

45 коп.

ИНДЕКС 73024

ОБЩЕСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА
УЧРЕЖДЕНИЯ КУЛЬТУРЫ
№ 10



ИЛЛЯ РУТБЕРГ

ПАНТОМИМА

ОПЫТЫ В АЛЛЕГОРИИ

СОВЕТСКАЯ РОССИЯ

Глава первая
ОТКУДА ИДЕТ ПАНТОМИМА,
КУДА ИДЕТ АЛЛЕГОРИЯ
И ГДЕ ОНИ ВСТРЕЧАЮТСЯ?



Аллегорическая пантомима — весьма специфичная и сложная разновидность искусства выразительного жеста. Она требует своеобразной фантазии, кругозора, поэтического осмысления опыта — и своего, сугубо личного, и исторического. Наконец, она требует некоторого знания театра вообще и пантомимы в частности.

Последнее соображение заставляет нас адресовать книгу тому читателю, у которого самые первые шаги в пантомиме уже позади. В 1972 году была издана книга «Пантомима. Первые опыты», в которой излагалась методика первоначального тренажа и освоения воображаемого предмета.

Предполагается, что эта книга вам знакома¹.

Мы уже говорили [стр. 10, 11], что пантомима вообще — не только аллегорическая — имеет несколько свойств, которые представляются главными. Приведем их вновь, так как из главных свойств будет проистекать все дальнейшее.

1. Пантомима стремится к максимумальному обобщению материала жизни.

Термин «обобщение» означает одновременно и процесс, и результат.

Во-первых, это процесс отбора, который проводит художник

¹ Договоримся ссылки на ее страницы, упражнения или рисунки заключать в квадратные скобки, например; [стр. 10], [упражнение 8], [рис. 25]. Ссылки на страницы данной книги будут заключаться в обычные круглые скобки.

Рутберг И. Г.
Пантомима. Опыты в аллегории. М., «Сов.
Россия», 1976.

112 с. с ил. на вкл. (Б-чка «В помощь худож. самодеятельности»).

Эта книга предназначена для драматургов, режиссеров и актеров профессиональных и самодеятельных студий пантомимы. В ней рассмотрена аллегорическая ветвь этого искусства, проанализирована специфика драматургии, режиссуры и пути пластического решения образа, приведены примеры пантомим-аллегорий и предлагается сценарий для самостоятельной постановки.

Данная книга является продолжением разговора о пантомиме, начатого в книге «Пантомима. Первые опыты» того же автора (издательство «Советская Россия», 1972 г.).

792.9

(в частности — драматург, режиссер, актер, художник и композитор пантомимы), выделяя из жизни только тот материал, который присущ многим людям, явлениям или предметам. Так, знаменитый (и уже ставший во многих случаях штампом) «шаг на месте», который вы могли видеть в блистательном исполнении Марселя Марсо, не что иное, как обобщение походки человека. Пластическая схема движения, так точно создавшая иллюзию ходьбы, вобрала в себя только то, что является общим для множества людей и решительно отсекала индивидуальное, свойственное какому-либо конкретному человеку или персонажу.

Выдающийся французский режиссер, актер и педагог Этьен Декру, создавший эту пластическую схему, и выдающийся мим Марсель Марсо, познакомивший нас с ней, прошли в своем творчестве процесс обобщения.

Во-вторых, через обобщение проходит зритель.

Удивительны по своей емкости и выразительности аллегории Марсо «Клетка» (фото 1) и «Жизнь Человека». «Жизнь Человека» идет на сцене меньше минуты. Однако перед зрителем проходят все основные вехи человеческой жизни — рождение, расцвет, любовь, зрелость, старость и смерть. И зритель понимает: в эту цепь событий отобрано самое общее для всех людей, самое типичное. И хоть на сцене разворачивается краткая история жизни, представленная всего одним актером, смысл ее каждым из сидящих в зрительном зале распространяется на всех.

Зритель обобщает.

И наконец, когда художник отобрал самое типическое, а зритель вслед за ним распространил увиденное на многих, вот тут родился результат — обобщение.

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

Под стилизацией движения договоримся понимать уход жеста в пантомиме от своего оригинала, прообраза, первоисточника — жеста в реальной жизни. Этот уход, это искажение жеста при переходе из жизни в пантомиму неизбежны.

Понимание такой неизбежности и сознательное, целенаправленное использование стилизации принципиально важны. Ошибки в практике, как мы увидим далее, основанные на непонимании этого вопроса или неумении точно стилизовать жест, подрывают самые основы выразительного языка пантомимы, который дан ей природой. И зритель перестает такой язык понимать.

Обобщение содержания и стилизация формы по присущим именно пантомиме эстетическим законам — конкретное отражение объективного закона соответствия содержания и формы.

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

Все перечисленные свойства находят свое самое яркое, самое очевидное выражение именно в пантомиме-аллегории.

Термин «аллегория» означает «иносказание».

Каждому из нас известен образный знак: в едином контуре соединены молот и серп, где хорошо знакомые нам по жизни предметы опозитивированы, приподняты, обобщены до символов труда рабочего и крестьянина, образно заявлено их единство. И при этом отражена самая суть общественного явления огромных масштабов. Такое стало возможным только благодаря иносказанию, аллегории.

Что позволило так лаконично и обобщенно выразить то, чему посвящены многие книги, картины, скульптуры и кинофильмы?

Прежде всего — привлечение нашего с вами жизненного опыта. Авторы этого символа, создавая его, твердо знали, что всем без исключения хорошо известны и молот, и серп, и их самые конкретные, самые житейские трудовые предназначения.

Кроме того, авторы стремились отобрать в символический знак самое типичное. Молот и серп оказались самыми типичными орудиями труда рабочего и крестьянина — не только по состоянию техники того времени, но и в силу обобщения исторического опыта.

Авторы твердо знали, что зритель, увидя типичный для рабочего молот и типичный для крестьянина серп, сопоставит каждого из них с их орудием труда, за изображением орудия увидит человека определенного общественного класса. В то же время единый контур, слившийся вместе оба орудия, зритель сопоставит с самым понятием общности, единства, неразрывной связи.

Так в результате у зрителя возникает образная трактовка союза рабочих и крестьян. Задача, которую поставили перед собой авторы этого условного иносказательного знака, оказывается выполненной.

Можно привести много примеров изобразительных (и не только изобразительных, как мы вскоре убедимся) знаков — иносказаний. При всех их различиях общим для них будет образное выражение самой сути предмета, явления жизни, природы, человеческих взаимоотношений, свойств человеческого характера через другой предмет, другое явление, другое свойство.

И все же автор будет отбирать для такого иносказания самое типичное, твердо рассчитывать на мобилизацию зрительского жизненного опыта и, ставя рядом, казалось бы, несоединимое, будет приводить зрителя к сопоставлению этих совершенно разных элементов.

В результате родится аллегорическое переосмысление действительности.

Примеров, подтверждающих сказанное, можно привести великое множество.

В скульптуре широко известны мемориальные комплексы в Волгограде, Ленинграде и многих других городах мира, где образы Родины, Скорби, Памяти, Победы сопоставляются с образом Жен-

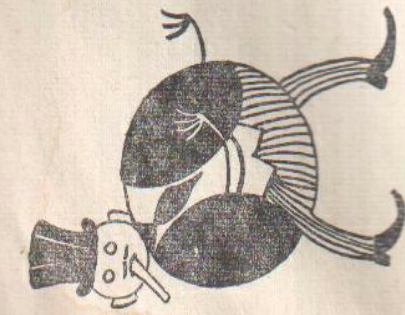


Рис. 1. Персонажи из серии эскизов В. Маяковского к постановке «Мистерия-буфф», 1919 г.

щины — утверждающей, скорбящей, предостерегающей. И снова непрямо, инсказательно, через образ отражена самая суть.

Пересмотрите лучшие образцы мировой скульптуры, например Микеланджело («Ночь», «Утро», «День», «Вечер»), Родена («Вечная весна», «Мысль») и великое множество других — самых разных эпох и народов. Это образцы аллегорического решения в скульптуре.

«Свобода на баррикадах» Делакруа, «Земля и вода» Рубенса — это лишь единичные примеры аллегорий в живописи.

Плакаты Маяковского, где суть, например, Буржуа — набитый деньгами мешок, его же эскизы костюмов к аллегорической постановке «Мистерия-буфф» (рис. 1), литографии польского художника-антифашиста Бронислава Линке, где руины домов — те же жертвы войны, знаменитый плакат Пабло Пикассо, на котором образ Мира и Покоя выражен через легкий контур белоснежного голубя, — все это немногие из множества примеров аллегорий в графике.

Литература дала нам басню, в которой аллегоричность составляет самую основу. И не только басню: вспомните короткую притчу Короленьки «Огоньки», где далекий речной огонь олицетворяет собой вечную устремленность Человека вперед, наличие Цели, как непрременное свойство Человека. Точно так же аллегоричны герои Горького — Данко, Уж и Сокол.

Все это — примеры инсказаний. Литература нам дает их во множестве, так же как и другие искусства — театр, архитектура, фольклор.

Инсказательность языка — вот куда ведет аллегория любое искусство, к которому бы она ни прикоснулась, в том числе и пантомиму.

Столь разные примеры объединяет одно — аллегория.

Инсказательность языка — вот та самая точка, где аллегория и пантомима встретились практически в самом начале пути и где обнаружилась очевидное родство душ, вызвав к жизни целое направление — аллегорическую пантомиму.

Уже с первых же своих шагов в искусстве человек стал говорить о себе, и язык этого разговора оказался инсказательным, аллегорическим. Возникновение такого языка отнюдь не было случайностью. Наоборот! Все задачи, стоявшие перед человеком в отчаянии, изображении и осмыслении себя самого, толкали его на создание именно такого инсказательного языка.

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

Человек, творя себе богов, наделял их самой разной внешностью. Они могли быть похожи на животных (на рыбу, на корову, на обезьяну, на сову) или на растения. Даже если они и были похожи на людей, то их черты намеренно искажались для выделения в человеческой внешности злости или доброты, величественности или приниженности, алчности или щедрости. Тенденции эти сохранились надолго и до сих пор живы на Востоке, в Африке, Австралии и некоторых других местах (рис. 2, 3). Иногда, как это было, например, в Древнем Риме, в пантомимах действовали Герои — богоподобные смертные, обладавшие незаурядной силой или выдающимся умом. Они уже гораздо ближе к Человеку в своем

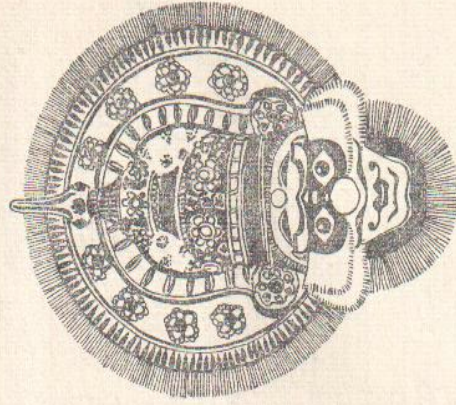


Рис. 3. Индийская танцевальная драма Катхакали. Злодей Душасана в характерной маске «кагги» («подобный ножу»).

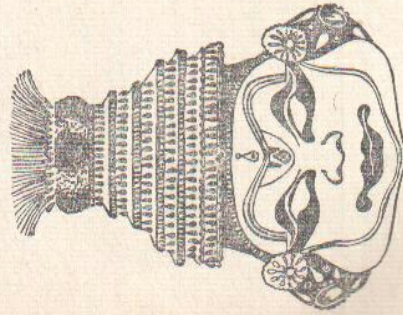


Рис. 2. Индийская танцевальная драма Катхакали. Бог Кришна. Белая контуровка, расширяющая лицо («чуть»), — символ божества.

облике. Но они были слишком идеальны — идеально сильны, смелы или умны, чтобы каждый человек мог безоговорочно узнать в Герое себя.

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

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

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

Как следствие одноплановости основного героя часто рождалась необходимость в другом, на этот раз коллективном герое — массе. В таких случаях масса и герой были четко противопоставлены друг другу. Масса была так же однопланова — она была или доброй, или злой. В своих действиях она добивалась или явно благородных целей, или заведомо низменных. Она точно так же могла олицетворять собой или людей, или предметы, или явления.

Тенденции к противопоставлению героя и массы оказались в высшей степени устойчивыми в пантомиме-аллегии. Они не только сохранились до сих пор, но получили свое дальнейшее развитие — мы убедимся в этом далее на конкретных примерах.

Такое противопоставление определяет всю стилистику аллегорического пантомимы. Оно кладет печать на драматургию и режиссуру, на целую совокупность конкретных навыков, которым необходимо научиться актера, на мизансцену и свет в спектакле.

С течением времени аллегорический герой еще более обобщался. На смену древнему злему богу Ветра в средние века пришел персонаж, олицетворяющий собой в разных обличьях Зло вообще, Коварство вообще, Добро и Милосердие вообще. Эти действующие лица средневековых мистерий были еще более схематичны. Они могли сосуществовать на сцене со всеми персонажами священных книг: с чертями (рис. 4), ангелами, девой Марией, апостолом Петром.

Агитационные свойства аллегорического героя — его наглядность, простота, точная патетическая или сатириче-



Рис. 4. «Черт и Чертенюк» — персонажи уличного действия. С немецкой миниатюры XVI века.

ская направленность сослужили хорошую службу в массовых пантомимах первых лет Советской власти, которые разыгрывались прямо на площадях и улицах в Петрограде, Москве и других городах. Рабочая, крестьянская и солдатская масса — живые участники не только пантомимы, но и самих изображаемых событий — свергали Капитализм, Буржуазию, Помещиков, завершая победу праздничным шествием.

Ярким примером введения таких персонажей являются известные Окна РОСТА Владимира Маяковского.

Большое влияние оказала стилистика пантомимы-аллегии на агитационный театр тех лет, прямым потомком которого является

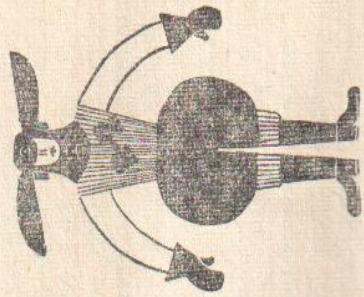
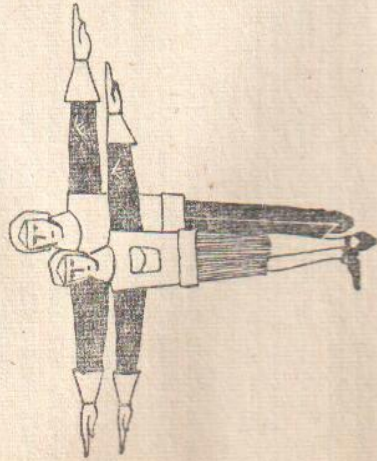


Рис. 5. Театр «Синий блуза», 1928 г. Костюмы и групповая мизансцена «Самолет» (с рисунков художников Н. Анзиминовой и Л. Зотова).

сегодняшняя агитбригада. Массовая синхронная или групповая мизансцена, несущая четкий образ (рис. 5), плакатный герой — все это сохраняет свою выразительность и по сей день.

Пантомима все больше и больше завоевывает драматический театр. Практика показала, что в психологической драме — в самых напряженных, кульминационных моментах ее действия — чаще всего используется именно аллегорическая пантомима. Самым последовательным и активно ищущим в этом направлении оказался Московский театр на Таганке (фото 2). Такое взаимопроникновение наиболее естественно, так как кульминации в силу максимального напряжения страстей требуют для своего выражения наиболее контрастных средств. В такие моменты скачок от тонкого психологического рисунка к предельной одноплановости — во имя самого главного — оказывается абсолютно органичным. Не только практика сегодняшней пантомимы, но и опыт В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова говорят нам об этом.

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

Безусловно, действительность сегодня неизмеримо сложнее, чем во времена первых попыток творчества. Искусство в наши дни достигло небывалых высот совершенства. Иначе и быть не могло — оно, отражая жизнь, усложняется и совершенствуется вместе с жизнью, вместе с бытием человеческого. И на вооружении у современного искусства — в том числе и пантомимы — отнюдь не только индиксаторный, аллегорический диалект выразительного языка. Пример тому хотя бы сегодняшняя драма (а в пантомиме — мимодрама [стр. 81], которая требует отдельного рассмотрения, выходящего за рамки этой книги). Но несмотря на всю сложность сегодняшней действительности, несмотря на все уточненное совершенство современного искусства, и тогда, на заре человечества, и теперь возникает и возникает потребность выразить окружающую действительность через аллегорию.

Пантомима прошла сложный и извилистый путь развития, полный взлетов и падений, периодов бурного расцвета и затяжного летаргического сна.

Стали уже хрестоматийными имена великих мимов — Дебюро и Гримальди, возродивших пантомиму из руин и прославивших ее. И в наше время выдающиеся мимы Чарли Чаплин, Этьен Декру, Марсель Марсо, Жан-Луи Барро (фото 3), Ладислав Филалка (фото 4), Хенрик Томашевский (фото 5) своим творчеством ознакомили новый расцвет этого древнейшего искусства, в том числе аллегорической его ветви.

В процессе своего развития пантомима пополнила и пополняет сегодня свой арсенал, накапливала и накапливает все новые и новые средства выразительности. Они — эти новые средства — рождаются в муках и проходят немолчное испытание временем. Время жестоко отбирает только истинные ценности, и тут же, немедленно ставит задачи, для решения которых требуются все новые и новые выразительные средства, ибо лицо каждого отрезка времени своеобразно, неповторимо.

Искусство всегда находится в состоянии поиска и отбора.

Пантомима — как неотъемлемая часть искусства и, в частности, театра — тоже.

Сейчас в нашей стране стремительно растет число самостоятельных студий пантомимы. Многие из них ищут свой путь в аллегории. Г. Мацквичус (фото 6), В. Мартынов, Е. Низовой (Москва), Б. Изотов, М. Гуревич (Ленинград), Н. Казаков, Ю. Мишнев (Киев), В. Колесов (Минск) (фото 7), Р. Лигерс (Рига), Э. Спритт, М. Калдая (Таллин), А. Поладов (Ереван), К. Долгин (Новосибирск), Ю. Попов (Ростов), Ш. Даутов (Тольятти) — вот далеко не полный список только руководителей этих коллективов, география которых весьма и весьма обширна. В Тбилиси организо-

ван профессиональный театр пантомимы под руководством Амрана Шаликашвили (фото 8).

Все большее развитие получает пантомима в цирке и на эстраде — и самодетальной, и профессиональной. Широко известны имена советских мимов А. Черновой и Ю. Медведева, А. Елизарова, показавших на эстраде емкие и оригинальные работы аллегорического плана, работы режиссеров И. В. Буровой, Н. А. Казакова, С. А. Каштеляна.

Пантомима, попадая в области разных сценических искусств, приобретает специфические черты данного искусства. При сходстве основных свойств пантомима в театре существенно отличается от пантомимы в цирке или на эстраде, которые обладают своей четкой спецификой. Каждая из этих областей применения пантомимы требует самостоятельного анализа.

Данная книга адресована прежде всего студии пантомимы, результатом работы которой является театр, спектакль пантомимы-аллегории.

Откуда идет пантомима?

От жизни. Беря от нее самое типическое и стилизуя ее форму, она приходит к самым вершинам обобщения.

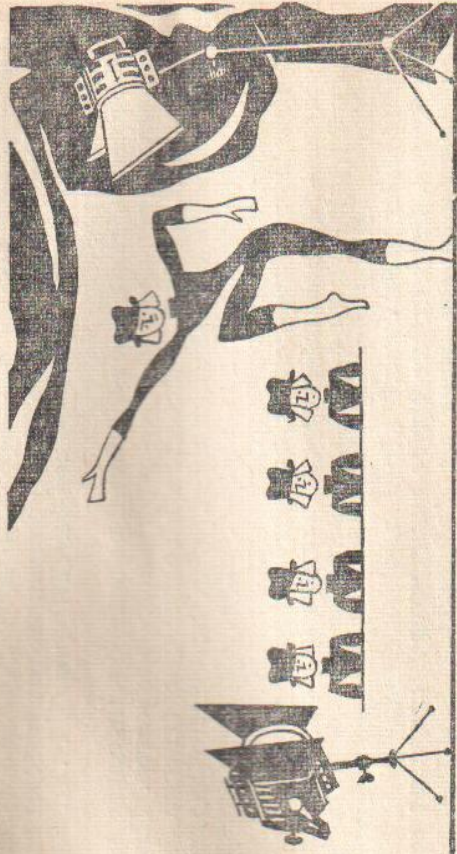
Куда идет аллегория?

Тоже к вершинам обобщения. Беря из жизни сугубо конкретное, она сопоставляет подчас несопоставимое. Несопоставимое по житейской логике оказывается сопоставимым по логике поэтической. И выявляется самое глубинное, самое общее.

Вот здесь и встречаются пантомима и аллегория. Встречаются и сливаются — легко и непринужденно, образуя сплав; аллегорическую пантомиму.

Пора переходить к конкретному знакомству...

Глава вторая ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ПРОСМОТР



Познакомимся с несколькими конкретными примерами советской пантомимы-аллегории. Они нам понадобятся не только для того, чтобы приобщиться к миру аллегорических героев, но так же и для того, чтобы на их примере сделать для себя конкретные выводы, касающиеся закономерностей этого искусства.

Безусловно, описание пантомимы всегда беднее и схематичнее самого спектакля. Но тут уж ничего не поделаешь — вам придется мобилизовать свою фантазию и накопившийся собственный опыт и попытаться стать не только читателем, но по возможности и зрителем изложенных здесь описаний.

Итак, у нас организуется нечто вроде «просмотра» нескольких пантомим.

Как и полагается просмотру, начнем его с пролога. Этот пролог был сыгран на Фестивале ансамблей пантомимы Прибалтийских республик в 1967 году в городе Риге. Он предвещал спектакль вильнюсского ансамбля под руководством Модриса Тенисона, который являлся автором сценария, режиссером и художником спектакля «ЕССЕ НОМО», что по-латыни означает «Вот человек», Итак, пролог.

В темноте раздвигается занавес.

Зажигается идущий сверху луч фонаря.

На пустой сцене, одетой в черный бархат, строй мимов в трико, стоящих лицом к зрителю в затылок друг другу. Мы видим только первого, за ним угадываются остальные.

Первый нацупывает перед собой стену.

Изучает ее.

Ищет выход.

Находит дверную ручку.

Нажимает ручку. Распахивает дверь.

Выходит.

Точно так же прощупывает стену второй мим.

Потом третий...

Четвертый...

Последний...

За десять-двенадцать секунд была заявлена основная мысль спектакля: «Человечеству суждены встречи с препятствиями и поиски выхода».

И так же как неотвратимы стены — так неминуемы двери в этих стенах».

Уже потом — в пантомимах цикла «ЕССЕ НОМО» («Вот человек») — эта мысль будет развиваться.

Уже потом — в спектакле — сложная жизненная диалектика стен и дверей приобретет широту, глубину и драматичность.

Но это потом.

А сейчас...

Сейчас вроде бы ничего особенного не было.

Не было протуберанцев — взрывов актерского темперамента. Все было ровно. Даже чуть-чуть нарочито сдержанно.

Не было острых ритмических изломов, что является тысячу раз проверенным режиссерским рецептом для мобилизации внимания зала.

И чуткий зритель мгновенно уловил, что в предстоящем спектакле следует искать глубинную мысль, а не поверхностно-эффектную мизансцену. Оговоримся: в дальнейшем зритель получал эти эффекты, острые мизансцены щедрой россыпью. Но они были осмыслены, и зритель был к этому готов.

Зритель узнал в первые секунды пролога, что ему следует искать.

Далее в прологе шли абстрактные пластические упражнения. Они являли собой безусловно интересное зрелище, выполнялись хорошо (а некоторыми, как например, Э. Паулюконисом, З. Баневичем, Г. Мацявичусом — первоклассно), в хорошем ритме и пластическом развитии. Поставленные именно в пролог, некоторую полезную служебную роль они играли. Зная, что зрителю известно перед спектаклем свое немалое профессиональные возможности. Предъявив высокие требования к залу, они вызвали огонь зрительской требовательности на себя, что несомненно работало на установление атмосферы взаимоуважительного и требовательного партнерства в диалоге между сценой и залом. И это, конечно, не было в прологе бесполезным. Но отчасти эта задача была выпол-

нена мгновенно, отчасти могла быть без ущерба выполнена в самом спектакле. А раз так — то критериям, заданным в первые секунды, они не удовлетворяли.

Они, эти пластические экзерсисы, могли здесь не быть.

Значит, они не могли здесь быть.

Но это еще не было концом пролога.

...*Мимы начинают лепку воображаемых человеческих фигур.*

Лепят руки,

Плечи...

Торсы...

Головы...

Возникают скульптуры.

Мимы в поиске пластических поз скульптур пробуют разные варианты на себе...

...*И в процессе этих проб начинают лепить свои руки...*

Свои плечи...

Свои торсы...

И наконец, свои головы.

Мимы лепят собственные фигуры.

Затеменение.

Несомненно, многое ясно уже из действенного ряда. Здесь мы наблюдаем тот счастливый случай, когда драматургом Тенисоном найдено такое точное решение цепочки действий, что любой, сколь угодно засушенный протокол просто не может не выявить сути.

Итак, театр вручил нам свою «визитную карточку».

Что мы можем в ней прочесть?

Каково лицо театра и каков его характер?

Кто и как формирует этот коллективный характер и лицо?

Кто эти люди?

Они — те, кто исследует Человека в образах, ищут материал этого исследования в людях.

Ищут — это существенно. Это задано драматургией и это сыграно.

Они — те, кто обобщает в своих решениях-образах свойства Людей.

В том числе и наши — зрительские — человеческие свойства.

В том числе и свойства свои, сугубо личные.

Это очень поучительный пример точности драматурга и режиссера. Конкретнейшим средством — верно найденным действием (лепкой) — Тенисон добивается точности направления зрительских ассоциаций.

Итак, они — эти люди, этот коллектив, этот театр — обобщают результаты своего исследования. И это существенно. Это задано драматургом и сыграно актерами.

Кто они?

Они — те, кто, всматриваясь в нас, мнут, гнут, лепят, формируют, делают и переделывают не только нас, но и себя. На наших глазах. И это, сыгранное просто и делово, звучит серьезно. Не может не завоевать нашей симпатии.

И это тоже заложено в драматургии и сыграно.

Разве не точная «визитная карточка»?

А теперь соедините это с началом пролога, выкиньте ненужные пластические абстракции (как это и сделал зритель), и у вас сложится картина вступления к спектаклю:

«Человечеству вечно суждено встречаться с препятствиями и искать выход.

И так же как неотвратимы стены — так же неминуемы двери в этих стенах.

Мы, вышедшие на разговор со зрителем, мы — такие же, как вы, такие же, как все.

Мы — люди среди людей.

Мы делаем жизнь людей, и жизнь людей делает нас.

Вот наше мировоззрение и наше мироощущение».

Следующий пример — пантомима-притча «Слепые» из того же спектакля «ЕССЕ НОМО».

