, тем болезненней будет удар.

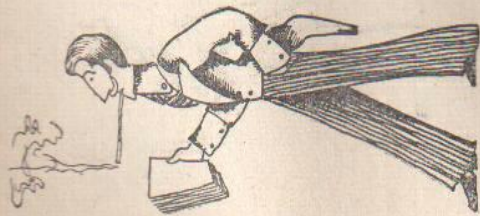


Рис. 54

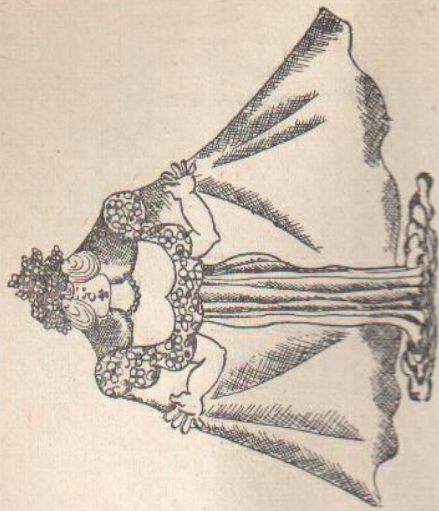


Рис. 55



Рис. 56



Рис. 57

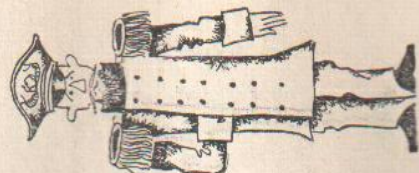


Рис. 58

Еще одно соображение, прежде чем сесть за режиссерский стол и пригласить актеров.

У Чехова все события, все мотивировки действия и характеристики героев выражены через текст. Нам же предстоит все это выразить через жест, через движение. И при этом не искать пластическое выражение текста, так, чтобы дви-



Рис. 59

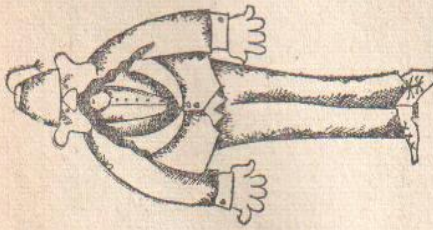


Рис. 60



Рис. 61



Рис. 62

жене заменить слово и было бы ему равно — в этом случае не пужна была бы пантомима. Нам предстоит разыграть все события, выявить все мотивировки действия каждого персонажа и всесторонне определить его образ, найдя через движение поэтические эквиваленты чеховскому замыслу. При этом те сцены, в которых действие у Чехова совершает

крутой поворот после слова, нам надо будет решать по Чехову, но своими средствами, найдя этому слову действительный эквивалент.

Первая же сцена — «Скандал жениха» — ставит перед нами такую задачу.

Обратимся к уже имеющемуся опыту постановки «Свадьбы».

Все началось со сцены, когда жених Эламинонд Максимович Аплломбов в непосредственной близости танцующих и веселящихся гостей раскрыл сундук с приданым и сверял его содержимое с длинным списком.

Какой только утвари тут не было!

Но жених, человек обстоятельный, все проверял по пунктам, все ощупывал, прощупывал на свет — не дырявое ли? — и, когда рядом оказывались гости, не прочь был своим богатством похвастаться.

И все осмозренное раскладывал по кучкам (рис. 63). Потом в финале, когда одинокий Ревунов будет искать выход из зала, это тряпье и барахло разлетится по всей сцене и, как хлопья фантазматорической метели среди угарного веселья, будет слепить и мешать двигаться (рис. 64).

А сейчас растут и завоевывают пространство обильные кучи вещей.

Аплломбов натывается на большой бумажник, и мы понимаем: вот оно, главное! Бумажник трепетно раскрывается и... оказывается пустым.

У Чехова не так. В следующей сцене — мы это увидим — Аплломбов скажет об отсутствии двух обещанных выигрышных билетов.