С Л Е П Ы Е

Из предисловия Модриса Тенисона к сценарию пантомимы.

Действуют Слепые и Женщина.

Слепые олицетворяют заученное выполнение раз и навсегда заданного положения. Они слепы не только по отношению друг к другу, но и ко всему новому, живому, активно и осмысленно действующему.

Женщина — воплощение жизни, душевного неравнодушия и активного действия — пытается вывести Слепых из их внутренней ограниченности и гибнет. Попытка в Слепых разбудить людей, живую человечность кончается для нее трагически.

Но для Слепых ее гибель не безрезультатна. Она вносит тревогу, что является началом пробуждения.

Бывает, что мы, живя рядом с тихим и скромным человеком, не замечаем и не ценим его. И только теряя этого человека, понимаем, что были слепы.

Бывает, что, окупившись в трудную и лихорадочную работу, мы клянем все на свете — и судьбу, и себя, и саму работу. И мечтаем, как о счастье, вырваться поскорее на какой-нибудь солнечный приморский покой. Но, оказавшись на покое, мы начинаем понимать, что эти лихорадочные дни — они-то и были настоящим счастьем.

А мы в то время были слепы.

Бывает и так, что, засосанные болотом мелочного быта, мы пе-

рстаем задумываться о цели и смысле нашей жизни. И, если позволим втянуть себя в это болото, бродим по случайным тропинкам, так и не выйдя на широкую дорогу.

Как слепые.

Шекспировский король Лир прозрел и увидел истину только тогда, когда ослеп. И он понял, что воистину слепым он был тогда, когда люди считали его зрячим.

Так обобщенное понятие «слепота» перерастает в конкретную трактовку Слепоты. Так рождается авторская трактовка явления жизни.

По существу, сценарная основа здесь заложена — хоть это всего лишь предисловие к сценарию пантомимы «Слепые».

Как драматург, Теннисон заявил здесь действующих персонажей и проблему, на которой они сталкиваются. Указал основное событие — «попытка в Слепых разбудить людей». После основного события следует:

«Попытка... кончается трагически».

«...Гибель не безрезультатна. Она вносит тревогу...»

«...Что является началом пробуждения».

Давайте представим, что существует некий драматург пантомимы, а мы с вами — ее актеры и режиссеры.

Что мы могли бы потребовать от драматурга в дополнение к этой сценарной основе?

Можем ли мы спросить его:

— А как вывести Слепых из их состояния?

— Какие поступки должна совершить Женщина, чтобы разбудить Слепых?

Можем, так как этот вопрос напрямую относится к драматургии. Предположим, драматург ответит:

«Женщина убивает одного из Слепых». (Модрис Теннисон за этот поворот никакой ответственности не несет. Это предложение наше и, признаемся, чисто провокационное.)

Итак, волей воображаемого драматурга Женщина совершила действие. Результатом этого действия явилось событие — убийство.

А что дальше, вправе мы спросить у драматурга. Что повлекло за собой это событие?

Предположим, что драматург ответит:

«Это событие вызывает среди Слепых бурю. Слепые возмущаются».

Событие (убийство) повлекло за собой действие (возмущение).

— А что в результате этого действия?

— Слепые убивают Женщину. (Новое событие).

— А дальше?

— Слепые потрясены. (Реакция на новое событие — новое действие.) Слепые выведены из монотонной трясины, породившей Слепоту. Это — уже начало пробуждения.

Такого поворота событий (Женщина убивает одного из Слепых) не было у Теннисона. Вся провокация с воображаемым драматур-

гом была нам нужна для того, чтобы подчеркнуть, что драматургия пантомимы — это не что иное, как непрерывная цепь событий и действий.

Точно так же в драме. Наличие в драме слова, текста в принципе ничего не меняет. Слово является одним из носителей действия (словесного действия, существующего одновременно с физическим действием) и одним из носителей события, когда от одного слова круто поворачивается ход всей пьесы.

Ограничивая себя в пантомиме отсутствием слов, мы многократно повышаем требования к точности событийного и действенного ряда.

Цепочкой событий и действий выражается в пантомиме очень многое. От точности и конкретности ее построения заведомо зависит успех. Она — фундамент, взлетная площадка. И ясность, прочность, точность этой взлетной площадки способны обеспечить подъем к высотам сложнейших обобщений.

Мог бы в принципе существовать поворот событий, предложенный воображаемым драматургом? Конечно, мог бы. И жизнь, и обрывки первоклассной драматургии дают тому многочисленные примеры.

Но поэтический, лирический характер индивидуальности Теннисона диктует ему другой путь. Его Женщина, как мы видим, действует через Любовь и через Жертвенность. Любовь и Жертвенность — это очень по-тенисоновски.

Итак, мы уже получили от драматурга канву, сотканную из событий, рожденных действиями, и действий, вызванных событиями. И как только эта канва прочерчена, никаких претензий к драматургу быть не может. Драматургия создана. Он свое дело сделал.

А можем ли мы спросить драматурга (в данном случае уже Теннисона):
— А как Слепые олицетворяют тупое выполнение раз и навсегда заданного положения?

И драматург Теннисон может отказаться отвечать на этот вопрос, связанный с конкретными выразительными средствами. Отказаться и послать за ответом к Тенисону-режиссеру.

Сейчас мы увидим, какими выразительными средствами отвечает режиссер Теннисон на этот закономерный вопрос.

Краткое затемнение после надписи «ЕССЕ НОМО».

Милы, стоящие по кругу, делают руками движения, имитирующие работу.

Все застывают, опускают руки, с лица сходит выражение.

Монотонно, механически идут по кругу.

Проходя через центр, вытягивают руки вперед, как бы ошупывая воздух.

Музыка — медленное невыразительное

Натавливаются на невидимую стену, идут назад и, не доходя до центра, опять натавливаются на невидимую стену... Вокруг — стены.

Монотонное хождение от стены к стене. Никакой реакции, равнодушной, бесчувственное оттапливание.

Все повторяют один рисунок движения: параллельно зрителю, перпендикулярно от зрителя, параллельно — к зрителю.

Итак, одно действующее лицо нам задано.

Мы не оговорились. Действующее лицо всего одно — Слепые.

На сцене несколько актеров. Очень разных по внешности. Действующих, как правило, несинхронно. Казалось бы, должна создаваться некая многоликая картина. Но с первого же момента у нас остается ощущение одноликости, и одноликости своеобразной. Чем так разительно схожи слепые?

Прежде всего отсутствием блеска, отсутствием жизни в глазах. Даже при яркой мимике лицо слепого — как лик святого. Оно отчуждено. Оно покрыто некоей вуалью безжизненности — одинаковой для всех незрячих.

Так однолики слепые в жизни.

«Мимы, стоящие по кругу...»

«Все застывают, опускают руки...»

«Монотонно, механически идут по кругу...»

«Проходя через центр, вытягивают руки вперед...»

«Монотонное хождение от стены к стене...»

«Все повторяют один рисунок движения...»

Так Модрис Тенисон с самого начала чисто режиссерскими средствами — точной мизансценой, выстроенной по нарастающей, — заложил основу «слепой» одноликости.

«Никакой реакции, равнодушное, бесчувственное оттапливание» (фото 9).

Это — уже режиссерское задание актерам, решение вопроса «как играть». И сыграно это было очень скупо и точно. Не было никаких тросточек, нащупывающих дорогу, никаких других внешних атрибутов слепоты. Было проще — и точнее. Актеров попросту не интересовало ничего, что было вокруг них.

В жизни слепые не видят, потому что слепы.

В этой пантомиме актеры были «слепы», потому что не видели, не замечали, не интересовались ничем вокруг. И рождались бесчувственность и равнодушие.

Рождалась именно тот характер, то качество слепоты, которое требовалось по смыслу.

Рождению этого качества содействовали очень сильные помощники — точная фонограмма и концентрированный свет, отсекающий в темноту все лишнее.

Итак, одно действующее лицо нам задано. Остается ввести второе и столкнуть их в конфликте.

Среди Слепых появляется Женщина — зрячая, живая, активно реагирующая на происходящее.

Женщина ищет контакта со Слепыми — сначала естественно, живо, затем более нервно.

Нечаянно на нее натапливается один из Слепых. Глядя мимо Женщины, он равнодушно, автоматическим движением подает ей руку и выводит к центру.

На переднем плане Слепой обнимает Женщину — также автоматически и четко.

Она реагирует и воспринимает все живо, активно.

Он отнимает руки, поворачивается и уходит. Она страдает, подавляет крик.

Обойдя по полукругу, они снова встречаются: он — холодно, она — с надеждой и радостью.

Сработала драматургическая пружина. Столкновение состоялось.

И снова пытаемся рассмотреть, как эту объективную сценарную схему решает режиссер.

Нам уже ясно, что пластически столкновение строится на встрече равнодушной, механической заданности (Слепые) и живой, естественной манеры поведения на сцене (Женщина).

«...Зрячая, живая, активно реагирующая на происходящее». «Женщина ищет контакта со Слепыми — сначала естественно, живо, затем более нервно».

Первые же собственные практические опыты наглядно показывают нам, какая это опасность — нестилизованый человек в мире пантомимы, которая органически, от природы основана на условности, на стилизации. Мы уже говорили выше об этом. «Живой» человек, человек, ведущий себя «бытово», как в жизни, — в пантомиме неестествен. Зритель закономерно не понимает, почему этот персонаж молчит, почему он изъясняется жестом, а не словом.

Елена Савукинайте, исполнявшая на фестивале в Риге роль Женщины, прочертила внутреннюю линию роли очень точно. От самой тихой, скупой нежности до бури отчаяния — все это было сыграно. Сыграно искренне, вдохновенно, абсолютно убедительно.

И чем убедительнее в своей «живости» была актриса, тем более неестественным для нее становилось молчание. А «виновата» в этом была не она, а режиссер Тенисон, не задавший ей точных стиливых рамок.

Тенисон должен был, обязан был решать «живость» и «зрячесть» через стилизацию. Может быть, не целиком. Может быть, в деталях. Может быть, только одной точной деталью, которая время от времени, как некая «метка» стилизации, возвращала бы Савукинайте — а вместе с ней и зрителя — в условный мир пантомимы.

Задача эта не из легких.

Чем темпераментнее актер и чем больший выход этого темперамента требует по смыслу сцены, тем большей степени организации требует от режиссера пантомима. Иначе — темперамент захлестывает актера и на сцене воцаряется анархия и бесформенность. В то же мгновение, лишённое четкой формы, теряет свою четкость содержание. Огромные усилия не дают эффекта. Величайшее достоинство актера — режиссер — становится его врагом, и виноват в этом — режиссер, не задавший актеру точную действительную задачу, точный внешний рисунок.

Так мстит театр тому, кто не овладел его законами.

Пантомима ставит эту проблему жестче и мстит вдвойне.

На фоне четкого пластического рисунка, неминуемо лежащего в основе хорошей пантомимы, буйно-бесформенные анархические взрывы могут выглядеть отталкивающе.

Человеческое естество, человеческая внутренняя природа в момент таких взрывов чувства тянет актера на бесконтрольность, на свободу от всяких ограничений естественности, на импровизацию, на срыв «в быт».

Пантомима в тот же момент требует повышенной жесткости формы, повышенной степени стилизации.

В решении этого противоречия сказывается вся мера профессионализма режиссера и актера.

В японском кукольном театре, где большие — в человеческий рост — куклы водят актеры-кукловоды, с ног до головы закутаные в черное, есть такая традиция: самым опытным актерам в знак признания их мастерства разрешают открыть лицо. И делают это только тогда, когда твердо уверены, что никакие взрывы чувств, обуревающие куклу, а следовательно, и кукловода, на актерском лице не отразятся и не помешают зрителю за этой куклой следить.

Этого требует четкость формы во имя четкости содержания.

Точно так же в пантомиме импровизацию можно доверять только самому опытному и одаренному актеру, который мыслит, живет в жанре не только головой, но и телом.

И можно быть уверенным, что такой актер сможет импровизировать не только сюжет, не только действительную линию, но и четкую пластическую форму своего поведения на сцене.

Уверенная импровизация в жанре — признак высшего профессионализма.

Здесь, в этой сцене пантомимы «Слепые», «срыв в быт» свидетельствовал об отсутствии режиссерского решения и высшего актерского овладения пантомимой.

Да, «естественно, живо, затем более нервно» — задача не из легких. Но Теннисон и Савукинайте дали зрителю право на максимальную требовательность.

Даже самый благожелательный зритель, получив однажды это право, не прощает срывов.

«Глядя мимо женщины...»

Представляете себе контакт с собеседником «глядя мимо»?

А если это не просто собеседник?

«Глядя мимо Женщины, он равнодушно, автоматическим движением подает ей руку...»

«Обнимает Женщину — так же автоматически и четко...» (фото 10).

«Он отнимает руки...»

«...Поворачивается...»

«...И уходит».

Все это — после того, как мы уже поняли характер слепоты этих Слепых: этим Слепым неинтересно окружающее, этому Слепому не интересно в том числе Женщина, которую он обнимает. Так еще больше расширяется понятие слепоты.

Она — слепота — перестает быть частным делом Слепых. Она перестает быть их несчастьем.

Слепота становится подлостью.

«Глядя мимо Женщины...»

В трех словах точное и емкое решение пластического метода общения между героями. Режиссерское решение от пантомимы.

«Обойдя по полукругу, они снова встречаются...»

А нужна ли по драматургии эта вторая встреча — в том же рисунке взаимоотношений? Нужна.

Первая встреча при всей ее яркости может оставить впечатление, что такие взаимоотношения героев случайны.

Повторение делает их законом.

Характерным для Теннисона является то, что зритель, начав смотреть практически любую его пантомиму, вскоре предвидит, чем она кончится. Сам Теннисон не делает из этого секрета. Для него важнее, как будут развиваться события, каким образом будут поступать персонажи внутри пантомимы, ведя ее к легко угадываемому концу.

То, что Женщина погибнет в конце, угадывалось с самого начала.

Как Женщина разбудит Слепых?

Как Слепые будут реагировать на вторжение в их жизнь Женщины?

Как будет вести себя Слепой, однажды обняв Женщину?

Вот эти вопросы вставали перед зрителем ежесекундно, держа зал в напряжении.

«...Они снова встречаются: он — холодно, она — с надеждой и радостью» (фото 11).

Вот и сейчас, после первой встречи, которая кончилась для Женщины страданием и подавлением крика, чем будет для нее вторая встреча?

Чем будет для нее следующее мгновение, которого она ждет с надеждой и радостью?

И зал замирал в ожидании.

«Он механическими движениями поднимает руки ко рту. Рядом еще двое мимов проделывают то же самое — они едят» (фото 12). Если бы мы пользовались правилами записи шахматной партии, то против этого абзаца в сценарии следовало бы поставить восклицательный знак, что у шахматистов означает «сильный ход».

Это — сильный ход драматурга Тенисона. Но это пока — только драматургия. В нее еще предстоит вмешаться Тенисону-режиссеру.

И вот тут, на наш взгляд, шахматистам пришлось бы поставить два восклицательных знака, что на их языке означает «очень сильный ход».

Слепой меланхолично отламывал от воображаемого куска маленькие воображаемые кусочки.

Так же равнодушно и меланхолично тянул их к губам. Так же уныло и размеренно двигал челюстями, открывая и закрывая дырку рта.

И так же слепо не интересовался ничем вокруг — ни едой, ни Женщиной.

Очень выразительный в своей пластике актер Эдуардас Паулюконис, за минуту до этого точно работавший в четком пластическом рисунке роли, теперь, даже стоя прямо и спойкойно на прямых ногах, выглядел унылой телесной массой.

Он — герой — не ел. Он уныло жрал свои пресные кусочки — и это выглядело чудовищно рядом с озаренной надеждой Женщиной, на фоне четкого пластического рисунка всего предыдущего.

Это было сыграно точно, детально, дотошно, по законам «как в жизни».

Это был «срыв в быт». И как это было великолепно! Конфликт «порыв — равнодушие» был раскрыт предельно.

Этот «срыв в быт» — точное решение, точный режиссерский ход, стоящий двух восклицательных знаков.

Любопытный парадокс: только что этот «быт» представлял собой отсутствие режиссерского решения в образе Женщины, то есть режиссерскую ошибку Тенисона.

И тут же тот же самый «быт», но уже введенный как режиссерский прием, стал ярким выразительным средством!

Воистину поучительный пример того, как не бывает в искусстве «дозволенных средств» и «запретных средств»! Бывает только найденное или найденное. Точное или неточное.

В приведенном отрывке сценария есть еще одно весьма важное место:

«Рядом еще двое мимов проделывают то же самое...»
А зачем еще двое?
Почему бы здесь, в этом столь важном месте, не выделить героев для того, чтобы акцентировать их действия?

Рядом еще двое мимов проделывают то же самое не случайно. Мы привыкли, что в подобных по характеру сценах герои — Он и Она — часто выделены и существуют на сцене только вдвоем.

Такие решения драматургов и режиссеров (не только пантомимы) закономерны, так как продиктованы смыслом происходящего. Тенисон, поставив рядом с героем еще двоих Слепых и задав всем единую задачу, отчасти «сыграл» на этой традиции.

Это у героя не появилось желания выделиться из этой компании — от Слепоты.

Это у остальных Слепых не появилось потребности оставить их вдвоем — от Слепоты.

Наплевать им было на все эти тонкости человеческого этикета! Восторжествовало ленивое, равнодушное болото. Даже не восторжествовало, потому что торжествуют в борьбе. А борьбы никакой не было. Было только равнодушные, несдвигаемая масса покоя, сгусток бездуховности.

Вот что встречала Женщина, шедшая «с надеждой и радостью».

И становилось жутковато.

Так Тенисон выходя на новый ракурс темы ослепших от равнодушия — тему взаимного тяготения таких слепых, их духовной близости на почве бездушия. И в заявке этой темы одну из важнейших ролей играло чисто режиссерское средство — мизансцена.

Она поражена, разбужена, ей страшно — от монотонности, автоматичности, неосмысленности движений Слепых. Будучи активной, она пытается их остановить, изменить давящее, устрашающее равнодушие. Ее усилия безрезультатны — в ужасе кричит.

Все останавливаются, затем так же монотонно ходят по кругу.

Гудок.

Опять пытаются препятствовать, изменить их движение. В этом внутреннем возмущении она обращается с мольбой к человеческой сущности Слепых — к каждому из них. Бежит на месте.

Звон колоколов.

Наконец, грянул бой между враждующими лагерями. По-разному можно строить такой бой. Разное брать за основу и по-разному решать режиссерски.

В приведенном отрывке сценария задан и пластический рисунок сцены, и мотивировки, которые движут столкнувшимися в конфликте героями.

«...Пытается их остановить».

«...В ужасе кричит».

«...Все останавливаются...»

«...Затем так же монотонно ходят по кругу».

«...Опять пытаются препятствовать...»

«...Обращается с мольбой...» (фото 13).
«Бежит на месте».

Вот действенный рисунок сцены.
Есть ли в приведенном здесь ряду режиссерское решение?
Элементы — есть.
Принципа решения — еще нет.
Из этого тенденциозно подобранного (опять-таки в провокационных целях) действенного ряда выпущена маленькая деталь.

«Она пытается... изменить их движение...»

«Изменить их движение» — вот это уже режиссерский принцип.

У Слепых — единый ленивый, бездушный ритм.

Взорвать этот ритм и эту одиность!

Раскачать!

Остановить!

Вывести из равновесия!

«Изменить их движение»!

Очень конкретная действенная задача, уже несущая в себе зерно

но пластического решения.

Слепые выразительно размахивают руками.

Лица напряжены в крике.

Звон чаще, темп убыстряется, нарастает и переходит в сильный гудок (той же тональности).

Слепые устало опускают руки. С лиц сходит напряжение.

Она ищет взглядом контакта со всеми.

Первый тур борьбы окончился поражением, но Женщина не сломлена.

Предстоит второй тур.

Небольшой поворот событий:

Слепые вдруг обрели способность видеть друг друга. Смотрят друг на друга и медленно, рывками, как бы преодолевая внутреннюю скованность, приближаются друг к другу.

В этом движении они сжимаются вокруг Женщины.

Пристально вглядываются, как бы отбирая, друг в друга, пока взгляды всех не останавливаются на одном.

Тот, отметив, что выбор пал на него, отбегает в сторону и отчасти машет руками.

Женщина сникает.

Круге сжимается опять. Выбор падает на другого.

Он тоже отбегает и отказывается руками (фото 14).

Казалось бы, почему вдруг Слепые обрели способность видеть друг друга?

Этого вопроса, когда смотришь спектакль, не возникает.

Мы увидели, как прочно объединились Слепые в некое уродливое болотообразное сообщество. Нам очень убедительно показали их монологичное, единое, безликое тело. И поэтому появление между ними контактов не было для нас неожиданным. И контакты были при всей эксцентричности поворота — абсолютно естественны и ожидаемы, как контакты атомов в молекуле равнодушия. Они были подготовлены всем предыдущим нарастающим чудовищной внутренней эксцентричности этой компании.

Возьмем на себя смелость сказать больше:

«...Медленно, рывками, как бы преодолевая внутреннюю скованность, приближаются друг к другу» — так было. И это было неверно. Это было отступлением от смелого пути эксцентрического решения.

Нет, направились другое.

Без всяких колебаний, без всякой внутренней скованности должны они были сойтись на деловой и пошлый торг — кому взять под руку эту странную девочку, которая так докучает им своей беспокойностью, из-за чего-то волнуется и почему-то суетится...

Такое решение, на наш взгляд, было бы точнее, было бы последовательнее. Тем более что торг все равно состоялся.

Отметим для себя: оба Слепых, на которых пал выбор, решительно (впервые они что-то сделали решительно!) отказались пошнуть свое болото.

Болото удобно для ужей — об этом нам поведал еще Горький.

Человеческой Слепоте, как понимает ее и как раскрыл для зрителя Теннисон, той самой Слепоте, которая переросла в подлость, тоже удобно в болоте равнодушия и косности. Больше того: эта Слепота борется за спокойствие, незыблемость мутной заводи.

Так в последнем эпизоде пассивное равнодушие обернулось воинствующей подлостью.

Все останавливают Женщину и автоматически повторяют одно и то же движение: звонят в колокола, работают, кричат.

Движения убыстряются, нарастают...

Женщина протестует, возмущается — машет руками и... слаймывается (фото 15).

Слепые застывают друг, мгновенно, как бы от выстрела в спину.

Медленно поворачиваются к ней, протягивают руки.

Уходят со сцены. А один мим в немом крике идет к зрителю (фото 16).

Свет идет на затемнение.

Гаснет свет.

Вот он, предугаданный нами и не обманувший наших ожиданий конец.

Видели ли мы слепых в жизни?

Да, конечно.

И каждый раз слепота этих людей берedit нам душу и заставляет сделать все, от нас зависящее, чтобы приблизить их к нашему миру.

Но объяснить на словах, что ласковое тепло солнечных лучей — это всего только часть Солнца — трудно. И у нас возникает острая потребность что-то сделать, что-то совершить, что-то изобрести, чтобы вырвать слепых из их мира, искаженного тьмой.

Мы видели слепых много раз, и каждый раз слепота берedit нам душу, нестираемыми бороздами остается в нашей памяти — в том числе эмоциональной памяти — и остается в кладовой жизненного опыта.

У каждого — своя кладовая, свой опыт.

Одним отбором жизненного материала, одним точным словом, одним заголовком «Слепые» Тенисон вскрывает эти кладовые и формирует потоки ассоциаций, которые хлынут, как только на сцене развернется действие.

Направление ассоциаций — у всех общее, заданное на сцене, потому что каждый понимает: это не физическая утрата, вызывающая острое сострадание, а гнусное моральное уродство равнодушия, которому не может быть места среди людей.

При этом материал ассоциаций — у каждого свой, в соответствии с собственным жизненным опытом.

Однако ассоциативность зрительского мышления — оружие обоюдоострое, и пантомима, выхватывая его из ножен, обязывает ее авторов быть точными. Иначе их ждет судьба унтер-офицерской вдовы, которая сама себя высекала. Зритель или ничего не поймет, или вместо соавтора силой разбуженного, но не направленного воображения превратится в автора такого произведения, о котором театр и не помышлял.

И в том и в другом случае — провал.

Казалось бы, мелочь, но если бы Тенисон не вынес в программу «ЕССЕ НОМО» точный, недвусмысленно направляющий заголовок «Слепые», зритель, просмотревший начало пантомимы, неминусемо определил бы заголовки сам, что-нибудь вроде «Лунатики» или «Сумасшедшие». Или связал бы их ходьбу с открытыми глазами и вытянутыми руками с некоей странной физзарядкой. Или с чем-нибудь еще. Ни мы, ни Тенисон не смогли бы даже предположить, до какой степени и в каком направлении сместилась бы и непоправимо исказилась эта великолепная пантомима. Казалось бы — мелочь...

Как видим, мелочей в точности руководства зрительскими ассоциациями быть не может.

Примеры, касающиеся отнюдь не только заголовка, мы приводили ранее и еще будем приводить. Именно потому, что это образ-

ны точных решений во всех компонентах пантомимы, и поучительны они своей безошибочной направленностью зрительских ассоциаций.

Широта ассоциаций от этой точности ничуть не страдала. Каждый зритель доверчиво и с охотой распахивал двери своих кладовых. Но не случайные, не первые попавшиеся двери, а только самые подходящие для данного случая — именно те, которые предусматривались авторами.

К подобной точности следует стремиться во всем и неукопнительно.

Пантомима «Слепые» — поучительный пример такой точности. Отобрана жизненно достоверная, по-человечески понятная нам ситуация — и готов стальной каркас стартовой площадки, с которой театр и зритель начнут свой путь.

Точными режиссерскими средствами эта ситуация обобщена, переведена в аллегорический план — и в стартовый каркас залит бетон.

С такой площадки можно вознестись к любым высотам обобщения, на какие окажутся способными театр и зритель.

От жизненно достоверного материала через символ и аллерию — к обобщению: слепота — болото — стадность, отсутствие собственного «Я» — Слепота.

Мы встречали в жизни и слепых. И они — слепые — тоже отстаивали свои борозды в душе и в памяти.

Мы называем их бюрократами, хамами, хулиганами, бездушными, бессердечными, безголовыми.

Мы только не связываем их со Слепыми.

Художник и театр оказались зорче нас — они установили эту связь и вскрыли суть явления так, как это понимают они сами.

И в тот момент, когда мы — зрители — прозревали на спектакле, в нашей зрительской душе и в нашем зрительском мозгу неравно, неутомимо и все более разгоняясь, работали ассоциативные механизмы, подающие навстречу материалу театра наш собственный жизненный материал и переплавляющие все в огне зрительской взволнованности.

И, как отклик, как естественная реакция, рождалось ощущение несовместимости Человека и Слепоты — в том числе собственной слепоты.

И у нас снова возникла острая потребность что-то сделать, что-то совершить, что-то изобрести, чтобы изгнать Слепоту из жизни человека.

Так театр освещал каждому из нас — зрителю — наш вчерашний опыт и звал к выводам для опыта завтрашнего.