Погрешили ли мы против автора, когда не уточнили для зрителя, что речь идет не о деньгах, а о выигрышных билетах в количестве двух штук? Думается, нет. Чехову нужны были и билеты, и их количество для словесной характеристики персонажа. Для нас же важно ту же характеристику задать движением и зая-



Рис. 63

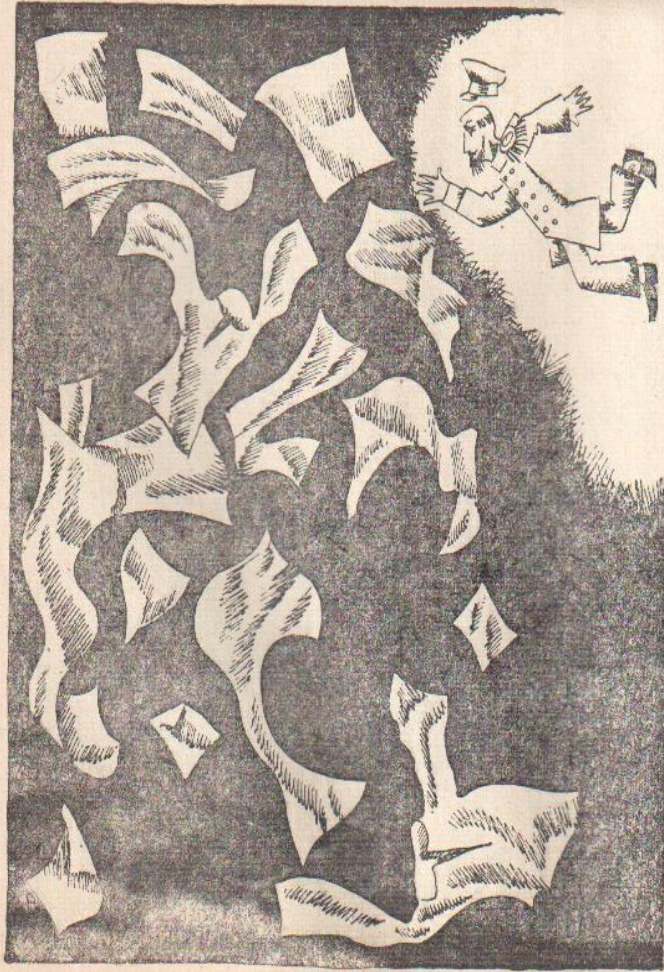


Рис. 64

вить, что Апломбов обманут. Без этого не может состояться следующее за этим событие — «Скандал жениха».

Чего добивается Апломбов в этой сцене?

Во что бы то ни стало заполучить билеты.

Чего добивается Настасья Тимофеевна?

Во что бы то ни стало увилинуть.

Основные предлагаемые обстоятельства: круг — гости, танцы, страстный флирт в провинциальном варианте, суета вокруг стола. Это удерживает от прямого скандала.

Сцена была проанализирована вместе с актерами, а потом пошло импровизационное действие — самые настоящие этюды по Станиславскому, с реальным реквизитом, с гостями и танцами, с импровизированным текстом. Да, да, именно с текстом! Не бойтесь естественно рождающихся реплик в ваших первоначальных этюдах — не ограничивайте актера! Он первый от них откажется, как только вырастет напряженность действия, когда линия действия будет им усвоена. Если случится так, что слова окажутся ненужными на самых первых порах — прекрасно! Значит, линия действия

«зацеплена» и для ее выражения актеру хватает даже «сырого», еще неотреботанного жеста, или импровизационно найдено точное движение. Но если в первоначальных этюдах для действия подбирается слово — пусть будет слово, лишь бы было действие, потому что цель таких этюдов — добиться у актеров максимальной увлеченности своей задачей.

Апломбов начал тактично — как-никак «человек благородный». Но, постепенно разгораясь, он принялся «помогать» Настасье Тимофеевне так, что все раскладываемые ею ножи и вилки топорщились на столе, обращенные жалами прямо ей в грудь. Чем дальше — тем более угрожающе.

Так актеры приблизились к максимальному овладению задачей.