Воистину театр поучает так, как этого не сделать толстой книге» — это сказал великий мудрец Франсуа Вольтер.

Но активная зрительская позиция возникла не только от всего описанного выше. И тут, на наш взгляд, требует пояснений еще одно место в сценарии.

«Медленно поворачиваются к ней, протягивая руки».

Не исключено, что того, кто прочел этот сценарий, даже с комментами, такой конец несколько шокирует своей прямолинейностью.

Действительно, читатель к такому плакатному решению не подготовлен, поскольку сам сценарий его к этому не готовит.

Другое дело — спектакль.

Чего же главного, основного не будет хватать читателю по сравнению со зрителем этого спектакля?

Чем — в самом основном — отличается сценарий от пантомимы, сыгранной этим театром?

Среди множества факторов один достаточно четко выступает в качестве главного. Этот фактор — авторская позиция по отношению к материалу. Не только авторская позиция автора сценария Модриса Тенисона — этого было бы недостаточно. Это — авторская позиция театра, позиция каждого, вышедшего на сцену.

Именно активность этой позиции делала автором каждого.

Принципиальная, активная авторская позиция каждого рождает принципиальную гражданскую позицию театра.

Мим может быть обучен актерскому мастерству и пластике.

Актер-гражданин должен быть воспитан.

И когда это сочается, тогда мощным потоком излучается сцена заложена внутри каждого непримиримая ненависть к болоту. Излучается, окрашивает все происходящее на сцене и передается в зал.

Такое нельзя поставить и — упаси боже! — не нужно даже пытаться сыграть. Оно должно быть заложено внутри, воспитано всей жизнью, и тогда неминуемо завоеует зрителя.

«Медленно поворачиваются к ней, протягивая руки», — это подготовлено не сценарием, а естественно рождается из все возрастающей авторской ненависти к Слепоте и выливается в плакатический авторский крик о несовместимости Слепоты и Человека. Остро, градус этой ненависти делают плакат естественным для зрителя.

Активная авторская позиция питает активность зрительской позиции и сливается с ней.

Вот почему в самом конце «один мим в немом крике идет к зрителю».

Следующая пантомима, которую нам предстоит «просмотреть», — пример того, как человек выступает в наиболее обобщенном виде, именно как Человек.

Многие из вас могли видеть спектакль Ленинградского театра миниатюр под руководством А. И. Райкина, который назывался «Манекены». В составе этого театра выступал ансамбль пантомимы, снискавший себе добрую славу своими опытами в аллегории.

Ансамбль выступал не только в рамках театра, но и показывал самостоятельные спектакли пантомимы.

Спектакль, который назывался «Я — Человек», рассматривал Человека в самом общем виде, во взаимоотношениях с самыми обобщенными силами Стихий.

С одной пантомимой этого коллектива мы сейчас познакомимся.

ЧЕЛОВЕК И МОРЕ

На сцене — Сирена, олицетворяющая собой Море.

Появляется шеренга ловцов губок. Последний из шеренги замечает Сирену и приближается к ней.

Завязывается общение. У Человека — удивление, переходящее в заинтересованность, затем в восторг. У Моря — спокойствие, мудрость, величие.

Постижение Человеком Моря, покорение, кажущаяся взаимность.

Успокоение Человека.

Человек пытается услышать на поверхность, набрать в легкие воздух, чтобы затем, возможно, снова погрузиться в морские глубины.

Море не отпускает Человека.

Гибель Человека.

Вновь появляется шеренга ловцов губок. Последний из шеренги замечает Сирену и приближается к ней.

Сирена спокойно, мудро и величественно встречает его.

Такова действенная и событийная схема этой пантомимы, которую мог бы в принципе поставить по-своему, трактовать по-своему другой театр.

А вот в весьма схематичном изложении то, что было.

Под звуки необычайно поэтичной, солнечной, немного загадочной музыки медленно зажигается свет.

Посреди пустой сцены — сгруппировавшаяся на полу женская фигура.

Подобно бутону цветка, раскрывается она навстречу музыке, неторопливо, удивительно покойно.

Движения скупы, доведены до аскетизма и чудесно, до ощущения нереальности зыбки, волнообразно-пластичны.

Взгляд открыт, спокоен, добр.

Еще ничего на сцене не произошло — только прозвучал заголовок, началась музыка, зажегся свет, и актриса начала движение, и образ моря был уже заявлен.

Только ли образ моря? Нет, не только.

На сцене прежде всего была Женщина, покоряюще прекрасная в своей гармонии внутреннего покоя и внешней музыкальной пластичности, мудрости и чистей открытости миру.

Как правило, с самого начала движения, в момент первой и та-

кой яркой завяки волнообразной пластики, раздавались аплодисменты.

Море совершенно четко слышалось эти аплодисменты и прини- мало их просто, спокойно и приветливо, как царственно-спокойно и приветливо приняло бы настоящее море все восторженные апло- дисменты и посвящения всех влюбленных в море поэтов.

А движения стали еще шире, еще солнечнее — и всем было яс- но, что это — одновременно и нераздельно — и Морю радостнее от Солнца, и актрисе от аплодисментов.

Так было решено и сыграно самое начало.

Но вот встретились Человек и Море.

Было ли это встречей именно Человека и именно Моря?

Да, было. Было всем нам понятное и близкое, очень человече- ское изумление перед спокойной мощью стихии, перед ее красотой, ее загадочностью, было открытие этой стихии.

И в то же самое время это было столь же понятное нам изумле- ние Мужчины перед стихией женского совершенства, открытие Мужчины Женщины.

И по таким же понятным для всех нас внутренним путям изумление перешло в восхищение, восхищение — во влюбленность Человека и в Море, и в Женщину.

«Постижение человеком моря, покорение, кажущаяся взаим- ность».

Это было сложным, на наших глазах происходящим процес- сом — и внутренним, и внешним.

У Человека была в полной мере выявлена характерная пласти- ка общего продвигания в упругой, но податливой водной толще. Плавнокругленное «движение в воде» было выполнено на сцене технически безупречно. Иллюзия была полной. Но все это движе- ние существовало лишь как естественный фон, это было не главным.

Главной была необычайно выразительная партитура рук, рас- крывающая взаимоотношения героев.

Руки Человека тянулись к Морю, преодолевая его сопротив- ление.

Они знакомились, изучали руки Моря и их волнообразное дви- жение...

Они обнимали Море, и Море было так податливо и одновре- менно так неуловимо в этих объятиях...

А потом Человеку показалось, что он понял Море, познал его характер, и в его движениях появилась радостная уверенность. И Море стало податливым и ласковым. Начался настоящий празд- ник взаимопонимания, который пластически был решен на едином приеме, который в балете называют поддержкой.

Неуловимое мгновение взаимного касания — и Море «плывет», отделившись от пола, включая в волнообразное движение все тело, как бы освобожденное от тяжести...

А в следующее неуловимое мгновение это движение Моря уже

продолжается на полу, и непонятно, непостижимо, какой неулови- мой, плывущей точкой опоры касается сцены актриса...

Была ли это «любовь»?

Да, была любовь — даже без кавычек. Необычайно поэтичная и чистая любовь между Мужчиной и Женщиной, любовь-позна- ние, любовь-откровение для каждого. Эта любовь звала Мужчи- ну на деятельное вторжение в стихию неизвестного. На наших глазах шел процесс открытия, процесс познания Моря, познания самой сути Женщины, познания Истины.

А Женщина?

Удивительно тонкая и сложная роль была сыграна Натальей Егльской.

Было ли все это любовью и для нее, для ее Моря?

Да, несомненно было.

Но если Человек устремлялся к неизведанной стихии, изучал, завоевывал ее, иногда просто агаковал, то для Моря это было в какой-то степени игрой. Море как бы провоцировало Человека на активность для того, чтобы изучать его в спокойном и доброже- лательном созерцании. В этом не было ни капли от хитроумного коварства — только истинно царственная уверенность в своей сти- хийной мощи, рождавшая внутренний покой, активное любопыт- ство мудрости и... наивность, кристально чистая наивность, не за- мутненная ни малейшей примесью коварства.

И все это рождало образ-сплав: Море.

Говорят, что Ландау ревновал физику к физикам.

Вероятно, любовь к истине может рождать по-настоящему чув- ственную ревность к людям.

Говорят, что наивнее Эйнштейна не было человека на земле. Значит, мудрость может быть нераздельна с наивностью.

Видимо, здесь корни этого сплава, тонко сыгранного в панто- миме.

Так на сцене была решена «кажущаяся взаимность».

Человек погиб.

Звучит в фонограмме негромкий реквием.

А для Моря ровным счетом ничего не произошло...

Человек интересен Морю и такой, правится и такой. И Море продолжает играть его руками, с таким же любопытством изучая их податливость.

А в это время звучит в фонограмме негромкий реквием...

Лежит на сцене распростертое тело Человека, вытянуты и рас- слаблены ноги, прижаты локти и лишь в поднятых над полом ки- стях его рук горизонтально возлежит, как бы парит Море, всем телом рисуя нам неторопливую волну на необозримой водной по- верхности — парит, созерцая небо, солнце, Человека, любясь ими. И малейшее движение Моря рождает невидимые, но совершенно явно и властно ощутимые струи, которые, дойдя до Человека, мягко и активно колышут его безвольно податливое тело, рождают у него вторичную волну — меньшую, запаздывающую, размытую по фор-

ме, но совершенно очевидно откликающуюся на каждую волну Моря. Иллюзия плотной, плавно колеблющейся водной толщи удивительная.

Вступает слышанная нами в начале солнечная, полузагадочная музыка, и снова появляется шеренга ловцов губок.

Вновь последний в этой шеренге замечает Женщину-Море и, пораженный, направляется к ней.

И Женщина-Море, мудрым, покойным и доброжелательно-пытливым взглядом остановившись на новом Человеке, переступает через тело предыдущего и неторопливо направляется к новой встрече.

Медленно на фоне продолжающейся музыки гаснет свет, как бы представляя многоголке на середине фразы, досказать которую представлялось зрителю. Досказать ее можно было по-разному — и трагично для Человека, и оптимистично — так же, как в жизни. И светлый характер музыки, и тонкое, пастельное решение всей пантомимы создавали ту атмосферу раздумий, которая исключает категоричный ответ в конце и властно адресует каждого зрителя к его собственному жизненному опыту.

А жизненный опыт каждого из нас говорит, что поражения на пути познания бывают, пожалуй, чаще, чем победы.

Пантомима эта, на наш взгляд, весьма поучительна.

Во-первых, для нас поучительна точность драматургии. Во-вторых, точность в отборе материала, необычайно продуктивного для пантомимы, заведомо дающего возможность интересного пластического решения.

В-третьих, точность организации этого материала. Заложена возможность ярких взаимоотношений и возможность яркого повтора этих взаимоотношений, даже точнее — парадоксального повтора, основанного на том, что взаимоотношения обязательно должны измениться — и не меняются (Море точно так же любит мертвого Человека, как и живого).

Для нас поучительна точность режиссерского решения — и пластической партитуры, и внутренних линий персонажей. Тонкость режиссуры в пантомиме, тяготеющей к ярким эксцентрическим краскам, не столь уж частое явление. Здесь убедительно показали, что пастельная режиссерская палитра может не только не ослабить эмоциональное воздействие аллегорической пантомимы, но существенно его усилить, может расширить круг ассоциаций, рождаемых этим искусством.

Необычайна музыкальность пластического рисунка этой пантомимы. Зрима музыка движения вывлялась то в солирующих мелодиях, то в чистых, слаженных унисонах, то в переплетающихся мотивах, рождавших сложную пластическую гармонию.

Остается лишь сожалеть, что эту партитуру невозможно записать и изучать.

И еще одно качество пантомимы «Человек и Море» весьма для нас ценно: при всей четкости и убедительности режиссерского

решения оно ни на минуту не заслоняло актера, что в пантомиме нередко. Наоборот, вся режиссура была направлена на выявление главной мысли через актера. И режиссерская работа с актером отнюдь не ограничилась подробным построением внутренней линии, хотя подробно прочерченная внутренняя линия присутствовала. Это был жесткий отбор выразительных средств, характеризующих обобщенный образ Моря так, как этот образ трактовал режиссер, — отбор выразительных средств, четко выводящих на дорогу аллегорической пантомимы.

Идя от индивидуальности актеров, используя их реальные возможности, театр именно на этом конкретном актерском материале «вытягивал», выделял, укрупнял самые общие черты — женственность, доброжелательность, естественное внутреннее достоинство Моря, мужественность Человека, его способность легко и беззастенчиво увлечься. Список этих характерных черт весьма невелик, а степень обобщения, родившаяся в результате, — огромна.

«Человек и Море» — образец превосходной аллегорической пантомимы, по всем своим компонентам точно решенной именно в этом жанре.

Итак, перед нами несколько образцов сценариев. Мы попытались проследить и «увидеть» их решение.

Является ли такая форма записи каноном, единственно возможным способом изложения драматургии в пантомиме?

Нет, безусловно не является. У нее есть свой достоинства и свои недостатки — вы их несомненно почувствуете на собственном опыте.

Однако одно достоинство, помимо качества, несомненно: замысел, изложенный столь схематично, может быть поставлен не только автором этой драматургии, но и другим режиссером. И при этом не стесняет его свободы «навязанными» режиссерскими решениями. Так один и тот же сценарий может воплотиться в совершенно разные пантомимы в разных театрах — и это прекрасно.

Тот же собственный практический опыт подскажет вам необходимую меру «объективности» в изложении замысла. Пример драмы и огромного количества превосходных пьес говорит нам, что авторская ремарка, несомненно руководящая режиссером, очень важна. Без нее был бы искажен сам авторский замысел.

Как видим, проблема сложная, и нам к ней необходимо будет еще вернуться.

Попробуем подытожить некоторые результаты.

Глава третья ДРАМАТУРГ И РЕЖИССЕР, ИЛИ МАСТЕРСТВО — КРИТЕРИИ ОТБОРА



Мы познакомились с несколькими пантомимами. При этом знакомстве мы не случайно обращали особое внимание на драматургию и режиссуру. Драматург и режиссер начинают и направляют всю работу в спектакле.

Пантомины, которые мы «просмотрели», являют собой примеры мастерства в драматургии и режиссуре. И так же не случайно, что мы увидели мастерское воплощение пантомимы на определенных примерах.

Мастерства «в чистом виде», мастерства «вообще» не существует. Оно предельно конкретно и всегда основывается на четких критериях отбора.

Сейчас речь пойдет о некоторых общих критериях отбора в творчестве драматурга и режиссера пантомимы. У них много общих путей, и даже те, что идут раздельно, часто пересекаются.

Два направления в создании репертуара определяют пантомиму: путь собственной драматургии и путь инсценировки других произведений (литературы, живописи, постановка пантомимы по конкретным музыкальным произведениям).

Рассмотреть эти пути стоит по отдельности и начнем мы с инсценировки.

Всякое ли произведение литературы, живописи, скульптуры годится для постановки в пантомиме?

Какое годится, а какое не годится именно для аллегории?

Что и как нужно искать у разных авторов в разных областях

искусства, чтобы открыть для себя неисчерпаемый источник репертуара?

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

Как смотреть живопись?

С какой стороны подходить к музыке?

Что искать в прозе?

Что нужно взять у Горького, чтобы поставить средствами пантомимы его «Старуху Изергиль», как это делал, например, М. Гуревич в Ленинграде? Что нужно взять у художника Франца Мазереля, чтобы поставить его гравюрный цикл «Идея», как это сделал Роберт Лигерс в Риге и Хенрик Томашевский во Вроцлаве?

С постановки этих вопросов начинается наша практика. А найденные ответы — свидетельство роста нашего мастерства, потому что сформулированы они будут в форме критериев отбора: «Это произведение подходит по таким-то критериям, а то — не подходит по другим критериям».

Для того чтобы определить такую пригодность или непригодность, нужно проследить естественные связи пантомимы с другими искусствами, научиться эти естественные связи находить в конкретной книге, скульптуре или картине и использовать.

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

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

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

Попытаемся рассмотреть вопрос на примере литературы.

Чем литература может оказаться полезной для пантомимы?

Во-первых — и это самый простой случай — уже заложеной в ней аллегории. Такой литературы много. Прежде всего басни и притчи, но и не только они. Могут оказаться полезными стихи, рассказы, повести и даже целые романы, сюжеты и герои которых тяготеют к аллегории и от пантомимы потребуются всего лишь завершающий шаг для придания им четкого аллегорического звучания.

Превосходные примеры тому — творчество М. Горького («Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике», «Девушка и Смерть», «Легенда о Данко»), «Старик и море» Эрнеста Хемингуэя и многие другие произведения мировой литературы.

Произведение литературы может стать основой для драматурга и режиссера пантомимы благодаря важнейшим своим качествам — действительности и событийности.

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

«Он работал, взмахивая обеими руками поочередно. Его старые ноги и плечи помогали движению рук».

«В этот миг он почувствовал удары по бечеве, которую держал обеими руками, и рывок. Рывок был резкий и очень сильный».

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

«Войдя в дом, он прислонил мачту к стене. В темноте он нашел бутылку с водой и напился. Потом лег на кровать. Он натянул одеяло на плечи, прикрыл им спину и ноги и заснул, уткнувшись лицом в газету и вытянув руки ладонями вверх».

Все это просится в пантомиму.

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

Как сохранить стилистику автора?

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

Как решить Море?

Как решить Рыбу?

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

Как решить сны о львятах и мысли о великом Ди Маджжо? От решения этих вопросов никуда не уйти. Но эти вопросы придут потом.

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

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

Писатель в этом случае питает пантомиму не столько линейной действительностью, сколько образностью действия, эксцентризмом действия, вытекающей из эксцентричности его авторского мышления.

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

Именно так писал Николай Васильевич Гоголь, творчество которого удивительно плодотворно и для мимодрамы, и для

аллегории, и, как мы позднее убедимся, для самых причудливых их сочетаний.

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

«...Были уже густые сумерки, когда подъехали они к городу. Тень со светом перемешалась совершенно и, казалось, самые предметы перемешались тоже. Пестрый шлагбаум принял какой-то неопределенный цвет; усы у стоявшего на часах солдата казались на лбу и гораздо выше глаз, а носа как будто не было вовсе» — всего несколько строк из Гоголя. Разве не раздолье для остро стилизованного пластического решения?

Если вы внимательно перечитаете этого необычайного писателя с точки зрения пантомимы, вы увидите, найдете и отберете для себя очень много.

Сценическая судьба Гоголя в пантомиме, можно сказать, только началась, но началась счастливо. Мимодрама «Шинель» поставлена в театре Марсо в Париже и во Вроцлавском театре пантомимы Хенриком Томашевским.

Мимодрама «Похождение Чичикова» поставлена в Московском театре-студии киноактера Александром Орловым.

Гоголевский «Нос» — превосходный повод для аллегории — заветная мечта Марсея Марсо, уже однажды им осуществленная в кино, но... безвозвратно утерянная.

Список этот далеко не полный.

«Пантомима — увеличительное стекло, которое артист подносит к глазам зрителя!» — сказал как-то Марсо.

Подобное же «увеличительное стекло» может дать читателю литература.

Известно по крайней мере четыре постановки легенды о Данко по «Старухе Изергиль» — это только в Советском Союзе.

Вчитайтесь в «Песнь о Соколе», во многие другие произведения Горького. Вы непременно увидите этот эпический, возвышенный взгляд писателя на мир, который так сродни пантомиме. Именно он оказался плодотворным для аллегорической ее ветви.

Точно так же поэзия.

Она близка пантомиме именно образом строем мышления, поэтической «приподнятостью над землей».

Эта самая «приподнятость», острая поэтическая образность, которая из реальности высекает гиперболу, создает «увеличительное стекло». Стилизованная форма, характерная для поэзии — рифмы и ритмы, которых в бытовой речи не бывает, это уже следствие, это естественная реакция формы на поэтичность, «приподнятость», гиперболичность мышления. Условность, стилизованная форма письма приходят в поэзию теми же путями, какими условность, стилизация приходят сегодня в театр, и рождают, в частности, аллегорическую пантомиму.

¹ Марсель Марсо заговорил. — «Неделя», 8 августа 1961 г., стр. 12.

Форма приходит от смысла, от содержания, от мышления. Мышление поэтическое сродни мышлению образами пантомимы: и то и другое, используя образное выражение Марсо, подносят к глазам зрителя (и читателя) «увеличительное стекло».

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

Множество идей и решений для пантомимы заложены в поэзии — у Маяковского, Блока, Межелайтиса, Мартынова, Вознесенского... Список — неисчерпаем.

А живопись, графика, скульптура?

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

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

Тот же Тенисон поставил «Каприччио XX века» — целый спектакль, навеянный фантазмагорическими рисунками испанского художника Гойи.

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

Казалось бы, в сюжетном цикле аллегорических гравюр Ф. Мазерееля «Идея» был взят прежде всего сюжет. Но это — только «казалось бы». Тот же сюжет, изложенный в литературе, мог бы и не явиться поводом для пантомимы.

Главным поводом послужила индивидуальность художника, его взгляд, его мышление в его собственном — изобразительном — искусстве. То, что циклы рисунков оказались сюжетны, безусловно, помогло создателям пантомимы. Но и сама сюжетность художников была формой проявления их видения, вне сюжета не мог бы раскрыться их замысел. И сюжет, и индивидуальность манеры рисунка — все это служило раскрытию их индивидуального взгляда на данную тему, их индивидуального мироощущения и мировоззрения. У других художников этот же сюжет, эта же тема, эта же проблема могли повернуться другим — может быть, даже противоположным — ракурсом. Та же тема — в зависимости от первоисточника — могла бы стать поводом для другой пантомимы. Или вообще в пантомиму не воплотиться.

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

Главным источником, на наш взгляд, является именно авторский взгляд, его индивидуальное «увеличительное стекло», которое автор подносит к глазам зрителя, чтобы разглядеть мир.

Веками изучали художники и скульпторы человеческий дух

и человеческое тело. Веками накапливало изобразительное искусство средства их выражения.

Как не воспользоваться этим опытом в пантомиме?

И пантомима тянется к художникам и скульпторам. Она учится у них пластическому мышлению — лепке образа, жесту, мизансцене, композиции, ритму, заимствуя из столь родственного ей арсенала бесчисленное множество своих, кровно близких пантомиме решений. Зачастую она реконструирует их до неузнаваемости, переводя на свой язык, превращая скрытое движение в видимое. И, как правило, находки и открытия в пантомиме, сделанной по произведению живописи, графики или скульптуры, идут рука об руку с авторскими находками и открытиями, заложенными в самом первоисточнике.

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

Марсель Марсо — профессиональный художник по эмали, личный рисовальщик и гравёр.

Модриц Тенисон — художник.

Этот список легко можно было бы продолжить.

Величайшую роль в театре — и в частности в пантомиме — играет музыка. Ни одно из искусств не сравнится с ней по широте обобщения — это и роднит их с пантомимой.

Использовать музыку только как фон, иллюстрирующий действие, — этого еще мало. Спору нет, музыка, сопровождающая действие в театре, и в пантомиме в том числе, — средство мощное, мгновенно действующее и универсальное. Но она может дать больше, чем просто фон или создание атмосферы, особенно в пантомиме.

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

Во-первых, — ритм.

Очень многие сольные пантомимы Марсо — если не подавляющее большинство — идут в полном безмолвии. А остается впечатленье звучащей музыки. Этому способствуют ювелирно выстроенные ритмы Марсо.

Марсель Марсо творит иллюзию музыки сам.

Творит логикой ритмов.

Творит алогичностью ритмов.

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

Артист добивается с помощью этого приема, этого закона ostrejšego эффекта — или комического, или трагикомического, или трагического.

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

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

Мы уже говорили о поистине певучей пластике актрисы Натальи Егелской в пантомиме «Человек и Море». Необычайно, поразительно мелодичен Тенисон и лучшие актеры его театра — Зигмунд Баневич, Эдуардас Паулюкониус, Гедрюс Мацкявичус, Витатас Петрушкявичус.

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

Само обращение к Чюрлёнису было для Тенисона глубоко закономерным.

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

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

В высшей степени интересна высказывание Максима Горького: «Мне Чюрлёнис нравится тем, что он меня заставляет задумываться как литератора!»

Тот же Чюрлёнис, удивительный мастер аллегории в живописи, заставил Тенисона задуматься как режиссера и драматурга аллегории в пантомиме.

Поучительный пример взаимного влияния искусств!

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

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

Фуга — это такое музыкальное произведение, где тема, начинаясь в одном инструменте или голосе, через некоторое время вторгается и накладывается сама на себя или на свое развитие, звуча уже в другом инструменте. Так создается своеобразная полифония (многоголосье), построенная на одной музыкальной теме.

Именно эту известную в музыке форму использовал Тенисон в пантомиме «Фуга» из первого отделения фестивального спектакля «ЕССЕ НОМО» (не путать с его же «Фугой» — первой частью спектакля «Сны снов»). Только вместо звучащих голосовых партий он использовал пластические «голоса» и «многоголосье».

В самом начале в фонограмме звучала фуга. Органически необходимая по ходу пантомимы, она одновременно вводила зрителя

в суть музыкальной формы, задавала музыкальные «правила игры». А затем фонограмма исчезала, но музыка продолжала звучать в фантазии зрителя, рожденная слиянием и разделением пластических «голосов», пересечением и непересечением путей двух людей на сцене, Юноши и Девушки, ищущих контакта друг с другом, борющихся со стенами в поисках двери друг к другу.

Так многими и зачастую неожиданными путями приходит в пантомиму музыка.

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

И проникновение необходимо нам для обогащения нашего мира, мира пантомимы. Такое обогащение будет происходить не только тогда, когда мы впрямую будем ставить пантомиму по произведению литературы, скульптуры, живописи или музыки. Понимание связей пантомимы с этими искусствами окажет мощное влияние на решение тем, взятых непосредственно из жизни. Именно при понимании таких связей наши пантомимы, сюжеты которых взяты из сегодняшней реальности, будут драматургически грамотны, скульптурны, живописны и музыкальны.

Умение увидеть и отобрать для пантомимы материал из самой гущи окружающей жизни — качества, решающие успех. Ими должны обладать все авторы спектакля, а драматург и режиссер — прежде всего.

Пантомима — одна из форм театра, поэтому основные законы построения пьесы и основные принципы режиссуры драматического спектакля для нее полностью сохраняют свою силу. Об этих законах написано много, и литература эта доступна. Сейчас речь пойдет о некоторых специфических критериях отбора материала из реальной жизни, связанных со спецификой искусства пантомимы.

Драматургия приведенных пантомим позволяет нам судить об одной из основных общих закономерностей драматургии — обязательном наличии последовательности событий и действий, взаимно связанных между собой.

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

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

Рождение человека — от любви.

Расстрел, смерть, уничтожение человека — от бесчеловечности.

Возвеличение человека над природой — плод бесконечности его разума.

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

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

— А ведь в этом мире живу я!

— И другого мира — нет...

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

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

Точнейшая драматургия!

Точнейшая, хоть действительно лишенная традиционного сквозного сюжета.