М. О. Кнебель писала о Станиславском: «Это... понадобилось ему, чтобы объяснить: подлинная артистичность возникает только тогда, когда задача завершена до конца. Действие, доведенное до конца, рождало форму!» (разрядка М. О. Кнебель. — *И. Р.*).

В моменты высшего увлечения, когда задача завершилась до конца, рождалась форма — острая гротесковая форма на грани стилизации, на самой кромке дороги, ведущей в мимодраму.

И — что самое для нас ценное — рожденная форма выжила, не только через жест, но и через движение, через жест, через самое прямое и выразительное физическое действие.

Именно так входили в мир мимодрамы участники работы над чеховской «Свадьбой». И как же легко, как естественно и неизбежно был сделан ими шаг в другую, стилизованный мир, шаг через рубеж, отделяющий драму от мимодрамы!

Рожденная форма была развита на репетициях, зафиксирована и превратилась в режиссерское решение всей сцены. Когда Настасья Тимофеевна, видя между стульями в постоянных попытках ускользнуть, останавливалась у ближнего конца стола, против нее, ошестившись, было направлено все: ножи, вилки, перья лука в салатах, морда жареного поросенка, клюв гуся (*рис. 65*). А пад старухой, съжившейся от страха, нависал сверху, как коршун, жених Эпаминонд с пустым бумажником в руках, развергтым подобно оскаленной пасти.

Было сыграно множество этюдов в поисках пластической характерности всех персонажей.

«Я не Спиноза какой-нибудь, чтоб выделывать ногами крепеля».

«Я человек благородный».

¹ М. О. Кнебель. О действенном анализе пьесы и роли. — В кн.: М. О. Кнебель. О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971, стр. 25.

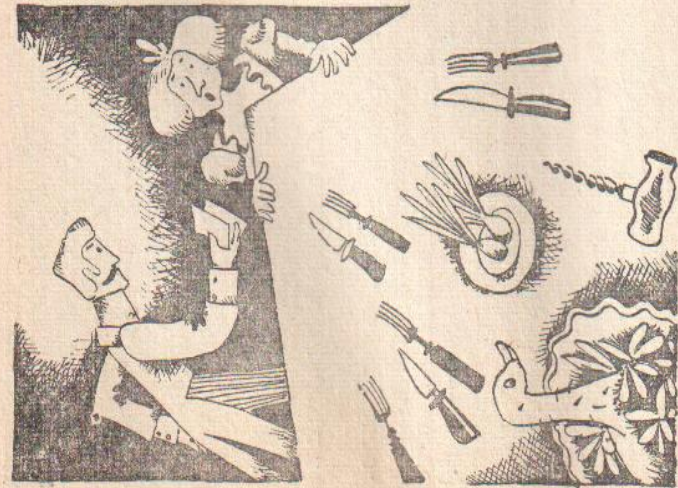


Рис. 65

«Я не прочь и сам поговорить о всевозможных открытиях в научном смысле...»

«...Я вам не позволю строить в чужом доме такие безобразия!»

«Я!» — вот что главное для Апломбова.

Перед актером была поставлена задача: «Носить себя».

Начались пробы — нести цветок так, как носят саму Красоту, потому что Апломбов уверен: он — сама Красота. Нести сосуд, полный до краев, как носят чашу Мудрости, потому что Апломбов — сама Мудрость. Нести на своих плечах пиджак, как рыцарь несет на параде начищенный до блеска непробиваемый панцирь, и, наконец, нести Себя и свой фрак, как сочетание всего вместе.

В результате родилась пластическая картина (см. рис. 54): слетка закрепощенный от напыщенности, лишенный волны корпус, грудь, активно выдвинутая вперед, мягкие руки с четким импульсом от локтя при всех движениях, чуть резковатые движения ног с импульсом вверх от колена при подъеме и вниз от стопы при опускании — получалось, что Апломбов как бы «втыкает» ноги в пол и от этого прочнее, монументальнее его постуль по земле. Двигался эдакий памятник самому себе.

И еще одна деталь многое определила в пластике актера — его взгляд и связанное с ним все поведенные головы.