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

Все без исключения рассмотренные нами пантомимы (кроме упражнений, разумно, конечно, не зря Марсо называет их упражнением, а не пантомимами) являются собой примеры событийной и действенной драматургии.

А как отбирать материал для драматургии?

Всякий ли жизненный материал сможет быть материалом для аллегорической пантомимы?

Какие явления жизни выдерживают испытание на «пантомимность»?

Какие не выдерживают?

Драматург может вывести на сцену аллегорических героев двумя путями.

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

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

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

Вероятно, каждому доводилось слышать: «Золото правит миром».

Ансамбль «Ригас пантомима» показал в постановке Р. Лигера точно решенную пантомиму-басню «Золото», которая с этим утверждением решительно спорит.

Вот ее сценарий.

ЗОЛОТО

Собрались три соперника — Бронза, Серебро и Золото. Собрались, каждый на своем кубе-постаменте, чтобы установить, кто из них главный.

Победа в споре разыгрывается в карты.

Играется первый тур.

Проигрывает Бронза. Закон игры неумолим — проигравший исчезает. Его куб-постамент пустует.

Разыгрывается второй тур — между Золотом и Серебром.

Серебро проигрывает и исчезает.

Восторжествовавшее Золото остается и застывает, как статуя, на шатком постаменте из трех кубов.

Свое отношение к непрочности власти Золота драматург Лигер выразил аллегорически.

Отбор персонажей и их карточная игра — вот драматургический ход, который Лигер нашел для перевода волнующих его явлений жизни в аллегорический план.

Этот ход «через басню» открыл ему двери в пантомиму.

Но может быть и другой — противоположный ход.

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

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

Однако отличие притчи — это жизненная достоверность рассказанной истории.

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

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

Модрич Тенисон как драматург (и немедленно вслед за этим — как режиссер) шел к пантомиме путем, противоположным Роберту Лигеру, но вошел в нее через ту же «дверь» — аллегорию.

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

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

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

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

Поднялись.

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

Увидев любой жизненный конфликт, мы можем задать себе вопрос:

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

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

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

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

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

Но вот Змея, зарывшись в землю, как корни, погибает, потому что не может жить соками земли.

Змея, поднявшись к небу, как ветви, погибает от близости солнца.

И снова расцветает Дуб.

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

А другого фантазия поведет по другому пути.

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

Аналогичным путем идет Тенисон в своей аллегорической пантомиме «Шелот» из цикла «ЕССЕ НОМО» и М. Гуревич в своих постановках «Данко» по М. Горькому.

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

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

И ничего криминального в этом нет.

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

А отбор рождает мастера.

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

Где искать драматургов пантомимы?

Автору этих строк довелось работать над спектаклем-аллегорией в сотрудничестве с авторской группой, состоящей из дебютантов в драматургии пантомимы. В нее входили:

Владимир Панков — прозаик.

Борис Пургалин — поэт, редактор.

Виктор Славкин — прозаик и драматург, заведующий отделом сатиры журнала «Юность».

Михаил Ушац — архитектор, театральный художник, иллюстратор книги и карикатурист.

Олег Янченко — композитор, органист и пианист.

Всех этих людей отличало яркое, удивительно парадоксальное мышление в своих основных профессиях. Именно это внутреннее «увеличительное стекло» — у каждого свое, в своей области — объединило их и сделало плодотворным их творчеством в драматургии пантомимы.

Опыт этот, на наш взгляд, весьма поучителен и наталкивает на важные практические выводы, которые сводятся к следующему.

Ваша студия выиграет очень много, если с первых шагов ее существования параллельно с ней будет работать коллектив авторов, тесно связанных с самой студией, знающий устремления ее руководителей, творческую индивидуальность каждого актера, конкретные организационные возможности спектакля. Такой коллектив будет «мозговым центром», живущим со студией единой жизнью, увлеченный теми же темами и проблемами, что и весь коллектив. Опыты в драматургии смогут немедленно проверяться на репетициях, где сразу становится очевидным удачное и неудачное.

Трудно придумать более оптимальную ситуацию для скорейшего творческого роста.

На первых порах необходимо увлечь драматургией ваших товарищей — поэтов, художников, музыкантов. Они всегда есть вокруг вас, и неважно, что они называются самодеятельными. Каков бы ни был их опыт в своем искусстве, они привнесут его в пантомиму, и он окажется полезен. А потом, после первых успехов, не будет недостатка в желающих заняться созданием драматургии в таком малозначительном и интересном деле, как пантомима.

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

Этьен Декру сочинил «шаг на месте».

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

Ушло — но не порвало связи!

Движение, сочиненное Декру, сохранило свою неразрывную

связь с бытовым, всем нам так хорошо знакомым реальным движением человеческого шага.

В чем?

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

Во-вторых, в полнейшей ритмической аналогии. Полнейшей — и это очень важно.

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

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

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

И вы убедитесь, что даже на основе схемы Декру вы сможете разработать множество интереснейших пластических характеров. А если при этом вы сочините другую схему, другую пластическую композицию, то поверьте на слово автору — многие мимы почтительно пожмут вам руку.

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

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

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

А те, кто не считается с необходимостью таких усложнений,

берут готовые схемы и, не задумываясь, перенесут их куда угодно и по любому поводу, оказываются в положении унылых штамповщиков. Пример тому — стихийная эпидемия употребления, злоупотребления и опощения гениального «шага на месте» Декру. Поиски образного решения диктуют иногда привлечение весьма непрямы, рождающихся лишь по ассоциации аналогий.

В спектакле Тбилиского театра пантомимы под руководством Амираша Шаликашвили есть великолепная по своей поэтичности и праздничности миниатюра «Поэма о виноградной лозе». Целая сцена в этой пантомиме посвящена отжиму виноградного сока. Пластическая аналогия наклоненного желоба, по которому сок стекает в сосуд, решена предельно просто — одной наклонной линией, в которую выстраиваются ладони мимов (см. фото 8). А ритмическая картина журчащей струи — абсолютно условно задана быстрой vibrating пальцев, движения которых как бы «оголяют» ритм, выделяя его в чистом виде.

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

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

В результате — образ необычайной емкости и силы.

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

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

Этим методом задания образности в пантомиме можно пользоваться очень широко и плодотворно.

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

Вообразим себе работающую на сцене «машину» (такие задачи не редкость в аллегорической пантомиме). Мимы, четко вращаясь и пересекаясь во взаимном «зацеплении», задают нам пря-

мые ассоциации с ритмами движения шестеренок сложного механизма.

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

И сразу возникнет образ.

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

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

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

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

А можем ли мы выстроить, задать соответствующий рисунок и характер движения переплетенным телам группы мимов, чтобы в результате явился образ — и силуэт, и ритм, и характер, аналогичные реальной Туче?

Вероятно, можем. И каждый режиссер делает это по-своему в соответствии с конкретной творческой задачей.

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

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

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

Так рождается один из критериев отбора материала в реальной сегодняшней жизни, окружающей нас.

Направивается вывод.

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

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

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

Ну что ж, прекрасно!

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

Такой материал должен выдерживать испытания на пригодность, на органическую совместимость и в аллегорической пантомиме, и в мимодраме.

Отражение нашей действительности часто приводит нас к воспринятому трудовым процессам.

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

Нам встречалось такое понятие, как «выразительный язык пантомимы».

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

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

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

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

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

Начнем с примеров, которых нам понадобится несколько.

Пример первый и здесь простейший — «стилевые упражнения», своеобразные бессюжетные образцы того или иного пластического поведения. Все эти «упражнения», как мы уже видели, говорили нам: «Так ходит человек». Или: «Так человек поднимается по лестнице». Или: «Так человек тянет канат». Это был условный

пластический знак, четко связанный с определенным понятием.

Пример второй — из превосходной мимодрамы «Похождения Чичикова» по Н. В. Гоголю, поставленной А. Орловым в Московском театре-студии киноактера.

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

Вот примерная схема этой композиции.

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

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

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

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

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

Казалось бы, что мы «незаконно» привели пример из мимодрамы, в то время как обсуждаем аллегорическую пантомиму.

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

Можем ли мы представить себе сложную условную композицию-знак, например у Чаплина, фильмы которого являются классическим примером мимодрамы?

Пожалуй, это сделать трудно.

А у индийских или монгольских персонажей аллегории?

Сколько угодно.

Именно этим воспользовался А. Орлов, подчеркивая смысловую важность предложения Чичикова. Режиссер использовал в мимодраме средство, ей не близкое, и предьявил зрителю выделяющий смысл стилизованный контраст.

А теперь рассмотрим такой условный знак в родной для него стихий — в аллегорической пантомиме.

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

ШЕПОТ

*Два человека любят друг друга.
Между ними встает гнусная сплетня.
Влюбленные расстанутся.*

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

Отведя Девушку в сторону, Сплетня начинает настоящую сим-фонию шепота.

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

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

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

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

Что объединяет все приведенные примеры?

Объединяющим является то, что средствами пантомимы разрабатаны пластические композиционные, условные пластические знаки, образно определяющие неохотимое содержание: «Так ходит Человек», или «Чичиков делает предложение», или «Так раздувается сплетня».

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

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

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

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

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

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

Да простится нам несколько несерьезный вопрос: как мы пишем, например, букву «К»?

Букву «К» мы пишем так:



Имеет ли само начертание этой буквы хоть какой-нибудь смысл?

Ни малейшего.

Могли бы мы с вами договориться обозначить сегодня эту букву как-нибудь иначе, скажем, треугольником, квадратом или автомобильным знаком «сигнал воспрещен»?

Сколько угодно. Само начертание этой буквы никакой полезной для нас информации не несет. Буква абстрактна.

Слово — сумма букв и фраза — сумма слов по своему начертанию так же практически абстрактны.

Иное дело — иероглифы.

Давным-давно, когда писали еще не буквами, не иероглифами, а рисунками и пиктограммами («пиктограмма» — промежуточное звено между рисунком и иероглифом), возник на Востоке устойчивый изобразительный сюжет: под крышей была нарисована женщина.

Слово «женщина» обозначает иероглиф



— «женщина».

— «женщина под крышей».

¹ Марсель Марсо. Искусство пантомимы. — «Советский цирк», № 7, июль 1961, стр. 16.

Шло время, менялся рисунок. Менялись изображения женщины и крыши над ее головой.

Рисунок, сохранив некоторые свои черты, стал иероглифом.

Но и тогда, и теперь, и в рисунке, и в иероглифе сочетание «женщина» и «крыша» обозначает «покой».

Две женщины вместе



— обозначают «ссору».

Три женщины вместе



— обозначают «вероломство», «коварство» и даже «распутство».

Вот как образно содержателен иероглиф.

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

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

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

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

Именно эти поэтически, образные закономерности иероглифа лежат в основе драматургии современной пантомимы, созданной Этьеном Декру и развитой Жаном-Луи Барро и Марселем Марсо.

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

Но «стилевые упражнения» лишены драматургии. Они еще не пантомима.

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

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

Именно так решали конкретные задачи авторы приведенных примеров.

А как создается иероглиф?

Как создавали свои «стилевые упражнения» Декру, Барро и Марсо?

Как Огюст Роден свои скульптуры.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Следовательно, пластический иероглиф нужно учиться сочинять.

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

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

Особенно часто к условному языку прибегает в пантомиме костюм.

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

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

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

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

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

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

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

Даже добавленные к гладкому трико детали (медаль солдата,

цилиндры, перчатки или гетры и т. д.) не лишают пантомиму ее стремления к общечеловечности.

В гардеробной пантомимы, однако, существует не только трико. По богатству возможностей своей костюмерной она не уступает драматическому театру. И обобщенному понятию Человека тоже соответствует немало одеяний — и фрак, как в пантомиме Жана-Луи Барро «Лошадь и всадник», и стилизованный костюм Марселя Марсо. Поэтому, говоря о трико, как о сценическом знаке понятия «Человек», мы имеем в виду лишь наиболее употребимый сегодня костюм. Просто трико стало традицией, так как оно выдержало процесс естественного отбора, удовлетворив требования и обобщения, и внешней выразительности.

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

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

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

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

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

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

В Советском Союзе выступал с гастрольями выдающийся английский (в прошлом — американский) мим Адам Дариус (фото 17).

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

Во сне Человек преобразался. Он являл чудеса таланта и доброты, силы и мужества, он совершал настоящие подвиги. Но звенел будильник, Человек проснулся, и в зыбкий, прекрасный мир грез врывался, как ледокол, все тот же поток брани. Что это было?

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

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

В настоящее время переживает период бурного расцвета агитационный молодежный театр Европы и Америки. Кровавая война во Вьетнаме, социальная неустойчивость, возникновение и деятельность профашистских организаций — все это вызвало к жизни самые разные формы общественного протеста, в том числе и широкое движение молодежного политического театра. Выходя на улицы и площади, выступая на любых подмостках — и больших, и маленьких, — такой театр часто прибегает к аллегорическим решениям, сплошь и рядом привлекает себе на службу и пантомиму, и слово, и их сочетание. Опыт их весьма поучителен и описан в советской литературе последних лет¹.

Журналист М. Стуруа в одной из своих корреспонденций описывает аллегорическую пантомиму «Птица войны», которую играла прямо на улице американская молодежная труппа «Театр 6-й стрит».

Под аккомпанемент ужасающей какофонии (звуки немыслимой дудки и удары в огромный барабан) появляются трое парней — очевидно, Солдаты — и становятся по стойке «Смирно».

Появляется четвертый парень, очевидно Командир, неслышно орет команду, и в предолженные несколько последующих минут Солдаты под нагнетаемый грохот какофонии одинаковыми автоматическими движениями насаживают на воображаемые штывки живых людей.

Вдруг — заминка.

Двое продолжают колоть и сбрасывать трупы, а третий замирает в выпаде. Вышедшая черноволосая Девушка вешает ему на шею табличку с надписью: «Зачем?»

Командир орет, и Солдат снова вместе с остальными начинает рубить и колоть.

Солдат снова срывается. Табличка: «Я схожу с ума!»

Табличка на шею Командира: «Убейте его!»

Солдаты отказываются, и Командир убивает его сам. Осознает содеянное. Отчаяние и бессилие.

Табличка на груди Командира: «Что я натворил!»

Командир сходит с ума. Какофония еще сильнее.

Девушка затягивает популярную песенку «Америка, ты прекрасна!». Уличные зрители подхватывают и продолжают ее. Актеры смешиваются с толпой.

Что это было?

Это еще не было звучащим словом, но уже было словом в своем прямом назначении. Сам факт употребления слова на табличке, а не его произнесение — та же стилизация, только в данном случае стилизация формы преподнесения текста.

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

Еще один пример.

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

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

Иногда они сливались — например, когда Рыба давала Старику краткую передышку и мысли его были заняты спокойными воспоминаниями о мальчике. Но в такие же краткие минуты физическое покоя фантазия Старика могла перенести его в самую кульминацию схватки великого Ди Маджио, и тогда сценическое действие и звучащее слово выступали в ярком контрасте.

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

Что же это было?

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

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

Как видим, можно использовать как прямое сочетание компонентов, так и их противопоставление, парадоксальное несоответствие. И в том и в другом случае успех решит ясность для зрителя общих внутренних предпосылок для монтажа, заложенных и в тексте, и в пантомиме. Зритель должен совершенно четко воспринять, что сопоставляется или что противопоставляется. В обещании этого — проявление мастерства драматурга и режиссера.

Однако и это еще не было прямым использованием слова в пантомиме.

Герой пантомимы еще по-настоящему не заговорил.

Сейчас заговорит.

Финал «Похождений Чичикова». Почтенный Павел Иванович, провалившись с затеей обогащения через мертвых, бежит из го-

рода. Навстречу выходит похоронная процессия, которая кажется вконец расстроенному Чичикову фантазмагорической, чудовищной. В довершение всего ему показалось, что покойник приподнялся и ему, Павлу Ивановичу персонально, подмигнул...

Чичиков не выдержал...

— А-а-а-а!.. Спасите меня!

В зал понесся монолог отчаяния, самый настоящий монолог, какие в драме не редкость.

Эффект введения звучащего слова был необычайно сильным. И это было самое прямое использование слова в пантомиме.

«Язык» пантомимы и прямой разговорный язык в устах героя такое сосуществование выдержали.

Мы снова обратились за примером к мимодраме.

Все соображения, касающиеся совместимости пантомимы и слова, для мимодрамы действительны. Однако данный конкретный пример дает нам материал для более глубокого сравнительного изучения такой совместимости.

В конкретном решении финала «Похождений Чичикова» не случайно появилась заданная Гоголем фантазмагорическая процессия. Она была призвана подтолкнуть, наглядно завершить всю чудовищную историю торговли мертвыми, довести до естественного конца подлую внутреннюю логику всех персонажей.

Каждый из них был прорисован автором в неповторимой индивидуальности. Вслед за Гоголем режиссер наделил их неповторимо индивидуальным пластическим рисунком роли. Общим им пободилось в конце абсолютно лишить их индивидуальности, замешав в обезличенное фантазмагорическое действие.

Так же как Гоголь в конце поэмы создал аллегорическую картину Российской империи, режиссер спектакля, раскрывая замысел автора, решил финал мимодрамы средствами пантомимы-аллегории.

И монолог отчаяния — слова, произнесенные в пантомиме, — прозвучал благодаря введению аллегории с максимальной силой.

Был ли этот прецедент чрезвычайным происшествием в пантомиме?

Не был.

Больше того, примеров использования слова в пантомиме множество. В Древнем Риме во время исполнения пантомимы звучали кантики — монологи, исполнявшиеся хором певцов. Англия до сих пор хранит традиции рождественской пантомимы, немислимой без текста и песенки.

В театре вообще такие явления — закономерность.

В хорошей драме, когда наступает апогей конфликта и момент максимального кипения страстей, слово, как выразительное средство, может оказаться исчерпанным. И герои начинают петь. Или танцевать. Или молчать. Или играть пантомиму.

В принципе на этом «срыве в другой жанр» в критических точках пьесы построена драматургия оперетты и мюзикла — петь

в прозе — четко выписанный ряд событий и действий, их парадоксальность;

в поэзии — характер поэтического видения мира, поэтические переосмысления знакомых по жизненному опыту явлений, образов, предметов;

в живописи, графике и скульптуре — мизансцену, расположение тела в пространстве, своеобразие чисто изобразительных средств решения образов;

в музыке — ритмический и мелодический строй, его продуктивность для последующего создания «видимой музыки» через ритмы и мелодику движения.

Обращаясь непосредственно к окружающей жизни для создания собственного сценария, драматургу можно смело полагаться на все основные законы драмы — они приложимы к пантомиме. Однако следует помнить, что конкретные решения драматургии в силу общего стремления пантомимы к стилизации формы могут эти законы смещать.

Оценка применимости материала жизни в аллегории производится по двум направлениям («ход через басню» и «ход через притчу»).

Следует с первых же шагов студии организовать при ней авторскую группу. Это — вернейший залог быстрого роста. Режиссер в постановке пантомимы может использовать основные принципы режиссуры драмы.

Специфика поиска стилизованного образного решения состоит в отборе и воспроизведении в пантомиме материала жизни по мере пластической и ритмической аналогии с реальностью. Наиболее эффективно применение в одном решении сложных пластико-ритмических аналогий (прямой и косвенной).

Режиссер, отбирая необходимое движение из материала окружающей жизни, должен помнить, что для органического существования в пантомиме движение должно быть стилизовано. Для этого должна быть до конца понята цель каждого движения, его действия должна быть выполнена стилизация — укрупнение движения во имя выполнения нужного действия, очищение жеста от всего того, что не служит выполнению поставленной задачи. Следующий этап стилизации будет продиктован образом, самим персонажем, который с помощью данного жеста совершает данное действие.

Стилизация может преобразовать жест весьма существенно, но никогда не должна порывать связи с жизненной его первоосновой. Жест, превратившийся в загадку для зрителя, теряет свою действительную функцию.

Режиссер, комбинируя узнаваемые для зрителя жесты, может выстроить специальную для данной пантомимы созданную композицию-знак. Смысл, образное содержание этого условного пластического знака зачастую оказывается самым экономным, самым емким и лаконичным решением действия. Для создания такого

и танцевать там начинают не «просто так», а когда слова перестают успевать за чувством.

То же самое в пантомиме.

Так стоит ли считать слово в пантомиме чрезвычайным происшествием?

Мы не рассмотрели еще одного и, кажется, предельного варианта вторжения разговорного языка — варианта словесного диалога в пантомиме, когда разговорный язык служит средством общения. Мы не знаем сегодня примеров словесного диалога в пантомиме.

Может быть, он и невозможен. Может быть...

Однако по богатейшему опыту театра мы знаем, что если уж происходит такой «срыв в другой жанр», то запретных областей, куда при этом «срывается» жанр, исчерпавший себя, нет.

Видимо, пантомиме предстоит ответить на эти сомнения конкретным примером.

Звучащее слово в пантомиме — средство острое. Но, повторяем, столь же острое, как и многие другие. И уж, конечно, не главное.

Главным выразительным средством в пантомиме был и остается безмолвный жест. Читатель имел возможность убедиться в этом даже на нашей весьма краткой и условной панораме пантомим.

Мы попытались выявить некоторые свойства «языка» пантомимы. Знание этих свойств необычайно важно.

Не случайно писал А. М. Горький: «Нужно обладать очень своеобразным талантом для того, чтобы писать аллегории, и нужно иметь тонкий художественный такт, чтобы не свести аллегорию на степень туманного и скучного нравоучения»¹.

Попытаемся суммировать все изложенное в этой главе.

Мастерство проявляется в четком знании критериев отбора материала. Накапливая опыт, всегда нужно стремиться сформулировать для себя познанное в виде все новых и новых правил, частных рецептов и общих закономерностей, которые в будущем подскажут вам — что годится, а что не годится в пантомиме.

Отражение сегодняшнего дня — главная цель. Но она достигается не только с помощью собственной драматургии, но и при прямом или косвенном заимствовании сюжетов, образов, режиссерских решений в произведениях других искусств. Этот путь открывает богатейший источник репертуара.

Во всех смежных искусствах наиболее продуктивно для пантомимы изучение своеобразия творческого лица автора. Именно оно подскажет вам стилистику пантомимы в целом и конкретные режиссерские решения в частности. Прежде всего, разумеется, следует искать для постановки произведения, самими авторами направленные в аллегорию.

Во всех произведениях нужно прежде всего оценивать качества, по своей природе близкие пантомиме:

¹ Статья А. М. Горького о книге Оливии Штейнер. — «Нижегородский листок», 1899, № 348.

«иероглифа» необходимо сначала четко сформулировать для себя образ ситуации, в которой совершается действие, а затем, в зависимости от образа, так или иначе стилизовать действие.

И драматург и режиссер могут рассуждать на слово в пантомиме как на одно из выразительных средств. Существует опыт самого разного использования текста, кроме словесного общения между героями. Как и всякое другое выразительное средство, приносенное извне (танец, музыка, аллегорическая вставка в мимодраму и мимодрама в аллегорической пантомиме и т. д.), слово может быть использовано, как правило, в кульминационные моменты драматургии, облиз от главного события.

Овладение языком пантомимы означает овладение ее выразительными средствами, означает направление фантазии по точной жанровой дорожке. А это — залог успеха.

Ясно, насколько необходимо это овладение драматургам и режиссерам — авторам спектакля пантомимы.

Точно так же необходимо овладеть языком пантомимы зрителю, ибо хорошая пантомима всегда предполагает зрителя-соавтора.

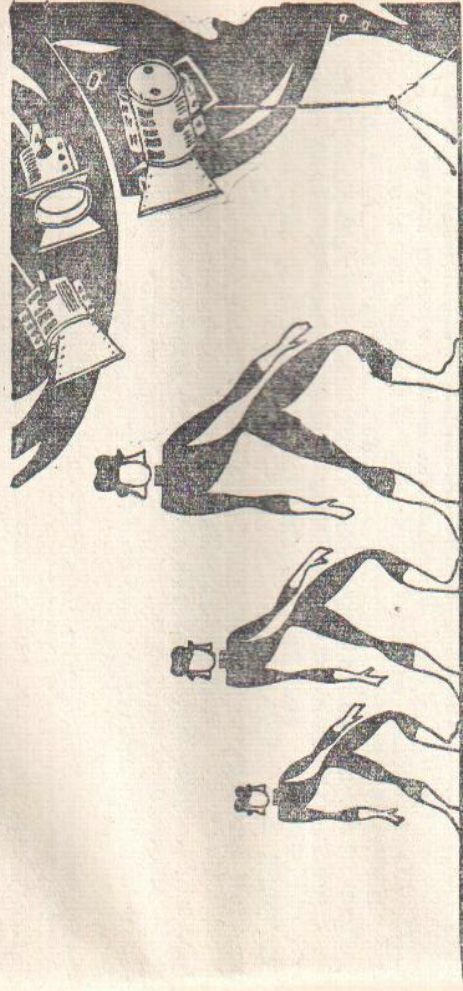
Так же очевидно, насколько это необходимо актерам — исполнителям спектакля. Необходимо именно для того, чтобы, будучи исполнителями, стать соавторами.

Сформулировать некоторые принципы драматургии и режиссуры — это еще полдела.

Остается еще большая и кропотливая работа по воспитанию актера, который мог бы участвовать в поисках стилизованного по законам пантомимы героя.

Актер имеет в своем распоряжении необыкновенный инструмент — собственное тело. Однако пантомима задает свои законы решения образа. Как распорядиться своим телом, чтобы создать образ в пантомиме, — вот об этом и пойдет сейчас речь.

Глава четвертая ДЕЙСТВИЕ, ДВИЖЕНИЕ, ОБРАЗ



Предположим, что у нас созрел замысел пантомимы-аллегории. Драматургия этой пантомимы — цепочка ярких, масштабных событий, вся значимость которых ясна авторам и несомненно будет убедительной для зрителя.

Предположим, что такой замысел созрел и режиссерски. Ясны основные пластические решения пантомимы в целом, решения отдельных сцен, всех персонажей.

Наконец, в работе с актерами наступает период специального тренажа.

В книге «Пантомима. Первые опыты» была предложена система общего тренажа — самой необходимой базы пластической подготовки мима. Практика показывает, что эта основа сохраняет свою действительную функцию всегда, она служит именно основой не только для начинающих, но и для тех, кто поднимался к вершинам мастерства.

Однако, оставаясь основой для общего тренажа, эта же система позволяет направить и тренаж сугубо частный, практически решающий задачи конкретной пантомимы — той самой, к репетициям которой вы сейчас приступили.

Прежде всего это связано с задачей создания конкретного образа. Пластическому поиску, органически связанному с поиском линии внутренней жизни вашего героя, в конечном итоге подчинено все. Немедленно оказывается мобилизованным весь накопленный вами общий пластический багаж, но одновременно с этим встают

новые задачи в овладении своим телом — задачи, идущие от поисков образа.

И вот тут-то на первый план выступают два фундаментальных раздела в предложенной системе тренажа — импульс и волна. Само содержание этих разделов расширяется столь существенным образом по сравнению с предыдущим этапом, что требует особо пристального внимания.