Он очень внимательно, вдумчиво вглядывался во все, что представляло для него объект рассмотрения. «Я мудр, пронизителен и склонен к анализу», — как бы говорил он нам и всем окружающим. Таким «мудрым» взглядом он совершенно одинаково изучал лицо собеседника и кружевные панталоны из сундука с приданым. Потом, уже повернувшись всем телом к другому объекту, он все еще глядел на прежний, его взгляд и направление носа были «приклеены» к нему, как стрелка компаса к северу, и голова при этом вела некую самостоятельную от тела «мыслительную» жизнь,

Он был «философом» и когда тиранил будущую гешу, и когда почтительно принимал калоши пришедшего генерала, и когда швырял их ему вслед.

Естественно, такая картина была рождена вместе с актером и на основе не только заданного Чеховым, но и конкретной актерской индивидуальности.

С актером были проработаны многие варианты импульсно-вольновой партитуры, прежде чем выкристаллизовалась та, которая приведена здесь. Так, в частности, когда искался конкретный пластический вариант «памятника себе», мы сначала пошли по самому прямому ходу, который описан в предыдущей главе (разновидность «бюста»). Задача была выполнена, но захотелось этот «памятник» как-то дискредитировать, показать, что он стоит на пустом месте, что вся монументальность Апломбова — дугая. В результате родился вариант постоянных импульсов от локтей на фоне законванного неподвижного верха (кроме головы). У бюста оказалось нечто вроде пылящих крыльев, и задача дискредитации тоже была решена. Однако впоследствии мы пошли еще дальше — воспользовавшись методом столкновения прямой пластической аналогии и косвенной ритмической (кн. II, гл. 4, стр. 46—48), мы заставили крылья этого цыпленка (прямая пластическая аналогия) двигаться в монументальных ритмах огромной, мощной птицы (косвенная ритмическая аналогия). В результате получилось нечто вроде «памятника цыпленка самому себе» — при том, что внутренние самоощущения, нажитые в этюдах (Красота, Мудрость, Рыцарство), остались прежними.

В результате получился наиболее точный и смешной вариант пластики персонажа, обжитый и наполненный актером, контрастно отличающийся от других героев.

«Вдумчивость» Апломбова, его подчеркнутая «философичность» были выявлены с помощью сознательного нарушения закона последовательности движений. Собственно, это было даже не нарушение, а самое последовательное и утрированное его выполнение во всех частях, кроме... головы. Голова этому закону подчеркнута не подчинялась, она демонстративно вела самостоятельную жизнь — так она была важна для Эпаминонда Максимовича Апломбова.

Сплошь и рядом сознательно нарушался закон протиповопоставления. Женях, великий охотник до монументальной позы, выстраивал ее по своим эстетическим законам, которые, разумеется, отличались от эстетики великих мастеров Возрождения. Выдвинутые назад плечи и выпяченная от этого грудь — первый признак гордыни, по Дельсарту, — должны были бы быть уравновешены руками, отведенными назад. Но это не могло устроить Апломбова. Его крылышки-руки, замерев, хотели быть продол-



Рис. 66

женем рыпской груди и устремлялись вперед, еще более усиливая комическое неравновесие фигуры.

Ни решение сцены, ни пластический облик жениха не являются для вас догмой. У вас может возникнуть другой замысел и наверняка другими данными будет обладать актер. Но здесь нам важен результат, а путь поиска этого результата.

Рассмотрим одну из ключевых сцен спектакля — «Речь генерала».

Предлагаемые обстоятельства для Ревунова: Одиночество, и вдруг — приглашение в гости! И само приглашение почтительно, и хозяева, видимо, доброжелательны. И вообще, свадьба, молодость, веселье... Заманчиво и приятно!

Жизнь, прожитую к этому моменту гостями, мы в общих чертах рассмотрели в пени событий. Остается подчеркнуть, что для этой публики генерал в доме — явление чрезвычайное и эффект его появления нельзя недооценивать. Не зря родители просили нанять для шика знаменитость!

Поэтому в начале речи ничто не предвещает Ревунову грозы, и



Рис. 67

он легко, увлеченно отдается воспоминаниям и фантазии о своей молодости. И повод для возникновения такой фантазии нужен минимальный — достаточно увидеть среди гостей человека в морской форме, полутьта-полусерьезно развернуть салфетку и надуть ее, как парус, ветром...

Магрос — родная душа! — подхватывает эту игру...

Меняется свет. За деталями декораций оказывается залитый голубым мерцанием задник.

Часть гостей берет салфетки и тоже раздувает их, как паруса. Другие гости берут в руки все, что стоит на столе. Освобождается и становится огромным парусом скатерть. Потом наполняются ветром занавески на окнах, потом кулисы и падуги всей сцены, потом побежали волны ветра по заднику и по занавесу (рис. 66). Все чаще и чаще из-за парусов-салфеток, из-за скатерти, из-под стола мелькают физиономии гостей, искаженные криком негодования, а затем и ярости. Мы не слышим этих возмущенных криков только потому, что все заглушает свист ветра и грохот веселой музыки. Физиономии сменяются блюдами с недоодежной снедью. Эти блюда



Рис. 68

предъявляются старик как обвинение, как проклятие за нарушенные благопристойности. Искаженные лица чередуются со знакомыми свиными рылами и разинутыми клювами гусей.

Разрастается двуплановая — романтическая и сатирическая — фантазмагория (рис. 67).

Центральная фигура этой мечущейся стихии полотниц — старик Ревунов. Он весь в мечте, весь в воспоминаниях. По контрасту с мощными взлетами «парусов» его движения необходимо выстраивать предельно лаконично, скупло, едва заметными намеками. Но от малейшего движения пальца вправо «паруса» должны устремляться вправо, как птицы, — в едином, синхронном и максимальном энергичном полете. Это его фантазия движет могучей стихией, а сам он, подчиняясь развитию воображаемой картины, только медленно распрямляется, раскрывается. Только к самому концу сцены движения можно сделать крупнее, и лишь последний жест — руки вверх и в стороны, как будто в них собраны все веревки от парусов — энергичный и экспрессивный.

И тут, на самом взлете, в единственной яркой позе победы, гости хватают старика за руки и останавливают его. Так и стоят они несколько секунд в немой и статичной хватке, он — устремленный вверх, они — висят на нем, устремленные вниз (рис. 68).

И снова это решение отнюдь не является обязательным. В нем важно для нас лишь то, что увлеченность Ревунова сломом заменена увлеченностью действием. Смысл происходящего у Чехова при этом никак не искажен.

Точно так же обязательным для вас при любом решении этой сцены будет то, что важное событие отмечено резкой сменой ритма действия (кн. II, стр. 102).

И для идейного, и для художественного решения вашего спектакля будет необычайно важен финал. Самое главное, что он должен отразить, — это одиночество Ревунова и его противостоятельность общему мешанскому болоту. Попробуем представить себе такую картину. Капитан вышел на улицу и, угнетенный, поникший, идет домой, двигаясь от левой кулисы к середине по самому первому плану.

Слова дует ветер. Он хватает и треплет полы шинели, срывает и пытается унести фуражку — все это может задать фонограмма и сам актер, борясь с вырывающимися полами шинели (по тем же законам, что и в борьбе с воображаемым канатом (кн. I, стр. 74—91). Но теперь ветер — враг, а не друг, теперь он тормозит, а не подгоняет.

Если ваша сцена располагает поворотным кругом, то можно развернуть декорацию на 180 градусов, выдвинуть окна ближе к зрителю и тенью на занавесах создать динамичное, но отвратительное по своему характеру празднество — контрастирующий фон для медленной и опустошенной фигуры на первом плане.

Звучит из окон идиотская полечка, и свистит ветер.

Когда старик доходит до середины сцены, фонограмма доходит до кульминации и...

И вдруг все остановилось. Замерло. Оборвалось. Все — кроме свиста ветра.

Замер старик, наклонившийся вперед в борьбе с пургой. Замерли, как аляповатые манекены, тени на занавесах (рис. 69).