Начнем с практической стороны дела, а потом попытаемся сделать выводы.

Упражнения, предложенные в разделе «Импульс» в книге «Пантомима. Первые опыты» [стр. 39—40], полностью сохраняют свое значение — прежде всего как основа для создания множества собственных упражнений по простейшим импульсам.

Сейчас предлагается дальнейшее усложнение заданий на этот раздел — в волной и импульс. Но и это усложнение — лишь ступенька для еще более сложного материала, где комбинации импульсов могут включать любое доступное число компонентов.

Комбинированные импульсы (тройные, четверные и так далее) могут отличаться друг от друга не только разными точками приращения, но и во времени. При достаточном опыте могут быть закомпонованы весьма «каверзные» серии, сочетающие и одиночные, и множественные, и одновременные, и последовательные. Они потребуют времени для отработки, но это время с лихвой себя окупит при работе над конкретной ролью.

Очень полезно проанализировать целые куски своей роли с точки зрения чисто «импульсной» партитуры, временно оставляя за пределами внимания дальнейшее объединение такой «оголенной» схемы. Это потом, на следующей стадии работы схема импульсов «обрастет» волнами разного характера и превратится в пластическую партитуру куска вашей роли. А пока выучите лишь их последовательность — и вы увидите, что трудный период освоения пластического рисунка роли для вас существенно облегчится, этап скованности тела, произвольного физического зажима, неизбежный при освоении нового, будет пройден вами легче, быстрее, безболезненней.

Как уже говорилось, импульс — весьма своеобразное мышечное напряжение. Кроме того, что он характеризуется предельной краткостью, «взрывообразностью» сокращения мышцы и немедленным следующим расслаблением, импульс требует для своего правильного исполнения точной работы данной — и только данной! — мышцы или мышечной группы. В принципе хороший импульс — это показатель добротной проработки всего «аналитического» комплекса, его главный итог.

Однако некоторые тонкости дела требуют пояснения.

Ранее [стр. 25, 26 и др.] уже шла речь о том, что наши мышцы нередко выступают в роли первых врагов нашей гибкости. Нужные мышцы, напрягаясь по нашей воле, могут вымахнуть наши ноги вверх довольно высоко — выше головы. Ненужные, напрягаясь не-

произвольно, тормозят это движение и существенно съедают резервы нашей выразительности. Это происходит тогда, когда нужные и ненужные мышцы принадлежат к группам, роль которых в жизни сводится к совершенно противоположной работы.

Так, при ходьбе одни мышцы выносят ногу вперед, другие — отводят назад, переноса при этом все наше тело. Одни — сгибают нашу руку, если мы поднимаем чемодан, другие — наоборот, разгибают ее, если мы отталкиваемся от стены.

Такие мышцы, выполняющие прямо противоположные функции в жизни, называются антагонистами.

В отличие от антагонистов есть мышцы, роль которых — помогать друг другу, взаимно усиливать друг друга при выполнении одного и того же действия. Они называются синергистами, как правило, составляют мышечные группы.

При импульсе мало научиться не напрягать ненужные мышцы. Особенно важно из всех ненужных выбрать и надежно отключить прежде всего антагонистов.

Самой собой разумеется, бороться с вредным влиянием антагонистов необходимо научиться не только при импульсе, но вообще при любом движении. Однако именно импульс дает нам прекрасный материал для тренажа таких навыков.

Упражнение I. Одиночный импульс (синергисты)

В качестве подготовки к упражнению тщательно разминайте и передние, и задние мышцы правого бедра (они по отношению друг к другу являются антагонистами). Вынесите левую ногу на ступок или спинку стула, найдите положение устойчивого равновесия в этой позиции и максимально расслабьте все бедренные мышцы поднятой ноги. Сгибая правую (опорную) ногу в колене, как это показано на рис. 6, тщательно контролируйте, чтобы задние мышцы бедра (они — ваши главные «враги» в предстоящем упражнении) растягивались, но не напрягались.

Постепенно увеличивайте глубину приседания.

Такое же предварительное упражнение проведите при опоре на правую ногу.

Музыка 4/4, фокстрот.

Исходная позиция: свободная стойка боком к стулу или спинке стула, левая ладонь на опоре. Левая нога опорная, прямая. Правая слегка отведена назад и поставлена на носок.



Рис. 6.

На ударные доли тактов импульсами от правого колена посылайте правую ногу вперед. Начинайте с небольших энергий импульса и малых амплитуд вымаха. Тщательно следите за расслаблением мышц бедра.

По мере увеличения амплитуд вымаха задние мышцы бедра будут натягиваться. Тщательно следите, чтобы их натяжение не переходило в напряжение! С течением времени мышцы растянутся — это дело тренировок. Не надо мешать их растяжению напряжением — в этом задача контроля.

Полезно иногда видоизменять упражнение: вымахнув ногу до максимальной амплитуды, зафиксируйте ее в таком положении резким напряжением передних мышц бедра. На первых порах не минуюмо будут напрягаться и антагонисты. Сохраняя ногу в верхнем положении возможно дольше (это тоже дело тренировок), постарайтесь массажем максимально ослабить антагонистов. Вы убедитесь, что по мере работы ваша нога будет фиксироваться все в более и более высоком положении.

То же упражнение и его видоизмененный вариант проделайте с махами назад.

Повернувшись лицом к станку, поработайте над махами вправо и влево.

Упражнение 2. Двойной импульс (дуплет)

Музыка 3/4, медленный вальс.

Исходная позиция та же.

Усложните предыдущее упражнение: немедленно вслед за командой на импульс вперед пошлите команду на импульс назад. Важно, чтобы такие импульсы следовали друг за другом с минимальным интервалом — как выстрелы из двуствольного ружья. Следите, чтобы во время импульса «вперед» не были напряжены задние мышцы бедра, а в момент команды «назад» мгновенно ослабились бы передние.

Это упражнение вырабатывает хорошее ощущение мышц антагонистов и как следствие более уверенное управление ими.

Упражнение 3. Дуплет (руки)

Музыка 4/4, фокстрот или марш-фокстрот.

Исходная позиция: свободная стойка, корпус немного сгруппирован, плечи как бы «висят», руки свободно опущены, ноги на ширине плеч.

На счет «раз» каждого такта характерным для импульса взрывным сокращением мышц плеча пошлите плечевой сустав резко вперед и немедленно резко назад. Оставшиеся три счета тратьте на сосредоточенный контроль свободы всех других, не участвующих в движении мышц. В этом дуплете вперед-назад наиболее труден второй этап, так как после первого импульса вперед ока-

зывается трудно вернуть плечо именно импульсивным, «взрывным» сокращением мышц, а не жимом.

Не смущайтесь, если при хорошо освобожденном корпусе вас будет разворачивать вперед и назад в направлении импульса. Пока упражнение не полностью освоено и перерывы между «вперед» и «назад» велики, этот недостаток будет свидетельствовать как раз о достоинстве — о хорошей расслабленности брюшного пресса и поясной группы мышц. В дальнейшем, при сокращении времени между «выстрелами» до минимума, ваше тело будет просто не успевать за плечевым суставом в силу своей инерционности, и развороты корпуса постепенно сойдут на нет.

Устраняйте дуплеты попеременно для правого и для левого плеча, потом организуйте из них импровизационные серии с несимметричным рисунком (например, два дуплета справа, потом семь слева, потом три справа и так далее).

Быстрее освоить упражнение вам поможет хороший предварительный массаж.

Аналогичное упражнение проделайте при двойных импульсах от локтя вперед — назад и влево — вправо. Сначала освоите одностороннюю и симметричную работу обеих рук — практика показывает, что это дается легче. Потом приступайте к раздельной работе. Следите, чтобы не получилось единого движения, где перемещение локтей вперед и назад слились бы в одно. Необходимо, чтобы между ними был четкий, видимый интервал. Только возникновение второго импульса в дуплете должно следовать немедленно за исчезанием движения локтя вперед.

Постепенно увеличивайте энергию импульсов и амплитуды выброса локтей.

По мере освоения приступайте к все более сложным импровизационным сериям.

То же самое проделайте для импульсов от кистей. При этом используйте как простейший случай сгиба кисти, когда направленные движения перпендикулярно ее плоскости, так и более сложный (кисть сгибается в своей же плоскости движения, рис. 7).



Рис. 7.

Если на первых порах вам будет не хватать трех свободных от движения тактов музыки, то увеличьте интервал между дуплетами—предположим, до одного в два такта. В дальнейшем, переходя к сериям, старайтесь сочетать короткие (не больше такта) перерывы с периодами сплошных, следующих один за другим дуплетов.

Упражнение 4. Дуплет (ноги)

Музыка та же.

Исходная позиция: свободная стойка с опорой на правую ногу. Левая нога «висит», слегка опираясь на пол носком, колено немного согнуто и касается опорной ноги.

Проделайте упражнение, аналогичное предыдущему с импульсами-дуплетами от бедра (вперед—назад), от колена (вперед—назад, вправо—влево), от стопы (вперед—назад, вправо—влево). При необходимости, развивая упражнение до самых энергичных импульсов и максимальных амплитуд вымаха, используйте опору—станок или стул.

Видоизмените исходную позицию—например, положение корпуса. Наклоните его вперед, назад, в стороны. Варьируйте очередность импульсов в дуплете (например, назад—вперед). Это прекрасно поможет вам в выработке своеобразного ощущения «взрывного» мышечного сокращения, без которого импульс—не импульс. То же проделайте при опоре на левую ногу.

Упражнение 5. Комбинированный синхронный импульс

Музыка 4/4, фокстрот или чарльстон.

Исходная позиция: свободная стойка, ноги на ширине ступни.

На ударную долю каждого такта пробуйте разные варианты синхронных (одновременных) импульсов.

Начинайте с простейших комбинаций, например, от левого колена вперед и от правого локтя вперед (рис. 8), потом от левого



Рис. 8.



Рис. 9.



Рис. 10.

колена влево и от правого локтя вправо (рис. 9), от левого колена вправо и от шеи вправо (рис. 10) и так далее.

Сначала комбинируйте не больше двух импульсов и доведите упражнение до стадии свободной импровизации с постепенным ускорением темпа музыки. Затем приступайте к исполнению комбинации из трех и более импульсов, например, от левого колена вперед, от правого локтя вперед, от левой кисти влево или от правого колена вперед, от левого локтя влево, от левой кисти вперед и так далее.

Одно существенное замечание: в практике создания образа и выявления его действенной партитуры вы будете сталкиваться постоянно с синхронными импульсами—без этого вы не сможете ни создать пластичный характер, ни сделать продуктивный действенный жест. Однако в сложной, зачастую весьма витиеватой комбинации синхронных импульсов реального движения в роли всегда необходимо выделять главный импульс и исполнять его наиболее масштабно, выпукло, акцентированно. Зритель, как и во всем остальном в аллегорической пантомиме, должен четко почувствовать—что главное, а что второстепенное. Это же напрямую относится к импульсу. Всегда должен существовать главный импульс комбинации, а вся совокупность второстепенных должна служить лишь фоном.

Выделение главного импульса—проблема непростая и сугубо творческая. Решение ее каждый раз напрямую зависит от степени вашего мастерства, одаренности, четкости понимания смысла всей пантомимы и, в частности, своей роли, от понимания действенной задачи, которую должен нести свою минуту исполняемый жест.

Упражнение 6. Прыжковые импульсы

Музыка 4/4, чарльстон.

Исходная позиция: свободная стойка, ноги на ширине плеч.

На ударную долю каждого такта прыжком перемещайтесь в разных направлениях, сначала в плоскостях, параллельных исходной, а затем привлекая вращение всего тела вокруг вертикальной оси. Старайтесь, чтобы прыжок совершался только с помощью импульсного сокращения икроножных мышц. Следует добиваться того, чтобы он совершался без всякой видимой для зрителя подготовки, без «замаха», который обычно сопровождает прыжки в жизни. Тело мима в этом случае как бы неожиданно влетает и перемещается в пространстве, приземляясь в другой точке в той же позиции, как исходная.

Не следует закрепощать мышцы во время прыжка и «полета». Особенно следите за мышцами шейной группы и брюшного пресса—они принадлежат к самым «капризным» и часто закрепощаются помимо нашей воли, произвольно. Некоторым это дается довольно трудно.

Такой избирательный импульс вверх только от икроножных мышц при полной свободе всех остальных — хорошая проверка усвоения «аналитического» комплекса.

Упражнение 7. «Сворачивающие» импульсы (пронаторные)

Музыка и исходная позиция те же, кисти рук — в плоскости корпуса, ладонями от себя. Локти касаются корпуса (рис. 11).

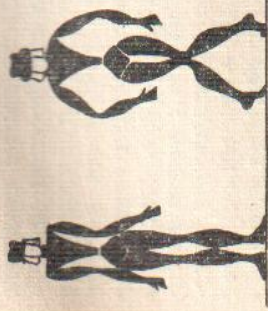


Рис. 11.

Рис. 12.

мышц — прежде всего трицепсов и плечевых [см. рис. 1, стр. 14]. Происходит это рефлекторно, так как дельтовидные мышцы плеча, прижимающие локоть, немного нагружены и от этого самопроизвольно включаются в работу, хотя без них вполне можно обойтись. Это — еще один пример «паразитного» рефлекса, с которым нужно бороться.

Включившись помимо вашей воли в работу, дельты плеча довольно быстро начинают заявлять о своей усталости. В этом случае прервите упражнение, полностью расслабьте руки и «стряхните» напряжение, свободно «поболтав» кистями и как бы стряхивая с кончиков пальцев невидимые капли воды. После этого размассируйте плечи и вернитесь к упражнению.

Дальнейшая ступень усложнения — и немалая — состоит в том, что такие же «сворачивающие» импульсы производятся при кистях, отведенных в стороны и обращенных ладонями к полу. Локти при этом можно к корпусу не прижимать.

Вводя в задание напряжение локтевой мышцы, отводящей ладонь, вы тем самым тренируете избирательный контроль напряжения нужных мышц и расслабления ненужных.

Проделайте серию подобных же пронаторных импульсов с ладонями, заранее отведенными в положение «к себе» и обращенными к полу тыльной стороной. Свободное движение ладоней после импульса должно продолжаться до поворота кистей на 180 градусов, то есть до положения «от себя».

Распространяйте задание дальше. Вводите в движение локте-

вые суставы, задавая импульс от локтя при разных положениях кисти. Добивайтесь при этом, чтобы локоть описывал почти полный полукруг. Не смущайтесь, если при этом в «сворачивание» будут вовлечены плечи — лишь бы они не были напряжены. Однако «адрес» импульса должен при этом оставаться точным — от локтя.

Импульс от плеча при свободном «сворачивании» всей руки — дальнейшее развитие упражнения. Однако и здесь внимательно следите за «адресом»: должен производиться именно импульс от плеча вперед, а не от спины назад. При первом же употреблении такого движения в конкретном решении образа вам со всей очевидностью станет ясна разница. Разные «адреса» (от плеча вперед и от спины назад) приведут к разным результатам в пластической характеристике персонажа.

Углубляйте пронацию и дальше.

Постепенно добавляйте: импульсный наклон головы. При свободном корпусе он естественно приведет к еще большей «свернутой» груди.

Слегка согните ноги в коленях и импульсом пошлите колени навстречу друг другу до их смыкания. Сделайте это сначала отдаленно, а затем добавьте ко всему предыдущему.

Встав на носки, помогите коленям энергичным импульсом от пяток в стороны, придя в положение, изображенное на рис. 12.

Упражнение 8. «Разворачивающие» импульсы (супинаторные)

Музыка и исходная позиция те же, кисти рук в положении «ладонями к себе».

В той же последовательности усложнения проделайте серии «разворачивающих» импульсов. Начинать с более медленного темпа музыки и не спешите его форсировать. Как в предыдущем упражнении, так и в этом полезно бывает иногда остановить музыку вообще и, внимательно контролируя, как бы «вслушиваясь» в себя, поработать над тщательным контролем свободы тела, производя импульсы вне ритма, лишь по внутренней потребности, приходящей после полного освобождения от предыдущего импульса.

Дойдя до комбинированных супинаторных импульсов, «разворачивающих» все тело, не стремитесь делать их очень энергичными. Во всяком случае не доводите до неприятных ощущений в позвоночнике. Хорошо перед такой комбинацией проделайте упражнение к упражнению 13 [стр. 31—33] — этим вы дадите позвоночнику предварительную разрабатывающую нагрузку плавного, а не импульсного характера.

Максимум супинации в этом упражнении,

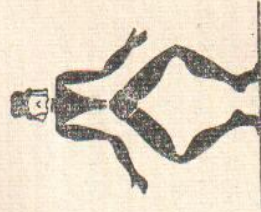


Рис. 13.

(рис. 13), помимо тренажа импульсов, является прекрасной задачей на равновесие.

Упражнение 9. Сулнаторно-пронаторные дуплеты

Музыка и исходная позиция те же.

Комбинируйте материал последних двух упражнений с дуплетным методом, описанным выше. Задавайте себе симметричные и несимметричные задачи. Мысленно разделите свое тело осями, идущими в разных направлениях, задавайте комбинации, в которых одна половина тела будет «сворачиваться», а другая — «разворачиваться». Доведите исполнение этого упражнения до легкости импровизации на самые разные музыкальные ритмы.

Освоив упражнение в указанной исходной позиции, перейдите на его исполнение при непрерывной ходьбе, а затем при ходьбе с остановками во время дуплетов.

Проработайте, постепенно вводя все тело, более сложные комбинации — тройные и более импульсы, исполняемые подряд.

Попробуйте задать разным частям тела разные импульсные программы, например одинарный импульс «голова вправо», дуплет правой кисти в стороны, супинаторно-пронаторный дуплет от коленей, одинарный несимметричный от плеч (правое — вперед, левое — назад). Постарайтесь исполнить эту программу сначала частями, а затем одновременно полностью.

Поупражняйтесь в сочинении таких программ, а затем доведите овладение комбинированными импульсами до состояния импровизации. Используйте разную музыку, резко меняйте ее характер и подчиняйте характер своей импровизации всем поворотам музыки.

Это нелегко. Овладение такой импровизацией — показатель весьма высокого класса вашей пластической подготовки. И как только вы овладеете этим упражнением, вы увидите, что перед вами раскрывается целый кладезь, откуда можно черпать и черпать самые разные человеческие характеристики.

Поработайте над этюдами, где удачно найденные комбинации импульсов повторялись бы, рисуя интересную пластическую характеристику персонажа. Поставьте своего героя в разные предлагаемые обстоятельства. Поставьте ему конкретные действия, задайте и выстройте логику его поведения.

Нет сомнения в том, что такие этюды подскажут вам немало решений и тем для целых пантомим, которые войдут в ваш репертуар.

Перейдите к групповым импровизациям с привлечением импровизационного взаимодействия, которое продиктует каждому из вас свою логику поведения, подчиненную индивидуальности только что рожденного вами персонажа.

Как частный случай такой импровизационной игры, повторите

на новом уровне овладения импульсом упражнение «маршонетки» [стр. 34].

Ранее уже говорилось [стр. 35], что импульсы, задающие любое движение, в конкретной пластической партитуре — да и в жизни тоже — рождают волну, которая это движение распространяет.

Волны могут быть весьма разнообразными. Они отличаются разными амплитудами (большой или маленький вымах суставов, участвующих в распространении движения), разной частотой (дуплет от плеча вперед-назад заставит локоть, воспринявший движение, колебаться гораздо чаще, чем те же два импульса, но исполненные с интервалом в пять секунд).

Волны могут затухать с разной скоростью. Так, от бедра мы можем послать весьма энергичный импульс и отклонить его при этом на максимальную амплитуду, а колена, воспринявшие движение, может отклониться незначительно. Если при этом стопа почти не отклонится, то у нас создастся полное впечатление, что волна, прошедшая по ноге, угасла.

Точно так же волны могут разогнаться, если по мере своего распространения будут получать в суставах дополнительные импульсы, которые в этом случае будут служить своеобразными допингами, подхлестывающими добавками энергии. Так, незначительный импульс от колена увеличит его амплитуду, и до максимального вымаха может довести импульс соответствующего направления от стопы. Кстати, импульс от стопы противоположного направления может ослабить пришедшую волну или вовсе ее погасить — здесь мы сталкиваемся с примером волны весьма сложного характера.

Все эти разновидности волн влияют на характер движения вашего персонажа самым мощным, просто решающим образом. В сочетании с точной импульсной партитурой волновая картина движения четко задаст ту или иную характеристику вашего героя. Однако не лепит пластическую характеристику вашего героя. Однако не следует забывать важнейшее: даже идеально выстроенная партитура движется в пустую пластическую шлем случае превратится в пустую пластическую болтовню, если вы превратите ее в самоцель, в повод для изящного самолюбования на сцене.

Вы — актер. У вас есть роль — большая или маленькая. Во имя ее жизни вы выходите на сцену. И вся напряженная, длительная кропотливая работа над своим телом нужна только для того, чтобы была наполнена действием, страстью, мыслью именно эта жизнь.

Все остальное не является искусством пантомимы.

Расширим данный ранее [стр. 41—51] материал раздела «Волна». Это расширение коснется только одной стороны — «географии» приложения импульса. Практика показывает, что именно перенос точки приложения импульса часто оказывается немалой не только

физической, но и психологической трудностью. Так, если ранее мы рассматривали только волны в корпусе, идущие снизу вверх, то есть возникающие при импульсе от коленей, то труднее всего перестроиться на импульс сверху — от головы или груди. А когда пройден этот рубеж, то самые разнохарактерные волны — сквозные, комбинированные, идущие от середины в обе стороны, разгибаются, затухающие, спиральные и любые другие — оказываются легче именно психологически.

Поэтому в качестве дальнейшей ступени усложнения рассмотрим волну при импульсе сверху.

Упражнение 10. Волна, импульс от головы (с шагом) (рис. 14)

Музыка 3/4, медленный вальс.

Исходная позиция: прямая стойка, пятки касаются корпуса, носки разведены на ширину ступни. Локти касаются корпуса.

I такт — на счет «раз» импульсом пошлите голову вперед так, чтобы вертикальная ось, проходящая через голову, так и осталась бы вертикальной, параллельной линии корпуса и ног. Не делайте импульс особенно энергичным, чтобы не использовать сразу все резервы движения головы вперед. Полное использование всех резервов этого движения должно распределиться на весь первый такт.

Начав с четкого импульса, далее продолжайте движение плавно и равномерно. Это возможно только при свободных мышцах!

II такт — распрямляя движение вниз, начните выдвигать вперед грудь, сначала верхний ее пояс, затем все более и более нижние. Выдвинутую ранее голову оставьте на месте, обозначив ею новый вертикальный рубеж, к которому сейчас устремлена грудь, а далее устремится все тело. Распределите использование всех резервов груди на три счета II такта.

III такт — на все три счета распределите выдвигание вперед живота, сначала верхних его точек, потом нижних.

Обычно к счету «три» этого такта становится трудно сохранять вертикаль во всей выдвинутой вперед верхней половине тела, так как мы приходим к неравновесному положению. Приходится, чтобы вернуть устойчивое положение, отклонить корпус назад и этим размыть точную форму упражнения. Избежать этого невозможно, но компенсирующее движение корпуса назад следует делать плавно, как бы «украдкой», распределяя его практически на весь III такт.

IV такт — на счет «раз» начать выдвигание таза, стараясь при этом сохранить линию тела от головы до коленей по возможности прямой. Колени двигаются вперед, а коленный сустав сгибается.

Не следует это движение снова доводить до потери равновесия, так как шаг вперед, следующий на счет «два», окажется при этом

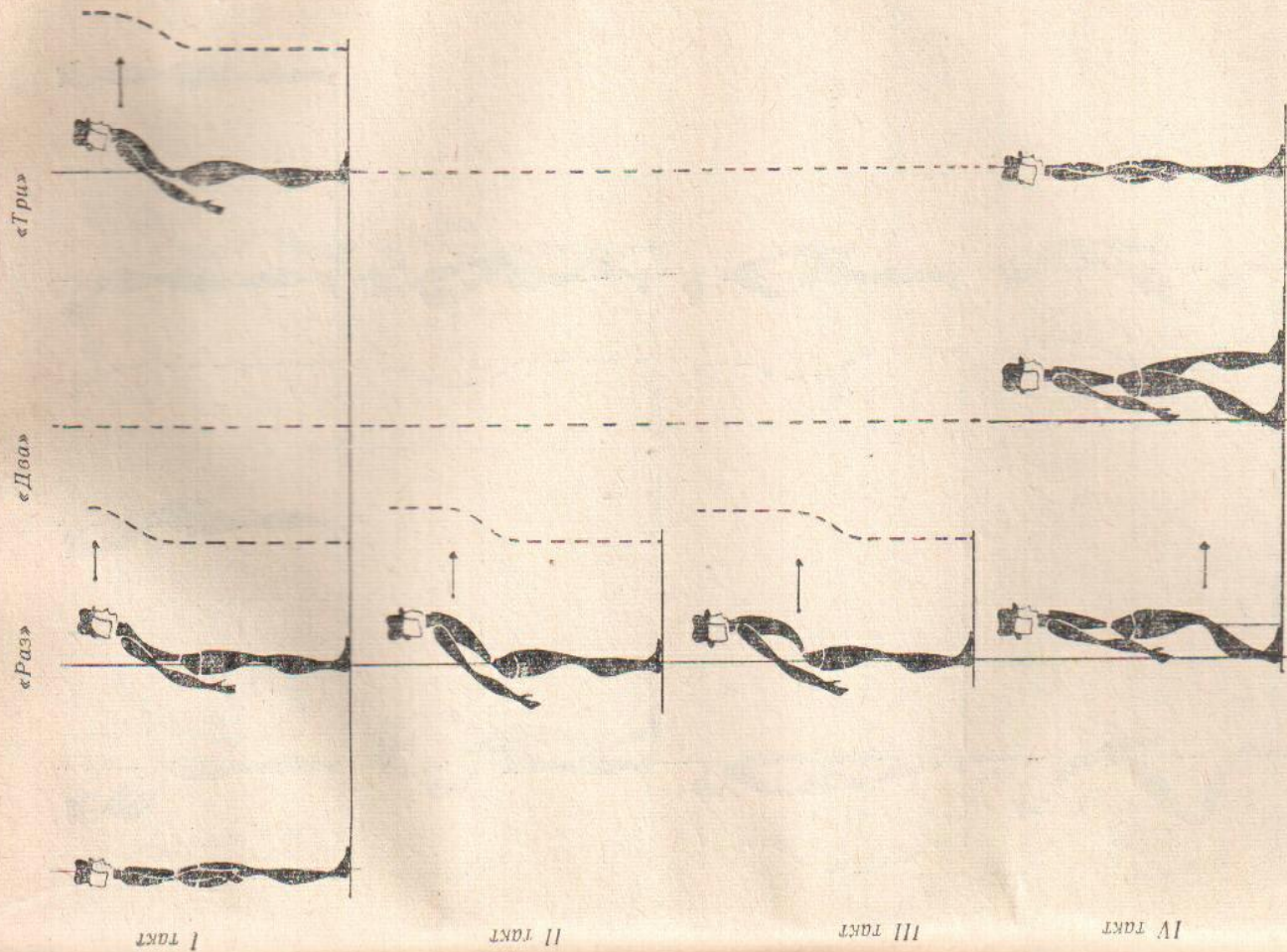


Рис. 14.