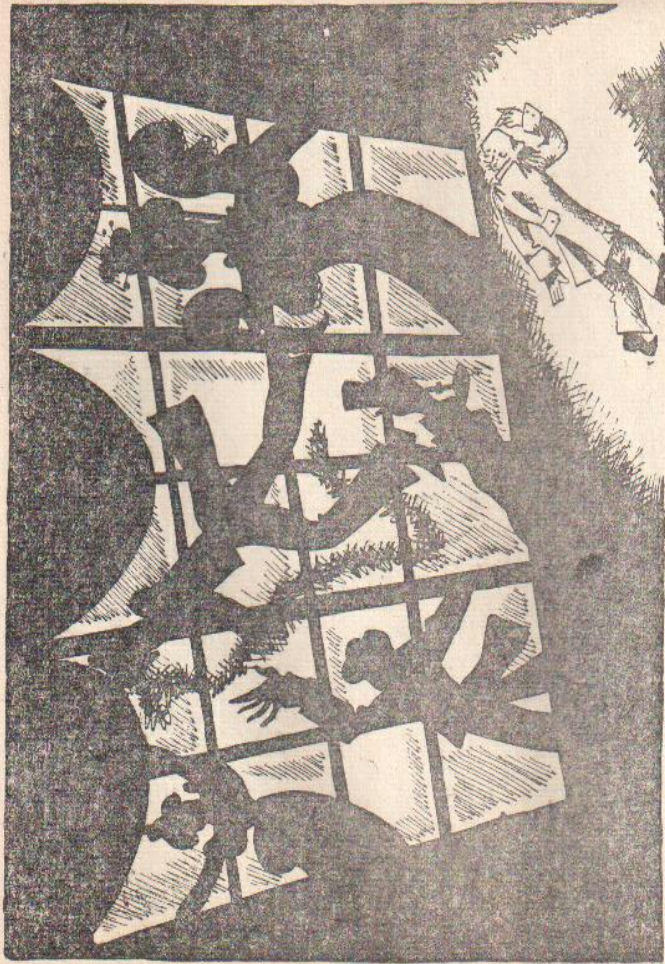


Рис. 69

по у зрителя сложится в единую картину со сложной многофигурной композицией.

Поза каждого должна быть выверена по законам статики и статики. Для этого прежде всего необходимо определить конкретное событие, которое вызовет необходимую нам для финала бурную реакцию гостей.

Это могут быть разгоряченные танцы — та же полька в ускоренном варианте с взлетами рук, причесок, ног, фалд сюртуков и лышных бантов. Между танцующими могут в экстазе метаться офицанты с высоко поднятыми подносами, на которых легко прочтутся знакомые нам силуэты поросят и гусей с хищно разинутыми клювами.

Это может быть общее издевательское осуждение только что происшедшего с пароксизмами хохота в адрес старого «генерала», где каждый, стремясь создать уродливую карикатуру, будет тянуть и дергать невидимые паруса.

При любом варианте, который вы разработаете и в общей ком-

позиции, и с каждым актером, действие должно быть внезапно остановлено в момент кульминации.

Как вы помните, закон противопоставления предписывает нам приведение в композиционное равновесие целого, противопоставив выведенные из равновесия части. Так, поднятая вперед (то есть выведенная из равновесия) правая рука требует противопоставления отведенной назад (то есть выведенной из равновесия) левой ноги. В итоге — общее композиционное равновесие фигуры в целом.

У нас с вами — более сложная и многоступенчатая задача. Выверив телоположение каждого из гостей, мы должны составить многофигурную композицию за окнами так, чтобы в итоге получилось резкое смещение в одну сторону — предположим, влево. Тогда фигура Ревунова на первом плане должна быть выведена из равновесия (эстетического, разумеется, а не физического) вправо. Именно так компонована сцена на рис. 69. Выведенные из равновесия, композиционно и идейно противопоставленные части теперь составляют гармоническое целое.

Мы рассматривали вариант, когда внезапная остановка заставала Ревунова в центре сцены. Попробуем при тех же направлениях смещения (гости устремлены влево, Ревунов — вправо) поместить фигуру старика в одном случае левее центра, а в другом — правее. Вы немедленно убедитесь, что это самым существенным образом отразится на самой идее финала.