«Три»

«Два»

«Раз»

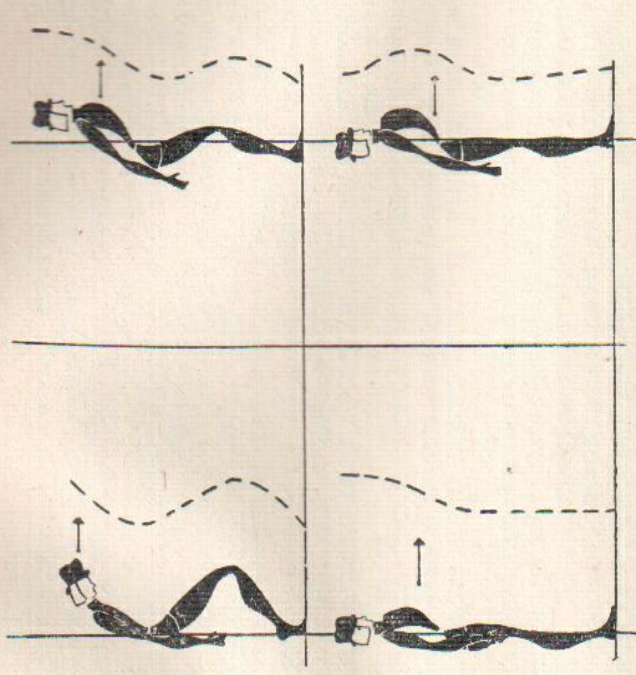


Рис. 15

судорожным, не волнообразным. Лучше оставьте некоторый запас устойчивости и выведите вперед ступню плавно.

На счет «три» — плавно подтяните оставшуюся ступню на уroveň новой вертикали.

Проделайте упражнение без шага вперед (рис. 15). Самостоятельно разработайте партию IV такта.

III такт этого упражнения, так же как соответствующие такты упражнения 21 [стр. 45—47] и упражнения 22 [стр. 47—48], таит в себе трудное место, исполнение которого весьма ярко характеризует уровень пластической подготовки мима, — прохождение волны через живот.

Можно «проскочить» этот участок, оставив живот плоским и негнувшимся, как, например, участок бедренной кости.

А можно сделать брюшной пресс самым пластичным участком, проходя который волна будет «жить», как, пожалуй, нигде во всем теле. Однако это требует довольно сложной координации мышц пресса и диафрагмы. Легко подобная «жизнь» волны дается не многим, а потому требует специального рассмотрения.

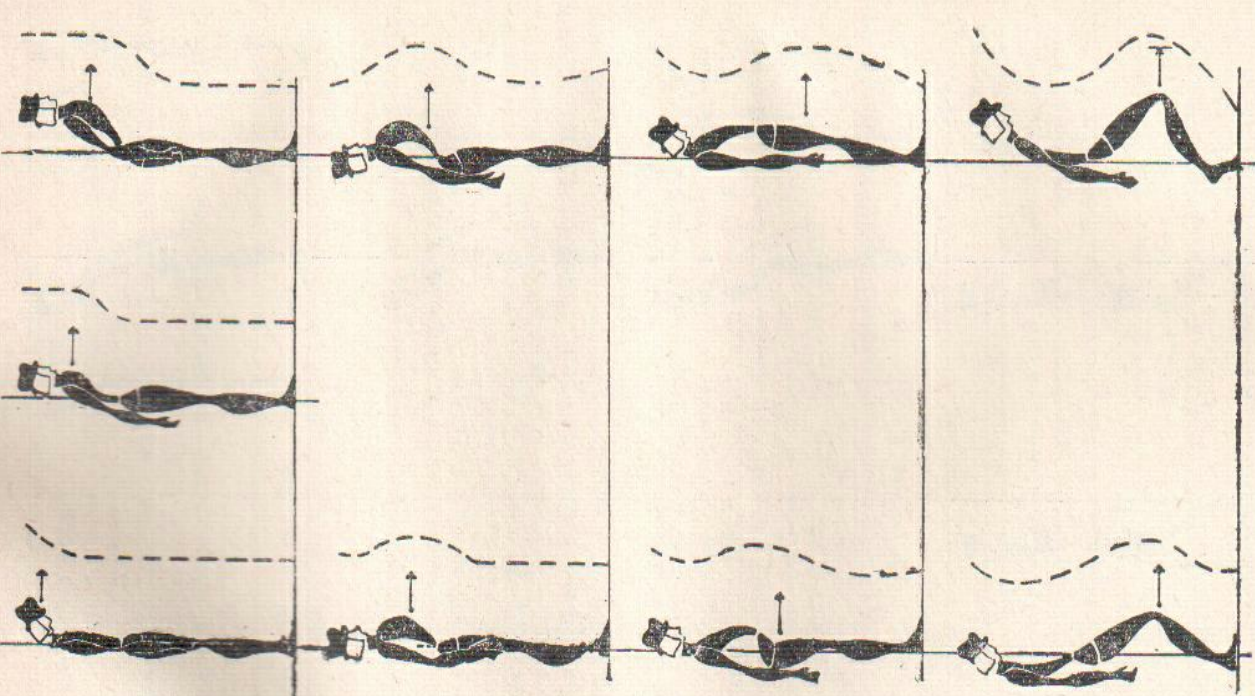
V ТАКТ

VI ТАКТ

«Три»

«Два»

«Раз»



I ТАКТ

II ТАКТ

III ТАКТ

IV ТАКТ

Упражнение 11. Волна через живот (снизу и сверху)

Разбор и первоначальный тренаж проводится без музыки. Исходная позиция: свободная стойка, ноги на ширине плеч, грудь слегка прогнута, чтобы полностью освободить мышцы брюшного пресса от натяжения.

I этап — положив для контроля ладонь на нижнюю половину пресса, постарайтесь ее напрячь. Не спешите с результатом, он может появиться совсем не сразу.

Попуражнявшись, полностью расслабьтесь. Проконтролируйте расслабление всего пресса.

То же самое проделайте с верхней половиной живота.

Основн это, снова вернитесь к нижней половине и попытайтесь плавно, постепенно вводить напряжение и плавно его снимать. Не удивляйтесь, если именно здесь мышцы пресса полностью обидуют свой капризный нрав и помимо вашей воли пожелают напрягаться и освободиться скачками. Добивайтесь результата многократным полным расслаблением и повторным возвратом к упражнению.

То же самое — с верхней половиной пресса.

Ни в коем случае не только не зажимайте дыхания, но, наоборот, добивайтесь его свободы и ритмичности.

II этап — напрягите нижнюю половину, превратив ее в плоскость, и напряжением диафрагмы раздуйте, как шар, верхнюю. Вот где вам пригодится освоенное на I этапе умение раздельно напрягать и расслаблять разные участки брюшного пресса! Нерасслабленную верхнюю половину, как бы вы ни старались, раздуть не удастся.

Расслабьте и верхний шар, и нижнюю плоскость. Добейтесь плавности такого расслабления. Отработайте их одновременно, жетесь внизу, а плоскость наверху.

III этап — итоговый. Приготовьтесь в исходной позиции, а затем плавно и одновременно напрягите верх и раздуйте шар внизу (рис. 16, а). После этого, координируя работу пресса и диафрагмы, постепенно «перегоняйте» шар снизу вверх. В результате вы получите прохождение волны снизу вверх на участке пресса. То же самое проделайте сверху вниз (рис. 16, б).

Еще раз обращаем ваше внимание: все эволюции должны проходить при ритмичном дыхании. Несмотря на сознательный зажим диафрагмы, свои дыхания не должны выбивать вас из колен. В такие моменты переводите весь дыхательный процесс на грудную клетку — она с этим вполне справится.

А теперь введите освоенный участок в работу, повторив все соответствующие упражнения раздела «Волна», но уже используя новые возможности. Не случайно зона брюшного пресса введена нами в волну почти в самом конце ее освоения.

Дело в том, что все предыдущие упражнения этого раздела, если они были усвоены правильно, должны были воспитать у вас своеобразное «ощущение волны», «ощущение распространения движения». И если оно появилось — это немалая победа. Появиться оно может, если ваше тело абсолютно свободно, не закрепощено никакими зажимами — ни местными, ни общими. Тогда четкий импульс, приложенный в определенном месте, как бы сам побежит вдоль тела, естественно рождая волну. И так будет всюду, кроме живота.

В естественную партию пробга волны вдоль тела сложная координация работы пресса и диафрагмы вносит элемент искусственности, принуждения. Это принуждение может разрушить насжитое вами «чувство волны», поэтому осваивать такой сложный участок нужно только после того, как «чувство волны» окончательно окрепло.

Для усвоения этого упражнения стоит потрудиться. Вы сами убедитесь на практике, как усиливается иллюзия волны в теле при использовании брюшного пресса.

Упражнение 12. Волна. Импульс от поднятых запястий (замкнутая)

Музыка 3/4, медленный вальс.

Исходная позиция: свободная стойка, ноги вместе, руки подняты до вертикального положения и обращены ладонями вперед (рис. 17).

I такт — на счет «раз» импульсом пошлите запястья обеих рук вперед. Линия руки при этом образует слом, который далее будет распространяться вниз, рисуя вершину бегущей волны. Естественно, это движение должно быть непрерывным и разделяться так, чтобы на счет «два» вершина волны оказалась в области груди, а на счет «три» — в области таза. Все тело окажется прогнутым вперед, а ладони — отклоненными назад до горизонтальной. На «три» — «и» плавно прогните руки в запястьях, направьте ладони вперед и начните их продвижение в этом направлении.

Сделать это нужно непременно плавно, так как здесь волна продолжается без нового импульса. Все волны, чередой бегущие вдоль вашего тела сверху вниз, рождены как бы одним первоначальным импульсом от запястий — это и означает, что волна «замкнута».

Может быть и другая разновидность «замкнутой» волны — так называемая кольцевая. В этом случае, придя сверху, волна «отражается» от пола, меняет направление и бежит вверх, затем,

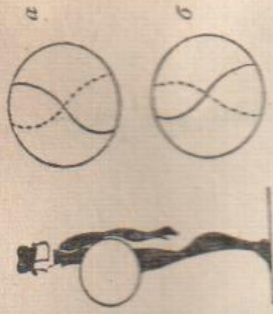


Рис. 16.

«отразившись» от кончиков пальцев рук, снова уходит вниз — и так далее.

II такт — на счет «раз» — ладони уже приходят в горизонтальное положение и продолжают «тянуть» руки вперед. Локти при этом как бы «отстают» от опережающего движения кистей и обращены назад. Вершина волны находится в отведенных назад плечах.

На счет «три» — волна заканчивает цикл. Тело проходит через все фазы волны и образует дугу, прогнутую назад.

На «три» — «и» ладони снова плавно меняют направление и начинают двигаться назад.

Все дальнейшее разбивается так же, как и в I такте, но начинается с другой исходной позиции (тело не прямо, а прогнуто назад). Это отразится на партитуре III такта. IV такт уже будет абсолютно сходен со вторым.

Вы, несомненно, обратили внимание, что все предыдущие упражнения на волну, в том числе и в книге «Пантомима. Первые опыты», были расписаны по музыке так, что полный цикл волны завершался за четыре такта (описывалось обычно больше, но два лишних «нестандартных» такта приходились на вход в волну из нейтральной первоначальной позиции). Здесь волна успевает полностью завершиться за два такта (и те же два «нестандартных» такта для входа). Сделана эта ускоренная развертка движения специально. Вы сами можете распределить упражнения на 1, 2, 4, 8 и любое другое краткое двум количеству тактов.

Проделайте такое ускорение и замедление волны со всеми приведенными упражнениями. Вы увидите, как частота мощно влияет на характер волны, а ведь именно это нам и понадобится для пластического выражения разных человеческих характеров.

Упражнение 13. «Змея» (импульс от головы с шагом)

Музыка 3/4, вальс-бостон.

Исходная позиция: свободная стойка, ноги сомкнуты. I такт — на счет «раз» — наклоните голову вправо и импульсом начните ее движение в том же направлении, не доводя до предела устойчивости тела. Незадолго до достижения этого предела начните разворачивать голову в обратном направлении (рис. 18) так, чтобы плечи продолжали движение вправо и достигли предела равновесия в тот момент, когда голова успела завершить поворот. В этом случае голова «поведет» волну, как бы опережая плечи в ее прорисовке.

Момент достижения предела — счет «три».

II такт — на счет «раз» — плечи начинают двигаться влево и пересекают линию равновесия. Волна распространяется вниз, и ее вершина достигает таза.

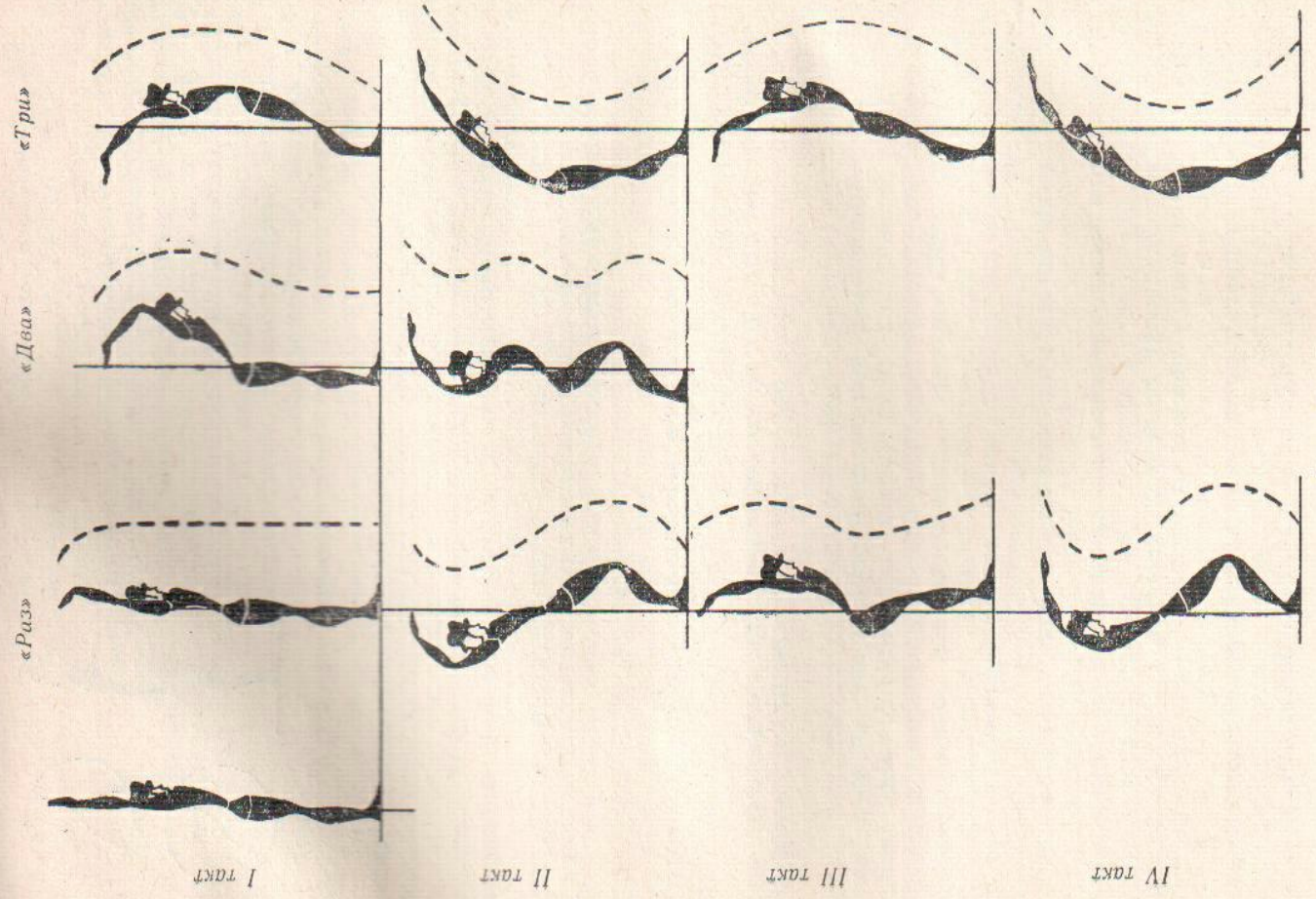


Рис. 17.

«Три»

«Два»

«Раз»

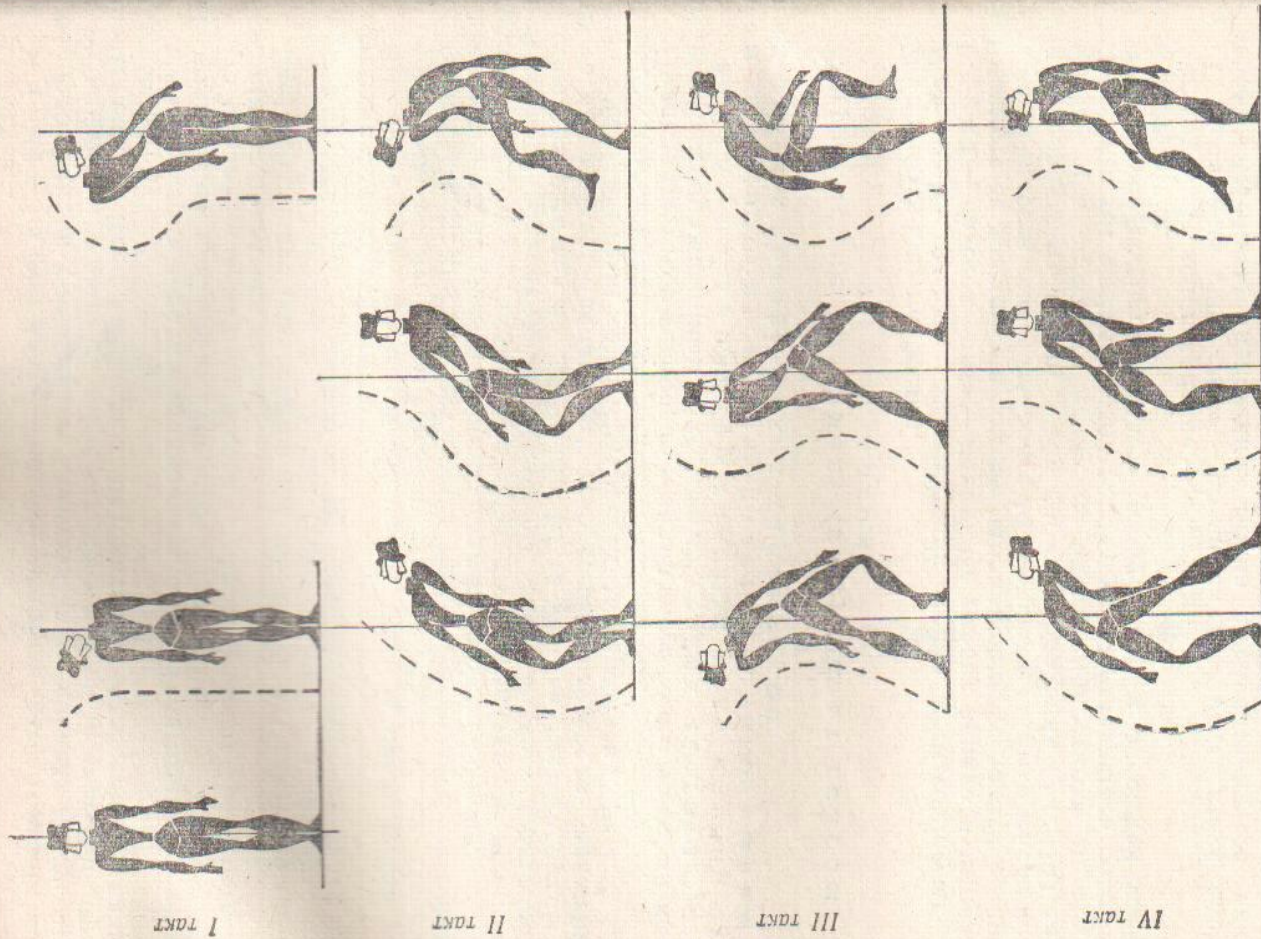


Рис. 18.

На счет «два» — голова выпрямляется и, ведя за собой корпус, меняет направление его прогиба.

На счет «три» — голова наклоняется вправо, а вершина волны опускается до согнутого колена поднятой для шага правой ноги.

III такт — на счет «раз» — голова движется вправо и так же, как в I такте, поворачивается вверх. Правая нога, сделавшая шаг, распрямляется и всей ступней становится на пол. Левая нога сгибается в колене и воспринимает на себя основную тяжесть тела.

На счет «два» — плечи приходят в крайнее правое положение, голова в процессе поворота достигает вертикали. Центр тяжести тела приходит на линию равновесия, левая нога, продолжая сгибаться в колене, становится на всю ступню.

На счет «три» — верхняя половина тела движется аналогично счету «три» первого такта. Левая нога поднимается для шага.

IV такт аналогичен II такту. Разница только в том, что ноги после сделанных шагов не сомкнуты.

Волну «змея» можно сделать замкнутой, циклично повторяя схему III и IV тактов.

Точно так же можно сделать замкнутой эту волну без шага, повторяя схему «входных» I и II тактов.

Упражнение 14. Передача волны

Музыка произвольно меняется во время упражнения по ритму, темпу и характеру.

Исходная позиция произвольная. В упражнении участвует группа в 5—7 человек, и первоначальные позы каждого должны в совокупности составить выразительную скульптурную композицию (рис. 19).

Представьте себе игру, в которой от участника к участнику переходит не мяч, не эстафетная палочка, не лапта, не бита, а... движение. Волны, несущие движение, могут переходить от одного к другому через касание, по воздуху, по полу, по стене или



Рис. 19.

потолку — как угодно. Поднявшись по одному из партнеров снизу вверх, она может по другому опуститься или пройти на той же высоте — все представляется на волю вашей пластической фантазии и чувству красоты, так как эта игра непременно должна быть и увлеченной, и красивой (рис. 20).



Рис. 20.

Чутко следуйте логике музыки — ее повороты могут быть и плавными, и резкими. Она может замирать и обрываться, и тогда, продолжая ее, вы будете рисовать зримою музыку своими телами.

Такая импровизационная игра может легко вывести вас на этотюд. Практика показывает, что он чаще всего устремляется именно в аллегорию. Тут же, по сию минуту возникшей логике, вы можете с кем-то объединиться, а с кем-то разделиться и вступить в борьбу движений уже «лагерями».

Это упражнение хорошо проводить в конце урока пластики, перед началом репетиции вашей конкретной пантомимы.

Мы накопили некий пластический багаж и в самых общих чертах поняли, что импульс и волна играют для нас особую роль.

Попробуем убедиться в этом практически и для этого проанализируем с помощью собственного тела поведение нескольких персонажей, которые вполне могут оказаться героями будущих пантомим.

Лиса.

Представьте себе, что в некоем аллегорическом сюжете вам придется играть Лису, воплощающую в себе Коварство. Вы все время идете по следу своей жертвы и «вынюхиваете» любую мелочь, которая помогла бы вам в ваших кознях (рис. 21).

Что делает такая Лиса, идущая по следу?

Такая Лиса прежде всего принюхивается. А в аллегории, где все очищается от второстепенного во имя торжества только



Рис. 21.

самого главного, это действие «принюхивается» должно стать единственным на весь кусок роли.

Безусловно, когда Лиса наступает свою жертву и сюжет начнет разворачиваться далее, наступит очередь другого действия, и именно оно должно будет стать главным и единственным. Но пока Лиса идет по следу — главное и единственное — «принюхивается».

Что это означает для нас практически?

Такое определение действия означает для нас практическое решение всей картины распределения импульса и волны: импульс должен быть приложен вперед от носа, и все движение Лисы вперед по следу должно строиться на волне, рожденной таким импульсом.

Каков характер этой волны — решать вам в зависимости от актерской индивидуальности, намеченного характера самой Лисы (Лисы ведь тоже бывают разные!), всей совокупности предлагаемых обстоятельств. Может быть, вам понадобится волна из упражнения «Змея», когда Лиса устремится вперед, огибая лесные кусты и деревья. Может быть, из упражнения «Волна, импульс от головы», когда Лиса в своем целеустремленном продвижении вперед начнет перепрыгивать через кочки и бугры. Может быть, комбинация из этих и каких-либо других волн.

Необходимо отметить, что такое самоограничение в отборе действия (главное действие куска становится единственным действием) особенно характерно именно для аллегорической пантомимы. Мимодрама, так же как и словесная драма, совсем не так строга в этом вопросе. Проникается такая специфика аллегории из ее самого главного, коренного свойства — максимального обобщения через стилизацию. Именно это ведет героя аллегории к тому, что он становится носителем одной и только одной черты («коварство»), одного и только одного действия на весь кусок («принюхивается»).

В мимодраме, так же как и в драме, где герои выпуклы, их

внутренний мир сложен, многопланов и зачастую противоречив, такой аскетизм, конечно, невозможен.

Однако, изучая интересующую нас тему — аллегорическую пантомиму, — мы постарались ее максимально очистить, выделить из множества побочных, уходящих от аллегоричности проблем. И это естественно — без этого разобратся в вопросе мы просто не смогли бы. Однако реальный сегодняшний театр, в том числе и театр пантомимы, — явление сложное и мощно тяготеющее к синтезу. Отражение этой тенденции — самые причудливые взаимопроникновения аллегории и мимодрамы.

Несомненно, вы столкнетесь с этим на практике — вы люди сегодняшнего дня, и все тенденции сегодняшнего театра не могут не оказать на вас влияния.

Не пугайтесь этого влияния и действуйте смело.

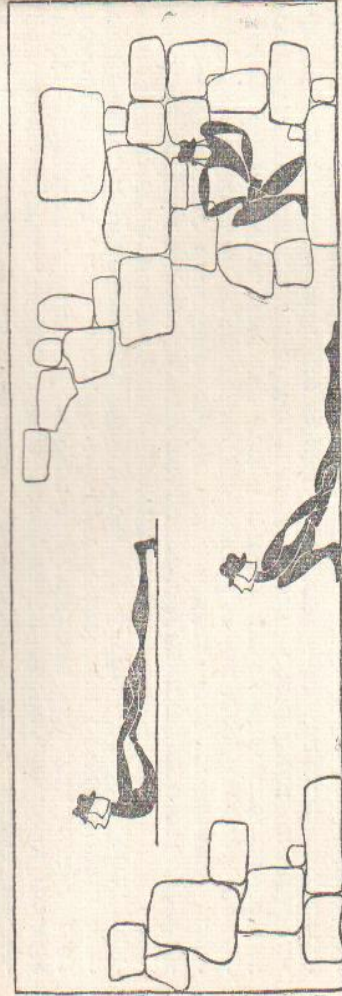
Тем не менее решительно отходя от аллегории, всегда предвляйте зрителю ваш закон ее сосуществования с мимодрамой. Пусть всегда будет четко ясно: «В этом месте аллегория существует одновременно с мимодрамой». Или: «Здесь кончается аллегория и начинается кусок мимодрамы» (как это было в момент бурного протеста Женщины в «Слепых»).

И тогда можно не бояться, что зритель вас не поймет.

Кобра.

Пусть Кобра, которую вы пытаетесь сыграть, охраняет древнюю подземную сокровищницу. Пусть она будет сама Тайна, сама Вечность, сама Смерть — этими свойствами были наделены кобры во времена наших предков. Но некий молодой, дерзкий и смелый юноша попытался нарушить Тайну, проникнуть в Вечность, победить Смерть и пробраться в сокровищницу.

И вот вы, Кобра, выползаете из подземелья и оказываетесь против своего смертельного врага (рис. 22, а).



а

б

Рис. 22.

Что вы прежде всего будете делать?

Прежде всего — защищать, собственной грудью прикрывать свой соковища.

А теперь попробуйте проиграть следующую партитуру.

Лягте плашмя на ковер так, чтобы касаться пола только грудью и пальцами ступней (рис. 22, б). Руки слегка прижмите к корпусу. Перебирая ступнями (только ступнями!), продвигайтесь, скользя на груди, вперед. Одновременно выполняйте очень медленно (цикл на 12—16 тактов) упражнение «Змея». Во время изгибов точками вращения тела будут точки опоры — грудь и одна из ступней (та, которая в этот момент толкает все тело вперед). Так может быть решено ваше «выползание».

Сгруппируйтесь на боку, спиной к зрителю, как бы заряжая мощную пружину. При этом подогните колени к самому подбородку. Распрямляя эту пружину, встаньте на полушагах, наклонив корпус к подогнутой ноге, и сложите руки вдоль корпуса (рис. 22, в).

Импульсом от головы вверх и вперед начните волнообразное повышение корпуса навстречу противнику. Волна должна продвигаться по телу очень медленно, но амплитуды при этом должны быть большими. Так, к моменту полного подъема корпуса верхушка волны должна дойти только до груди, но сама грудь должна быть прогнута вперед максимально.

После завершения подъема корпуса импульсом от плеч вверх начните замкнутую волну в обеих руках — это начнут «раздуваться» характерные утолщения на голове Кобры, всегда говорящие о ее ярости. Не отрывайте при этом пальцев рук от таза — утолщения имеют четкие замкнутые контуры.

А теперь представьте, что ваш противник короткими прыжками перемещается из стороны в сторону, ища слабое место в вашей обороне и удобную позицию для нападения.

Как вы будете реагировать?

Попробуйте энергичными импульсами от шеи время от времени посылать тело то в одну, то в другую сторону. Каждый импульс начнет движение вниз змеевидной волны, которую останавливайте, когда грудная клетка максимально переместится вбок. В таком положении замирайте, внимательно следя за противником, а затем в ответ на его движение начинайте импульс от шеи и волну в противоположную сторону. При этом прерывистом движении корпуса (импульс от шеи — змеевидная волна в корпусе — остановка) пусть ни на секунду не замирает циклическая волна в руках — это будут трепетать, то замедляясь, то ускоряясь, «лепестки ярости» вашей Кобры.

Как видим, маленький Кобра, быть может, проходной эпизод вашей будущей пантомимы развернулся в четкую, импульсно-волновую партитуру, подчиненную задачам именно данного образа в данных предлагаемых обстоятельствах, направленную на выявление именно данной действительной линии.

Дерево.

Нередко встречаются не только аллегории, но и мимодрамы-сказки, где местом действия бывает лес. Часто Дерево выступает в числе главных героев аллегорической пантомимы.

Предположим, что вы и есть один из таких персонажей.

Встаньте в устойчивую позу, прижмите середину ступни одной ноги к пятке другой, слегка согните ноги в коленях. Немного согнув в локтях поднятые руки, освободите кисти (рис. 23, а).



а

б

Рис. 23.

Вот подул легкий ласковый ветерок — и ваши ладони-«листья» начали неторопливо колыхаться. Попробуйте выразить это, соединив упражнение 18 «Волна» (кисть) [стр. 41—42] с быстрыми колебаниями ладони вокруг ее продольной оси.

Ветер подул сильнее — и в движении пришли не только «листья», но и «ветви». Колебания «ветвей» будут реже, чему «листьев», и амплитуда отклонений меньше.

По мере усиления ветра «ветви» по ритмам своих колебаний будут все более приближаться к «листьям», и, наконец, в волну включится «ствол».

Попробуйте задавать импульсы от таза в ту сторону, куда направлен ветер. Пусть начавшееся от таза движение медленно выгибает корпус, как надувающийся парус, а отклонение по ветру груди, плеч и головы отстает от движения таза — так, как это и полагается по законам волны. Когда верх корпуса догонит таз и ваше тело на мгновение окажется прямой линией, отклоненной от вертикали, начните движение в обратную сторону, сохраняя при этом корпус прямым, как маятник, качающийся около вертикали. Таким прогибом корпуса только в одну сторону вы подчеркнете для зрителя направление воображаемого ветра.

Но вот подул ураган. Он как будто «причесал» все ваши «ветви», «листья» и даже сам «ствол» в одну сторону (рис. 23, б).

«Ствол» совершает медленные колебания по уже описанной схеме с максимальными амплитудами. Ритмы его волны будто лихорадит — он быстро, сдаваясь на милость ветра, отклоняется по его движению и медленно, в противоборстве с ураганом, пытается выпрямиться.

«Ветви» заметались в бешеной волнообразной пляске. Обратите внимание на прорисовку направления сил [стр. 77—79], на мажорно треплет беззащитные ветви, но его упругие струи не дают им далеко отклоняться от одного, жестко заданного направления). Очень важно, чтобы при волнах в руках импульс будет исходить ходил бы от запястья, а не от плеча. Если импульс совершенно однозначно от плеча (что неправильно!), то зритель совершенно однозначно поймет: это «дерево» само, по своей воле посылает «ветви» в ту сторону. И в то же мгновение вся власть ветра над Деревом будет вами дискредитирована! И наоборот, четкими импульсами от запястья вы скажете зрителю: это ветер хватает Дерево за «ветки» и играет ими, как ему заблагорассудится.

Как видим, точка приложения импульса напрямую влияет на черты нашего героя, на смысл происходящего на сцене.

«Листья» при урагане ведут себе парадоксально. Они так слабы и легковесны перед мощью стихии, что от лихорадочной вибрации с минимальными амплитудами мгновенно переходят к точной и неподвижной горизонтали — это ветер ни на миллиметр не дает им отклониться от своего направления.

Но вот стих ураган, и снова дует лишь легкий, теплый ветерок. Наше Дерево стоит с обессиленно опущенными и даже обломанными «ветвями» (одну руку «сломайте» в локте, другую в плече). Качаются, как безжизненные маятники, обломанные «ветви», и безжизненный покой царит вокруг (рис. 23, в).

Как добиться такого впечатления полной безжизненности и разрухи? Для этого есть точное и безотказное средство: полное отсутствие в волны.

Новый легкий ветерок может задавать нашему Дереву любые импульсы, и Дерево будет, несомненно, им подчиняться. Но качающаяся в зафиксированном изломе ветка именно отсутствием волны скажет зрителю об отсутствии жизни.

Если потом, развивая сюжет, вы захотите вернуть Дерево к жизни, вам предстоит разработать и постепенно ввести новую партитуру волны.

Если вы обратили внимание, в начале этого этюда в отличие от предыдущих не была поставлена действенная задача. Это произошло не случайно. Для нас была принципиально важна бездейственная, пассивная, подчиненная роль Дерева, и нам предстояло добиться воплощения этой роли нашими, идущими именно от пантомимы техническими средствами.

Как мы добились выполнения поставленной цели?

Точным размещением импульсов и точным заданием характера волны.

Если при среднем ветре импульс был бы помещен не в середине «ствола», а сверху, то не ветер напругал бы наше Дерево, как нарус, а оно само, по своей воле направляло бы свою вершину в ту сторону. И это только один пример. Если вы просмотрите описание этюда вновь, то найдете и другие примеры, говорящие о такой же закономерности.

Представьте себе этюд с аналогичной пластикой, но полярно противоположной задачей: на дне моря гнездятся хищные Водоросли, хватющие любую рыбу, проплывающую рядом.

И здесь будут плотные струи (что не воздуха, а воды — неважно!), но Водоросли будут не подчиняться власти струй, а, наоборот, тянуться к рыбе в противоборстве с ними. И немедленно все импульсы должны будут переместиться в плечи, так как именно Водоросли посылают свои «щупальца» вперед. Это продиктует другое направление волны и, как вы можете убедиться сами, другой ее характер.

Следовательно, импульсно-волновой партитурой можно задать и действие, и бездействие, и жизнь, и безжизненность.

Огонь.

Представим себе любой объект — хотя бы наше Дерево, и условования его разожжем Огонь.

Какая задача у Огня?

Сначала приласкаться.

Потом приласкать.

Потом согреть.

Потом сожрать.

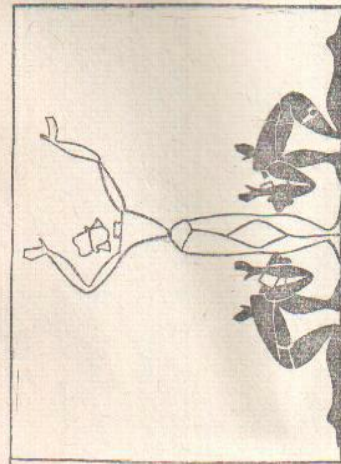
Сгруппируйтесь на полу, встав на одно колено. Согните руки в локтях, а сами локти максимально приблизьте к полу. Обеспечьте свободу для движения кистей — именно они будут нашим основным оружием (рис. 24, а).

Редкими импульсами от кистей выбрасывайте ладони на небольшие расстояния вверх и вбок. Одновременно с выбросом ладоней быстро вибрируйте кистей вокруг продольной оси, проходящей через средний палец. Эти движения будут напоминать стрелительные и вкрадчивые броски змеиных языков (рис. 24, б).

По мере роста амплитуд выброса вверх добавляйте волну в кистях [упражнение 18, см. стр. 41]. Почти наверняка такое сочетание потребует от вас специальной отработки.

Если в качестве объекта вы выбрали Дерево, то с развитием этюда добавьте спиральные, как бы глядящие «ствол» траектории ладоней — сначала робкие, потом все более уверенные и ласковые.

К концу упражнения ваши выбросы достигнут максимальных амплитуд и вам понадобится не только полностью использовать свой рост, но и высокий прыжок. Вибрация и волна в кистях долж-



а



б

Рис. 24.

ны приобрести к этому времени максимальный размах и характер, напоминающий хищные хватательные движения.

Сочетайте энергичные импульсы от кистей вверх с минимумом волны и плавное опадание вниз с максимумом волн. Поищите и другие сочетания — их подскажут вам действительные задачи и ежедневный вами характер вашего персонажа.

Весьма поучительна история жизни этого упражнения. Оно было впервые применено автором этих строк в 1960 году сначала в качестве самостоятельного упражнения, а затем в одном из эпизодов пантомимы «Мир» (фото 18). Тогда еще не сложился метод импульсно-волнового анализа пластической партитуры. Поэтому теперь, при рассмотрении прошлой работы с точки зрения этого метода автору стали яснее видны недостатки решения пятнадцатилетней давности. Притом, что волновая картина решения была удовлетворительная, не хватало, как это теперь ясно, режиссерского задания на остроту импульса и развитие его амплитуды. Иллюзия трепещущего пламени создавалась, но образ его не был достаточно злым, хищным на последних этапах развития. И от этого страдало выполнение действительной задачи — уничтожения всего окружающего.

С тех пор такое решение огня применялось неоднократно. Наиболее интересное его использование последнего времени — пресходная пантомима «Хатынь» минского ансамбля «Рух» в постановке В. Колесова.

Однако за всю «биографию» этого решения автору лишь один раз довелось увидеть добрый Огонь, Огонь не разрушающий, а создающий — в пантомиме «Человек и Огонь» из спектакля «Я — Человек» ленинградского ансамбля. В точно выстроенной аллегории сопоставлялись как бы две стороны, две ипостаси Огня. И насколько в «злом» Огне преобладали аритмичные импульсы с макси-

малым вымахом кистей, настолько «доброй» Огонь являл собой плавную, ритмичную картину преобладания волны.

Попробуйте самостоятельно поискать разные характеры Огня. Поставьте перед ним различные действительные задачи и в зависимости от этого варьируйте импульсно-волновую партитуру.

Из приведенных примеров может создаться впечатление, что человек в облике человеческого почти не появляется в аллегорической пантомиме.

Разумеется, это не так.

Он может и должен появляться в аллегории, и совсем не обязательно только в роли обобщенного Человека, представителя рода человеческого, как это было, например, в пантомимах ленинградского ансамбля «Человек и Огонь» или «Человек и Машина».

Аллегорическим персонажем с равным успехом может быть Сплетня и Сплетница. Весь вопрос в том, что Сплетница должна до предела сконцентрировать в себе эту черту, сделать ее единственной и все свои действия в сюжете подчинить сплетне и только сплетне, то есть подчиниться законам аллегории.

А сейчас попробуем создать несколько таких персонажей.

Сплетница.

Представим себе коридор, протянувшийся из глубины сцены на зрителя. По коридору, прикивая ухом то к одной двери, то к другой, идет Сплетница. Но идет не просто, а в пластическом рисунке упражнения «Змея» (рис. 25). Замирания у замочных сква-

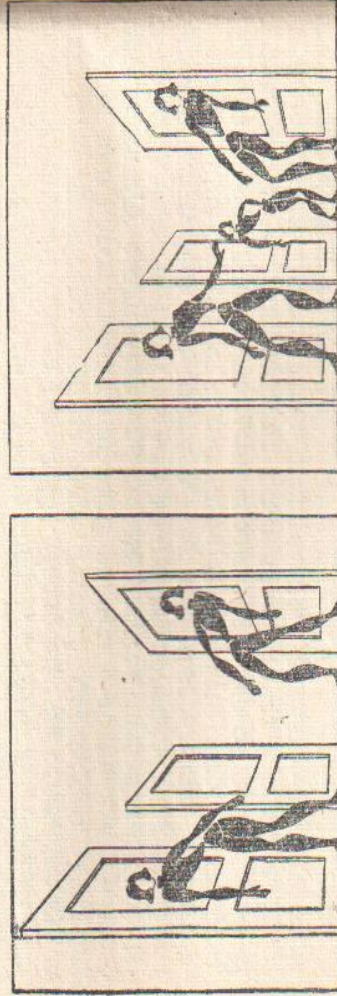


Рис. 25.

жин прерывают волну в позициях «раз», «три» I или II тактов (см. рис. 18) — в зависимости от того, правая или левая дверь находится в поле ее внимания.

Время от времени ваша Сплетница может останавливаться — смаковать услышанное, записывать и так далее. И тогда ее движение будет продолжаться или с исходной позиции, или с той, в которой она замерла, — как вам покажется интереснее.

Клеветник.

Задача может оказаться сходной с предыдущей, однако здесь есть существеннейшее различие: Сплетница получает сплетню, а язык Клеветника ее отдает (рис. 26). По аналогии с преды-

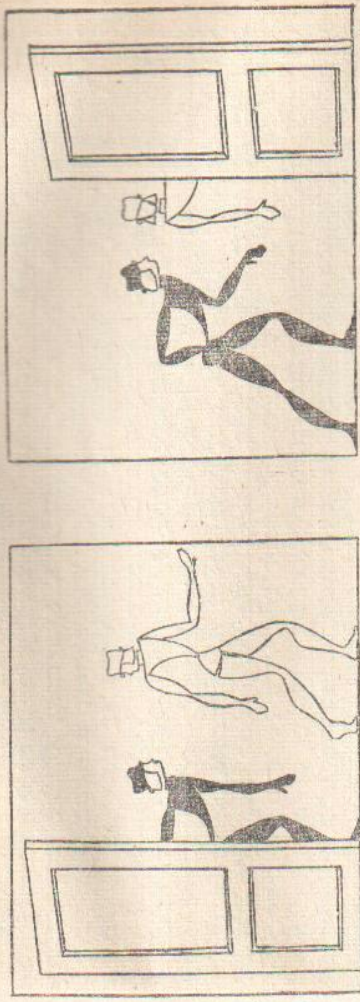


Рис. 26.

дущими задачами проанализируйте разницу в импульсно-волновой партитуре этих персонажей.

Подхалим.

Поставьте себе задачу: «Облизать!». Попробуйте двигаться в пластическом рисунке упражнения 10. Только «импульс от голы», данный в упражнении, конкретизируйте до «импульса от языка» (рис. 27). Разница в «дать» (комплимент) и «взять» (благодарное кивок начальства) получит здесь интересное волло-

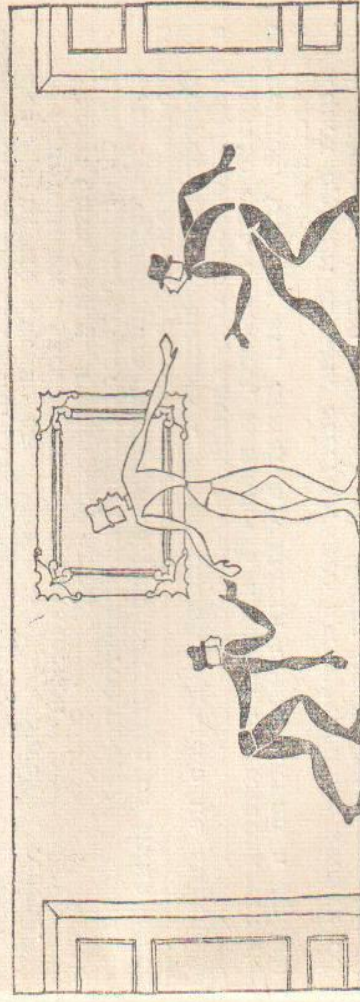


Рис. 27.

Мы рассмотрели несколько примеров, которые показали нам, как важны для создания образа импульс и волна. Кроме того, мы запаслись некоторым материалом для тренировки этих пластических навыков.

Однако те же примеры показали нам, как применение импульса и волны напрямую зависит от драматурга. А ведь драматургия пантомим, с которыми вы выйдете к зрителю, будет сложнее отрывочных намеков на сюжет, предложенных в примерах.

Кроме того, мы убедились, что необходимые импульс и волна коренным образом изменятся от постановки той или иной действенной задачи, от режиссерской трактовки образа, от предложенных драматургом и режиссером предлагаемых обстоятельств. Следовательно, примеры, которые были приведены, никоим образом не рецепты, данные раз и навсегда: «Дерево следует играть так и только так» или «Огонь бывает таким и только таким». Наоборот! Предложена лишь некая система поиска жеста, целиком отталкивающаяся от вашего творческого замысла, ибо придумать сюжет, поставить образную и увлекательную действенную задачу предстоит именно вам.

И это будет не тасованием заданных рецептов, а самым настоящим актом творчества.

На этих страницах мы рассматривали лишь одну сторону творческого процесса актера — поиск выразительного жеста, направленного на решение образа в пантомиме. Мы затронули лишь то, что для пантомимы специфично.

Однако мим — прежде всего актер. Весь своеобразный арсенал его выразительных средств нужен ему для главного — для создания на сцене правды жизни своего героя с помощью своего выразительного языка.

Актер по крупницам собирает материал жизни, из самых сокровенных недр своей души вырашивает невидимую, но прочную нить, которая свяжет его с персонажем и заставит чужую, нафантазированную жизнь сделать своей, реальной.

Все знают, что именно так бывает в драматическом театре.

А в пантомиме, в частности в аллегорической?

Может быть, там не нужно этой нити?

Или она произрастает на какой-либо другой почве?

Или эфемерная нить внутренней жизни тянется от мима к его герою по каким-нибудь особым путям?

Вопросы эти в высшей степени сложны, далеко не выяснены и требуют особого обсуждения.

Однако есть и ответы, истинность которых представляется несомненной. Ответы эти лежат в области самых основ и драмы, и пантомимы.

Поиск правды жизни, всестороннее прочерчивание логики образа миму абсолютно необходимо. Иначе он не мим, как бы ни было совершено его тело.

Теснейшая взаимосвязь и взаимовлияние физического и духов-

ного в человеке установлена и наукой, и опытом. Верное, продуктивное, целенаправленное движение выводит актера на верную внутреннюю жизнь.

То же движение, выполненное грамотно с точки зрения творческой пантомимы, создает предпосылки для всрной внутренней жизни в мире стилизованного жеста.

Пантомима обобщает содержание и стилизует движение. Она очищает его от всего лишнего, второстепенного. Жест направлен на выполнение одного и только одного главного действия, одной и только одной цели. Аллегорическая пантомима идет в этом направлении дальше и последовательнее всего. Но при этом, хочет того мим или не хочет, актерская природа ведет его по линии максимальной концентрации воли, внимания, целеустремленности для выполнения данной единственной задачи, данного единственного действия и естественным путем приводит к максимальному накалу чувств.

Вот почему так органично чувствует себя пантомима-аллегория в мире страстей высочайшей температуры, рожденных действием величайшей активности.

Не случайно писал А. Я. Таиров:

«...Пантомима — это представление такого масштаба, такого духовного обнажения, когда слова умирают и взамен их рождается подлинное сценическое действие».

Сценическое действие в его первичном виде, форма которого насыщена напряженной творческой эмоцией, ищущей вовне выхода в соответствующем жесте — только он в силах зыгнуть искусство

Эмоциональный жест — искусство пантомимы. Только он даст ключ подлинного театра — искусство пантомимы. Только он даст ключ к обретению подлинной формы, формы, насыщенной творческим чувством, — эмоциональной формы»¹.

Вывод: проверенными в драматическом театре путями, и прежде всего с помощью Станиславского, научиться правдиво жить в области максимально напряженных задач, научиться грамотной стилизации жеста, которая с такими задачами легко соединится — и вы окажетесь на правильном актерском пути в пантомиме-аллегории.

Правда жизни, возникшая от правды действия, правда стилизованного движения поведут к правде образа в пантомиме.

¹ А. Я. Таиров. Pro domo sua. — В кн.: Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М., ВТО, 1970, стр. 91.

Глава пятая ОДИН СОВМЕСТНЫЙ ОПЫТ



А теперь попробуем проверить на практике некоторые критерии отбора, с которыми мы успели познакомиться, и для этого общими силами проанализируем и попытаемся поставить пантомиму-аллегорию.

Сценарий, который предлагается для работы, — перед вами.

НАБАТ

Герои

Сад — группа из 4—6 юношей и 4—6 девушек.

Первый Цветок.

Второй Цветок.

Узники концлагеря — та же группа, которая исполняет коллективную роль Сада.

Скрипач — юноша из состава той же группы.

Черный Легион — группа из 4—8 юношей.

1. На сцене — цветущий Сад на фоне голубого неба. Мир и покой.

2. Начинается ветер, затем шквал. Сад напрягает все силы в борьбе со шквалом.

3. Появляется Черный Легион, сжигает сад и огораживает пожарище колючей проволокой. Мир чернеет.

4. В мире, не захваченном Легионом, вырастает побег прекрасного Цветка.

5. Работает чудовищная машина Легиона. Узники переносят огромные камни. Одного из них заставляют взять в руки скрипку, и работа продолжается в сопровождении скрипичного соло.

6. Расцветает прекрасный Цветок. Один из Узников замечает его и сквозь ограду старается до него дотянуться, коснуться его рукой. Черный Легион убивает Узника.

Легион до предела разгоняет ритм работы концлагеря.

Второй Узник тянется к Цветку и погибает.

Точно так же — третий.

7. Ротозвон среди Узников. Легион сламывает сопротивление.

8. Расправившись с Узниками, Легион уничтожает Цветок.

9. Эта расправа переполняет чашу терпения. Стихийный бунт, в котором гибнут все, кроме Скрипача.

10. Прорастает и расцветает Второй Цветок. Скрипач снова берет в руки скрипку и играет. Мир светлеет.

Здесь изложена подчеркнута протокольная схема событий и действий. Возможны и другие формы записи сценария — частично мы познакомились с ними на предыдущих страницах. Однако обогащенный событийно-действенный ряд избран как способ изложения не случайно: нам предстоит режиссерский анализ этой записи, а режиссура — дело сугубо индивидуальное. Каждый из вас вправе не согласиться с любым из описанных далее режиссерских решений и предложить свое — тоже индивидуальное.

Если такое произойдет, если вы решительно отвергнете предложенную подсказку и увидите сценарий по-своему, — прекрасно! Мы сочтем свою задачу выполненной в максимальной степени.

Однако общего видения, как бы оригинально оно ни было, в работе над конкретной пантомимой всегда мало.

Необходимо, помимо стратегии (общее решение), четко разработать режиссерскую тактику (всю совокупность частных решений, каждое из которых вытекало бы из общего).

Поэтому, найдя общее решение, которое было и всегда будет самым главным, определяющим работу студии, проверьте его анализом тактики. Примените к нему все известные объективные критерии отбора — и предложенные здесь, и накопленные вами в процессе собственных опытов.

Если проверка тактикой покажет прочность стратегии — смело действуйте!

Поэтому в идеале все предложенное нами — лишь материал для сравнения с вашим решением.

Эти соображения и продиктовали целесообразность сценария в форме протокольного событийно-действенного ряда. Сам сценарий, если вы будете его ставить, не навязывает вам ничьих режиссерских решений.

Итак, предлагаются некоторые основы конкретной реализации предложенного сценария.

Общее решение.

Через всю пантомиму проходит противопоставление максимально организованной синхронной фашистской машины и пластической свободы, импровизационности Сада и Узников. Машинная организация, которую навязывает Узникам Легион, должна выглядеть органикой, неестественной.

Характеры персонажей.

Коллективный персонаж — Черный Легион — строится на четко выраженной мгновенной реакции на происходящее. Ни секунды раздумий или сомнений — все ясно, на все есть отработанные инструкции конлагеря. Думают не они — думают за них. Единственное место, где они выходят из синхронизма и раздумывают, каким бы способом уничтожить Цветок (сцена 8), намеренно выводится, как мы увидим дальше, из общего решения Черного Легиона.

Другой коллективный образ — Сад — должен строиться на основе абсолютно противоположной логики внутренней и внешней пластической жизни. Мозаика индивидуальностей, чутко реагирующих на действия друг друга, должна составить основу Сада. И во время ветра, и во время пожара ветви Деревьев тянутся друг к другу, помогают и поддерживают друг друга.

Третий коллективный герой — Узники — аналогичен предыдущему, хоть и выражен, разумеется, через совершенно другую пластику. Сходство это не случайно, оно продиктовано общим противопоставлением жизни и фашистской машины насилия и смерти. Даже тогда, когда Узники вынуждены подчиниться (сцены 5, 6, 7), следует время от времени давать в деталях индивидуальные «пластические бунты», которые свидетельствовали бы о невозможности втиснуть людей в рамки каторжной машины.