В первом случае окажется значительно усиленным прямой конфликт между лагерями — особенно, если фигура старика будет левее, а окна с силуэтами правее центра. Создастся впечатление, что они вот-вот ринутся в схватку, так как по мизансцене оказались «лицом» друг к другу.

Во втором случае, когда старик в своем движении успел пройти дальше центра сцены, они окажутся «спиной» друг к другу, и это придаст финалу другой смысл, другой общий вывод из всего спектакля. Мы как бы скажем зрителю: «Воинствующая пошлость и мещанство несовместимы, у них разные дороги, ведущие в разные миры». Столкновение идейных позиций лагерей будет при этом существенно ослаблено, но одновременно резко усилится впечатление одиночества старика, а для идейной концепции Чехова, написавшего «Свадьбу» в конкретных исторических условиях царской России, это принципиально важно.

Каждый шаг в ту или иную сторону от центра сцены будет усиливать ту или иную тенденцию смысла. Решать заключительный аккорд спектакля — вам, даже если такой вариант финала окажется для вас приемлемым. Все будет зависеть от самых конкретных ваших решений этой мимодрамы, от тех идейных позиций, которые продиктовали вам постановку «Свадьбы» сегодня, в ваших конкретных условиях.

Попробуем сделать некоторые выводы. Часть из них действительна для всей пантомимы, в которой мимодрама — лишь одно из направлений. Другая часть касается только мимодрамы и отражает ее специфику.

Мы рассмотрели механику стилизованного движения (импульс и волна).

Оказалось, что наши «механизмы» действуют не сами по себе, не произвольно, а в строгом соответствии с внутренними импульсами нашей души, с линией действия.

Импульс и волна — оружие в борьбе за точное выявление действия в любой разновидности пантомимы.

Те же импульсы и волны являются фундаментом пластического воспитания мима. Они учат тело быть гибким, послушным и выразительным в классе, они же позволяют миму действовать на сцене.

Пластическая индивидуальность каждого человека основана на своеобразной партитуре его главных импульсов и главных волн. Умение зорко подметить их, очистить от второстепенных, укрупнить и грамотно воспронести — одна из важнейших сторон мастерства актера-мима в мимодраме.

Одна и та же главная черта характера может быть у разных людей и внешне выражается по-разному. Однако эта черта у множества людей имеет общую пластическую основу. Эта основа характеризируется своими главными импульсами и волнами.

Отдельные импульсы и волны обладают своим «характером». Они привносят в любую партитуру движения свой оттенок смысла.

Как и всякий знак, жест несет определенное содержание, облаченное в соответствующую этому содержанию форму. Для того чтобы наиболее точно выразить смысл жеста, необходимо знать законы соответствия содержания и формы, знака движения и его сущности. Франсуа Дельсарт формулирует многие из этих законов для «безсловного» жеста. Для других разновидностей жеста-знака (прежде всего для многопланового поэтического «нероглифа») действительны закономерности, рассмотренные ранее (кн. II, стр. 45—62).

Семiotика, предложенная Дельсартом, — не рецептурный справочник, а руководство к поиску. Она не может «сыграть» вместо актера, но всегда «играет» вместе с ним. Учет ее законов помогает актеру выявить смысл максимально, найти наиболее точный жест. Неучет мешает, а то и вовсе сводит на нет все его усилия.

Методику анализа позы можно распространить на движение и е. Поза рассматривается как «моментальный снимок» движения.

Основа «Статики» — «закон противоположения». Характеристики движения, которые рассматривает «Динамика», — ритм, мелодия, гармония.

Мелодическая картина движения регулируется «законом направления» и «законом отправных точек». Гармонию движения определяет «закон последовательности» («динамическое противоположение», «первенство органов движения», «сцепление»).

Каждый из этих законов, как и любой закон в искусстве, может быть сознательно нарушен — это мощнейшее средство выражения парадоксальности, эксцентричности, прежде всего эксцентрической индивидуальности внутреннего мира героя. При этом достигается комический или трагический эффект.

Механика стилизованного жеста помогает нам научиться грамотному движению — завершеному по форме, стилизованному так, как того требует пантомима, раскрывающему смысл действия.

Законы семiotики, статики и динамики позволяют нам огорать самый выразительный жест, самую выразительную позу.

Все это дает нам возможность овладеть выразительным языком пантомимы.

Пантомима — квинтэссенция действия.

Научиться действовать, используя такой выразительный язык, превратить «жизнь тела» и «жизнь человеческого духа» в единый творческий психофизический процесс нам помогает система К. С. Станиславского.

«Метод действия» анализирует пьесы роли, фиксирующий в себе все сложное взаимодействие элементов системы, дает нам возможность научиться непрерывной линии действия и провизации на каждом спектакле, логикой действия выверить и откорректировать драматургию роли.

Пантомима — искусство обострять драматургию. Такая острота рождается естественным путем тогда, когда действенная задача воспринимается и выполняется актером с максимальной активностью и ищется в действии «до дна». Только при этом условии сколь угодно острая форма не станет формализмом, потому что будет оправдана изнутри. Пантомима — область максимальных страстей, именно поэтому она становится квинтэссенцией действия.

Главное, что задает всю специфику аллегорической пантомимы, — максимально обобщенный персонаж (Человек, Огонь, Машина, Честность, Женщина, Рабочий, Крестьянин).

Сферу действия мимодрамы определяет максимально ин-

дивидуализированный герой (Акакий Акакиевич, Чичиков, Ревунов, Дон Кихот, Электра, Хоакин, Альенде, Миксланд-жело).

Современный театр, тяготеющий к синтезу самых разных выразительных средств, дает нам образцы сложного переплетения аллегорий и мимодрамы. Каждый раз их взаимодействие возникает не случайно, а во имя решения конкретной идейной и творческой задачи и осуществляется по определенному, явному для зрителя закону.

В кульминационные моменты может возникнуть естественная необходимость «срыва в другой жанр», когда для решения задач конкретной пантомимы привлекаются выразительные средства из других искусств — слово, танец, музыка, арсенал цирка. Ником образом не следует бояться таких «срывов», но, решив для себя их органическую необходимость, надо идти до конца, сознательно отбирая необходимые средства по принципу максимального контраста.

Как ни стара пантомима, ее история то и дело преподносит нам «сюрпризы» — рецидивы удивительного омоложения и обновления. Это естественно: мир не стоит на месте и искусство отражает его изменения, каждый раз выдвигая на первый план самые подходящие для этого формы.

Так и сегодня — для отражения сверхнасыщенного событиями мира оказалась удивительно подходящей пантомима, устремленная к максимальному общению, к предельно емким и лаконичным решениям. Именно поэтому мы с вами — свидетели и участники бурного процесса ее обновления.

Перед вами — три книги, посвященные разным направлениям сложного и многоликого искусства пантомимы.

И прошлые, и сегодняшние опыты и выводы, сделанные на их основе, — не догма, не застывший памятник или непреложная истина. Если завтра жизнь потребует пойти дальше прошлых опытов и другими путями — появятся новые опыты и другие выводы, для которых вчерашнее и сегодняшнее, в том числе и все книги, написанные о пантомиме, окажутся лишь трамплином.

Лучшей роли для своих книг автор не может себе представить.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|----|
| Глава первая. Пусть к мимодраме | 3 |
| Глава вторая. Драматург, режиссер, актер, образ | 30 |
| Драматург | 31 |
| Драматург и режиссер | 34 |
| Режиссер и актер | 36 |
| Механизм стилизованного жеста. Импульс и воля — общее и индивидуальное | 37 |
| Внешнее (знак) и внутреннее (сущность знака). Система Франсуа Дельсарта | 50 |
| Семiotика | 55 |
| Статика | 67 |
| Динамика | 71 |
| Внешнее («жизнь тела») и внутреннее («жизнь человеческого духа»). Система К. С. Станиславского | 77 |
| Глава третья. Совместный опыт в мимодраме | 89 |