Узники должны быть сыграны той же группой актеров, что и Сад.

Трое вставших Узников (сцена 6) должны быть подобраны по принципу максимального различия индивидуальностей и внешних данных. Их логика поведения, пластические и актерские приспособления в борьбе с Легионом должны быть найдены и прорисованы индивидуально для каждого.

Оба Цветка — Первый и Второй — самые ответственные женские роли. Это — сама Жизнь, прекрасная, хрупкая и в то же время сильная. Образ должен быть идеализирован, приведен к полной одноплановости — только к прекрасному, очищен от усложненной трактовки жизни со всеми ее реальными трудностями. Следует помнить, что Цветок — не только олицетворение Жизни в понимании зрителя, но и возвышенная мечта о Жизни каждого из Узников, заключенных в машине смерти, их мощный побудительный мотив к восстанию.

Второй Цветок, символ обновленной Жизни, начавшейся после ниспровержения Черного Легиона, может быть при необходимости сыгран той же актрисой, что и Первый. С точки зрения

смысла пантомимы желательно подготовить к роли двух исполнительниц. В этом наиболее точном варианте необходимо тонко выстроить сходство и различия в пластике обоих персонажей.

Скрипач — олицетворение сломенного духа, живой мертвец (сцены 5, 6), которого новый Цветок возвращает к жизни, к борьбе за то, чтобы прошлое не стерлось в памяти человека, и не повторилось бы вновь (сцена 10). От всех Узников его отличает последовательность единой пластической линии, сохраняющей свою мелодику от начала и до конца в одном ключе.

Костюм и детали.

Черный Легион: черные трико, каски, по силуэту напоминающие немецкие времена второй мировой войны, массивные ботинки (лыжные или альпинистские). Возможны широкие кожаные пояса с большой металлической пряжкой. Для того чтобы подчеркнуть одноликость Легиона, могут понадобиться маски — гладкие белые листы ватмана с прорезями глаз и рта.

Для сцены 8 понадобится несколько (по числу Легионеров) настоящих, а не воображаемых сигарет, зажигалок и пепельниц.

Сад: гладкие белые трико и белые тапочки (балетные или «чешки»).

Узники: тот же костюм, что и у Сада. Могут добавиться черные концентрические круги мишеней на груди и на спине. Черные мишени можно нарисовать на белых квадратных платках, которые легко и незаметно для зрителя будут надеты в сценах 3 и 4.

Первый Цветок: белые трико и тапочки, яркий одноцветный платок в руках из тонкой и легкой ткани. Скрытый в начале в кулаке, он потом распухнет «бутоном». Можно «бутоном» сделать из нескольких одноцветных платков, и тогда в сцене 8 они станут опадающими после смерти Цветка «лепестками».

Скрипач: тот же костюм, что и у других Узников. В сцене 5 добавится длинный и широкий черный шарф из тонкой и прозрачной ткани — из него Легионеры сделают повязку на голову Скрипача перед тем, как заставят его играть на скрипке. В сцене 10 Скрипач снимет эту повязку с глаз и она превратится в знак траура и памяти о погибших Узниках.

Второй Цветок: полностью повторяет Первый, но «бутоном» нужно сделать другого цвета.

Одежда сцены и реквизит.

Желательны черные бархатные кулисы, падуги и раздержка (задник, разрезанный пополам и расходящийся в разные стороны). За раздержкой — гладкий белый задник (неприменно хорошо растянутый) или киноэкран.

Понадобится средних размеров деревянный куб. Он может стоять в центре сцены все время, но впрямую понадобится как постамент для Скрипача (сцены 5—9) и для финальной мизансцены (сцена 10). Две боковые грани куба должны быть окра-

шены в белый цвет — они будут обращены к зрителю в сценах 1—3, а две другие в черный (сцены 3—10).

Свет.

Группа фонарей должна высветить четко очерченную центральную зону сцены — там, где будет концлагерь. Понадобятся выпосные прожектора — боковые и лобовые, а также верхние софиты на сцене.

Отдельный боковой выпосной фонарь должен узким лучом высветить зону Цветка.

Следует обязательно добиться того, чтобы свет этих зон не перекрывал друг друга, чтобы во время действия Цветка не подсвечивался бы концлагерь (сцена 4) и наоборот (сцена 5).

Потребуется высокие диагональные прожектора в обеих кулисах. Направив их следует так, чтобы в одном луче оказались и Цветок, и Узник, тянущийся к нему (сцена 6).

Группы софитов, подвешенные за раздержкой и освещающие белый задник, должны быть зафильтрованы. Поищите сочетания теплых тонов на заднике (сцена 10).

Музыка и шумы.

Подготовьте музыку и шумы для будущей фонограммы.

Поищите музыку среди органичных произведений и хоралов Баха, оркестровых сочинений Чайковского, Глинки, Стравинского, Дебюсси. Вам понадобятся лирическое скрипичное соло. Думается, что лучше всего ваш вариант постановки выразит пьеса для скрипки, специально для вас написанная. Во всяком случае в собственной постановке этой пантомимы автор ничего более точного найти не мог.

В предложенном решении пантомимы предусматривается использование шума — мощные удары набатного колокола (сцена 10).

Основное событие — восстание (сцена 9). Именно оно является апогеем конфликта и предопределяет его разрешение. Именно к этому моменту должны тянуться все нити подготовки кульминационного взрыва — развитие логики действия персонажей, распределение масштаба оценок всех других событий, связанные с этим масштабам ритмы разных кусков и сцен.

Важнейшие события — в порядке их возникновения (и, как это часто бывает в аллегорической пантомиме, в порядке повышения их значимости).

Атака шквала.

Оформление ограды из колючей проволоки.

Первый Узник замечает Цветок.

Уничтожение Цветка.

Бунт (основное событие).

Расцвет Второго Цветка.

Очень легко убедиться, что все предварительные сведения, необходимые нам для начала постановки, и в особенности выбор основного события и решение характеров персонажей — дело глубоко индивидуальное. Первый же собственный вариант решения

этой пантомимы наглядно покажет вам, что он является вашим собственным прежде всего потому, что вы другие события сочли главными или второстепенными, по-другому увидели характеры персонажей или вообще ввели новых аллегорических героев — например Ветер, Шквал или Память, которые в предложенном решении не предусмотрены как персонажи.

Вы с полным правом можете посчитать, что бунт — совсем не главное событие пантомимы. Вы абсолютно основательно можете предположить, что зритель, который заполнит ваш зал, с самого начала поймет неизбежность бунта. И когда в ходе пантомимы это событие наступит, оно не станет поворотным, переломным моментом просто потому, что ваш конкретный зритель, которого вы хорошо знаете, давно это событие предугадал и к нему готов. Вы сочтете самым интересным, самым главным и достойным внимательного рассмотрения не бунт, а напряженный психологический и физический процесс возрождения из руин — процесс, требующий своих подвигов и рождающий своих героев.

Так, в качестве главного, все преобразующего, поворотного события для вас явится расцвет Второго Цветка, и вся иерархия других важнейших событий будет выглядеть совсем иначе.

Вы можете совершенно по-другому увидеть образное пластическое решение персонажей, в частности Черного Легиона, не в мажорной заорганизованности, а в подлой паучьей вредности. Именно так решил образ фашизма в пантомиме «Чили» В. Коллебу, руководитель минской студии «Рух» (см. фото 7). Это потребует другого решения пластики остальных персонажей, так как иначе пластическое противоставление сил будет ослаблено.

Соответственно изменятся многие — если не все! — другие компоненты решения.

Как видим (и как убеждались на прошлых примерах), в общем решении, как в зеркале, отражается вся ваша гражданская и художническая позиция, весь ваш сугобо личный жизненный опыт, вкус, эрудиция.

Именно они составят фундаментальный свод ваших личных, идущих от индивидуальности критериев отбора.

Однако этого еще мало.

Для того чтобы вы оказались мастерами своего дела, чтобы грамотно и убедительно донесли свой замысел до зрителя, необходимо пройти длинный ряд актов сознательного отбора по критериям объективным, заданным не вами, а законами пантомимы.

Так, например, в самом начале работы необходимо обнажить каркас событийно-действенного ряда, расставить по ступеням важности события пантомимы, отобрать наиглавнейшее, прочертить внутреннюю и внешнюю — пластическую — логику ваших героев. Так созреет стратегический план.

А далее — приступить к тактическим решениям, каждое из которых потребует новых критериев отбора, и субъективных, и объективных.

Сцены 1 и 2.

Начните пантомиму звучанием музыки еще до открытия занавеса. Подберите широкоую, светлую оркестровую тему таким образом, чтобы ее начало могло служить небольшой увертюрой. Вам нетрудно будет найти такого рода музыку с последующим ее драматическим развитием, которое подойдет к материалу так, чтобы за время шквала. Распределите музыкальный материал так, чтобы за время увертюры и сцены 1 тема была бы заявлена для зрителя полностью, а если окажется возможным, то не один раз. Зритель должен запомнить эту музыку настолько, чтобы в конце пантомимы, где она прозвучит снова, четко связать ее с образом Сада.

Для пластического решения этих сцен может подойти материал этюда «Дерево», импульсно-волновая картина которого рассмотрена. Существенным моментом о взаимоотношениях между Деревьями будет обмен движениями между ними (*упражнение 14*). Именно через обмен волнами между ветвями можно решить самые разные взаимные и доброжелательные контакты, формирующие из разных Деревьев единый образ — Сад.

В конце сцены 2 нас ожидает событие, которое отмечено в ряду важных, — атака шквала.

В режиссуре драмы есть закон, проистекающий напрямую от жизни: всякое событие вызывает смену ритма действия! Чем весомее событие — тем резче смена ритмов. Отсутствие событий ведет к сохранению ритма на постоянном уровне. Этот закон полностью применим в пантомиме.

Важность любого события — вопрос нашей трактовки сценария. Именно мы — в данном случае режиссеры — должны решить, что данное событие, предположим, максимально важно. Задав при этом резкую смену ритмов, мы это событие сделаем максимально важным для зрителя.

Таким образом, решение иерархии событий и авторитетически задает нам ритмическую картину всей пантомимы.

Событие «атака шквала» должно быть ритмически подготовлено заранее. При чем подготовка может быть весьма разной.

Мы можем выстроить логику предыдущего действия так, что накануне атаки Сад будет играть с ветром в беззаботную и плавную игру, где будут царствовать неторопливые ритмы. Тогда налетевший шквал должен будет эти ритмы резко подстегнуть.

Можно пойти противоположным путем: начать с быстрых движений «ветвей», играющих с ветром, а в момент атаки резко отклонить в одну сторону все «стволы» и заставить их замереть в напряженной неподвижности. Ритмический контраст и весомость события будут подчеркнуты при этом ничуть не слабее.

¹ С точки зрения музыканта, здесь есть источник: следовало бы говорить о смене темпа действия, а не ритма. Однако далее мы будем употреблять терминологию, принятую в театре.

Произошло главное: так или иначе, но мы сознательно отобрали ритмы до и после события и этим точно задали масштаб его значимости.

Сцена 3.

Весьма важен для всей трактовки образа Черного Легиона момент его появления.

Оно может быть подготовлено раньше появлением теней на белом заднике — для этого достаточно по несложной схеме расставить линзовые фонари-«бэбики» между задником и раздержкой. Можно совместить появление ветра с невидимым для зрителя движением «бэбиков», тогда тени будут нужным образом вырастать и перелетаться. И уже после такой подготовки вывести на сцену исполнителей.

Предварительная подготовка может быть организована и не тенями. Есть и другие средства, например музыка или текст, прежде всего стихи. В любом случае представляется необходимым задать выход Черного Легиона в развитии, сделать явным для зрителя процесс его смертельного распространения.

Естественным завершением, логически и образно подготовленной точкой этого развития явится концлагерь.

Пусть Черный Легион появляется из глубины сцены, постепенно вырастая за спинами Деревьев. Его продвижение вперед должно быть монотонным по ритму и предельно целеустремленным, не знающим преград.

В момент появления Легиона должна резко, как бы неожиданно оборваться музыка. Это подчеркнет гнетущий характер события, его внезапность.

Легион должен не идти, а продвигаться вперед непробиваемым строем. Никаких спичек для поджигания Сада не нужно — такое конкретное действие, как поджигание, сразу дискредитирует высокий уровень обобщения. Сад загорается не от спички, а от самого факта появления Легиона. Фронт распространения пожара должен совпадать с линиейдвигающегося на зрителя Черного Легиона.

Задайте точку приложения импульса при каждом шаге синхронно двигающихся-Легионеров — от бедра, от колена или стопы. Совершенно лишите их видимой волны в корпусе, чтобы они приобрели литую монументальность движущихся танков и, как танки на шоссе, равномерно несли бы вперед свой центр тяжести.

Найдите образ движения рук. Так, например, руки могут при движении Легиона вперед плавно подниматься от локтей, постепенно образуя над Садом купол из ладоней. Пальцы рук, направленные вниз, как бы будут источать поток смертоносных лучей.

В пластике пожара может быть использован материал этюда «Огонь». Следует только распределить работу всей группы Сада так, чтобы одновременно существовали и языки «огня», и горящие «ветви». В отдельные моменты, особенно к концу, «огонь» может

охватывать всех целиком. Тем контрастнее и выразительнее окажется картина пожара — полная неподвижность, полное отсутствие волны сразу после ее максимальной насыщенности.

Чем больше резких изгибов в суставах вы зададите в коллективной мизансцене пожара, тем выразительнее она будет.

Однако «полная неподвижность» будет наиболее полной тогда, когда будет поддержана скупыми, но точно рассчитанными элементами движения. Для этого время от времени пусть выплескиваются из неподвижной скульптуры руны короткие и как бы вялые отдельные языки умирающего пламени. Они приведут ритм всей сцены от бури пожара и нашествия к почти полной статике. Остановка движения понадобится нам для того, чтобы подготовить наступление следующего по важности события — оформления ограды из колючей проволоки.

Посмотрите работы художников военных лет, например, советского графика Бориса Пророкова или польского Бронислава Линьке. Вы найдете там много полезного для решения этой мизансцены.

После того как пауза будет выдержана, резко, взрывообразно меняя ритм, громко и нагло толая массивными ботинками, Легион приходит в мизансцену «Стена» (рис. 28).

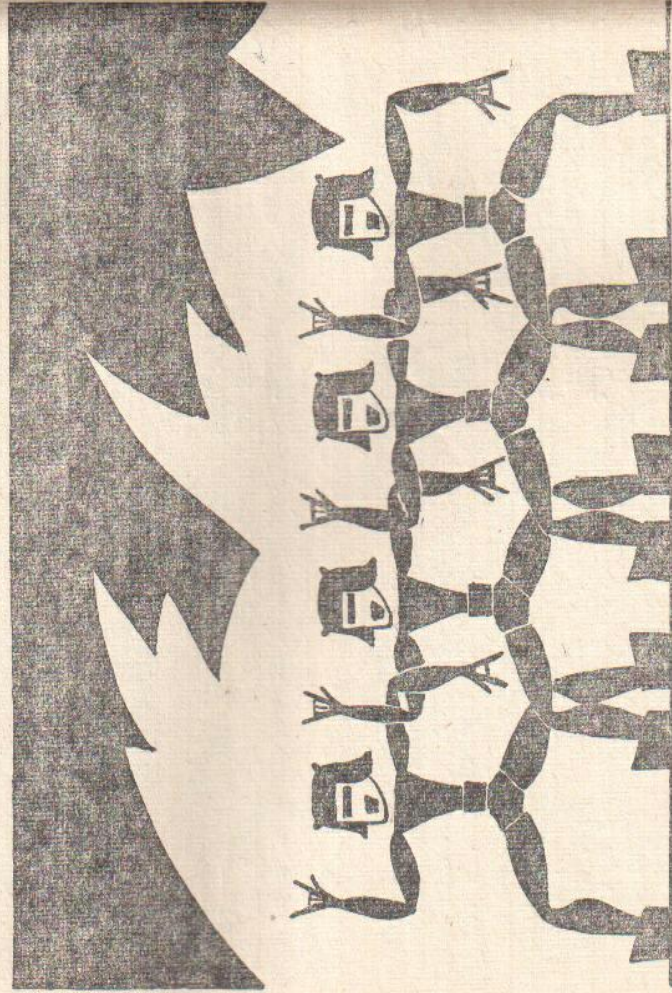


Рис. 28.

Эта мизансцена — условный знак, «нероглиф», разработанный конкретным режиссером и далее проходящий образным рефреном через всю пантомиму. Другим режиссером он может быть решен совершенно иначе, в зависимости от его общего решения и видения данной сцены. Методика двух этапов решения «нероглифа» разобрана в предыдущей главе.

Образ ситуации, в которую ставит Узников Черный Легион, увиден данным конкретным режиссером именно в виде «стен». В соответствии с этим решена и определенным образом стилизованная вся пластика Легиона и Узников, взаимодействующих далее именно со «стеной», а не с чем-либо другим.

Другой режиссер мог увидеть Легион, например, в образе боты с ядовитыми колючками — драматургия это вполне допускает. Легко представить себе, как радикально изменилось бы все в решении пантомимы, — и характер взаимодействия персонажей (при той же событийно-действенной партитуре, заданной сценарием), и их пластика.

Как видим, выбор того или иного образного строя «нероглифа» ярко свидетельствует об индивидуальности режиссерской фантазии.

Движение в мизансцену «стена» следует распределить на три быстро следующих друг за другом счета:

«раз» — правые ноги синхронным и резким выпадом переносят тела Легионеров вперед;

«два» — левые ноги выносятся влево и устанавливаются ступни на ширине плеч;

«три» — правые ноги максимально выносятся вправо, корпус приходит в «сед», а руки с оштенненными пальцами-«шипиками» переплетаются, как показано на рисунке.

В момент «три» резко всгугает фонограмма — трагический хорал или органный аккорд.

На фоне звучащего, постепенно угасающего аккорда так же резко наступает пластическая пауза.

Медленно гаснет свет зоны концлагеря. Немного отставая от него, сходятся полотнища черной раздержки — так, чтобы последняя щель закрываемого неба была видна в уже наступившей полной темноте.

И наконец, замирает аккорд.

Плавно вводится луч зоны Цветка. Начинает звучать сначала тихо, а затем все громче и громче тема Сада, тема Жизни.

Сцена 4.

В центре луча максимально сгруппирована на полу фигура Цветка. Начинает обретать жизнь, шевелиться и пробиваться наружу робкий «побег» — ладонь. Вслед за ней — другой.

Обретают жизнь и начинают движение руки, затем голова, затем все тело — «стебель».

Весь процесс роста — это четкая партитура импульсов от ла-

дней и распространение волны на все большие и большие области фигуры Цветка. Поначалу импульсы должны быть малы и ритмичны. Усиление импульсов, укрупнение и продление волн, постепенное вхождение в ритм звучащей музыки — все это будет этапом роста Цветка, веками его зрелости.

Однако эти этапы рождаются не сами собой, не случайно. В основе каждого из них должно лежать событие. Чем дальше продвигается развитие Цветка, тем важнее событие, побуждающее к дальнейшему действию и тем энергичнее действие, рожденное оценкой события.

Сценарий пантомимы не обусловливает событийно-действенного ряда этого куска. Как и в предыдущих случаях, любая ваша разработка его драматургии впрямую повлияет на всю трактовку образа.

Мы предлагаем все события начавшейся жизни Цветка нанять на единый драматургический ход — цепочку радостных открытий Цветком Мира, в который он вышел.

Сначала — открытие себя, своих возможностей:

«Оказывается, ладони «лепестки» могут двигаться!...»

«...И прытом — в разные стороны!...»

«...И вверх!...»

«Оказывается, они растут и удлиняются!...»

«...И при этом двигаются легче, свободнее!...»

Потом — открытие окружающего:

«Оказывается, на свете есть дождь!...»

«...И каждая капля его не только бьет по листьям, но и освежает!...»

«Оказывается, на свете есть ветер!...»

«...И он не только гнет, но и вступает в игру — то появляясь, то исчезая!...»

Так от события к событию, все больше и уверенней вырастает Цветок, распрямляется его стебель, поднимается голова.

«Солнце!!» — вот это главное открытие. Оно настолько выделяется в ряду других, что останавливается музыка, замирает сам Цветок, вытянувшись к прожектору — солнцу.

Сцена 5.

С резким грохотом ботинок, снова синхронно на три счета раскрываются «ворота» концлагеря (рис. 29) и открыли сгруппированных вокруг куба и прижатых к земле Узников.

Четверо Легионеров разошлись по четырем углам — как сторожевые вышки в вершинах квадрата — и начали в полной тишине хлесткими ударами в ладоши налаживать ритмичную «музыку» вообразимых плетей.

Любой удар — знак невидимой плети — откликается мощным импульсом от груди вперед у каждого Узника. Затем импульсную картину можно обогатить самыми разными сочетаниями проторных и супинаторных движений (*упражнения 7, 8*).

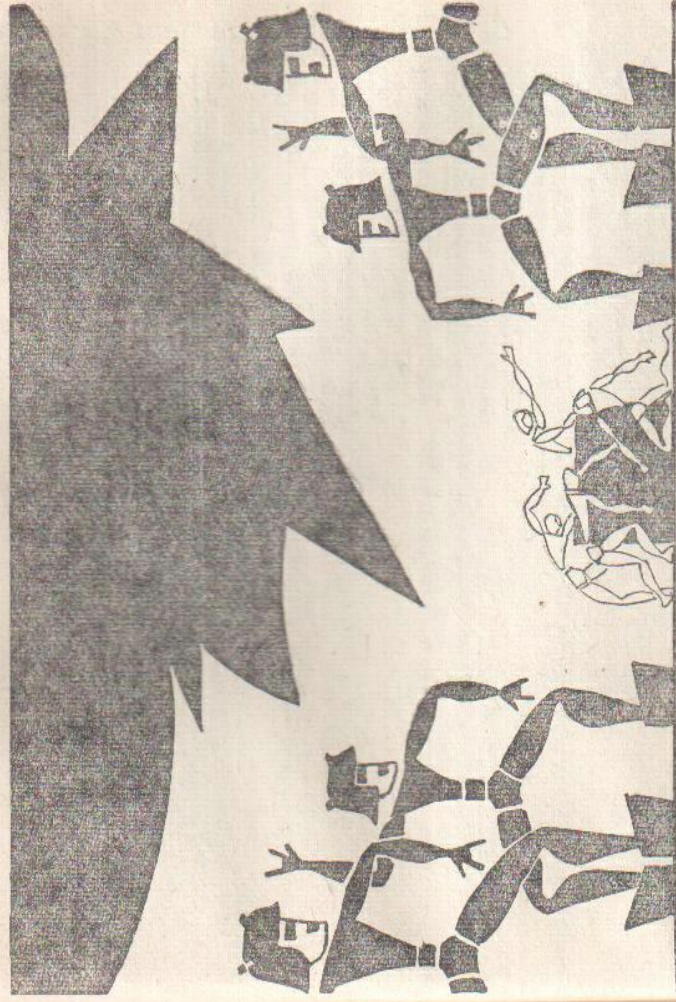


Рис. 29.

Под ударами плетей Узники образуют круг с кубом в центре, берутся за огромные вообразимые камни [стр. 74—91] и начинают их синхронное перетаскивание по кругу.

Одни из Узников падают. Круг сразу останавливается.

В то же мгновение, отбросив всякий синхронизм, Легионеры набрасываются на него и начинают избивать. Сначала медленно, смакуя каждый удар. Затем все быстрее, истоиво, упоенно. Так они заставляют Узника податься, гонят его ударами по всему кругу, потом обматывают голову черным шарфом, загоняют на куб, издевательски вручают вообразимую скрипку и заставляют играть.

Слышна мягкая лирическая скрипичная мелодия. Легионеры снова плетьюми гонят Узников работать.

Створки «ворот» с грохотом закрываются и замирают.

Мелодия продолжается.

Сцена 6.

В руке Цветка, протянутой к солнцу, распускается яркий «бу-тон». Это — знак восхищения перед солнцем, поклонения ему, знак благодарности за его тепло. И одновременно — знак зрелости

Цветка. Отныне все его движения станут волнообразно-величавыми, певучими, наполненными видимой музыкой.

Лирическая скрипичная тема, ранее звучавшая иезуитски, иезуитски дико, теперь приобретает второй — прямой — смысл. С этого момента обе трактовки мелодии существуют одновременно и должны родить новый слав — ощущение чудовищного несоответствия Жизни и Фашизма, Красоты и Смерти, Солнца и Тьмы. Именно с этим ощущением выходит из круга первый Узник. Весь его ход от центра сцены вперед к «стене» — это нарастающая устремленность к прекрасному видению.

Он останавливается у самой «стены» — прямой, окрыленный, забывший обо всех опасностях.

Он медленно оглядывается вокруг, сравнивает, сопоставляет. И замирает, потрясенный.

Медленно, как к божеству, тянется через «проволоку» его рука. Медленно и синхронно поворачиваются и следят за его ладонью головы Legionеров — одни только головы.

Узник ищет путь к Цветку. Он хочет ползком обогнуть «стену» справа и уже почти достиг цели.

Замер круг, оборвалась музыка.

Два синхронных грохочущих шага всей «стены» вправо — и снова между ними колючая преграда.

В другую сторону — то же самое.

Еще и еще раз — снова то же.

Тогда, разбежавшись от самого центра сцены, Узник летит на «стену», как летят на таран.

Едва он приближается к ней, звучит, как залп, синхронный хлопок в ладоши Legionеров, и Узник замирает в скульптурной позе атаки.

В то же мгновение рассыпается «стена». Стремглав бросаются Legionеры к кругу и, без разбора посылая во все стороны удары плетями, преодолевают сопротивление Узников и налаживают работу круга.

Так же стремглав бросаются обратно и замирают в позе «стенны».

И сразу же вслед за этим — не как начало новой сцены, а как продолжение предыдущего — во все разгоняющемся темпе следуют еще две атаки Узников, еще два зала, и две новые фигуры замирают в общей скульптурной композиции.

Как видим, одно из важных событий — «первый Узник замечает Цветок» — является к жизни моментом в ритмической партии — и вызывает к жизни гибкую и подвижную линию развития ритмов от подчеркнутой статичности через вихревое движение снова к статике.

Сцена 7.

В этой сцене все более ускоряется ритм чередования пауз и всплесков движения.

Так, после секундной паузы ломается мизансцена круга. Единым движением (то есть начало и конец движения у всех Узников строго совпадают) все оказываются перед кубом. При этом важно, чтобы Узники не выстроились в одну линию, а образовали бы хаотичную, несимметричную мизансцену — так будут сопоставлены машинная организация Legionа и стихийность бунта.

Снова секундная пауза, и «стена» делает быстрый синхронный шаг вправо (так же, как в сцене 6, но в ином характере, как бы в предельной опасности выбирая место и момент нанесения удара). Круг мгновенно отвечает быстрым единым перестроением в повою, еще более несимметричную мизансцену.

Точно так же, после еще более короткой паузы, новый молниеносный цикл: шаг «стены» влево и новая мизансцена Узников.

За время этих перестроений противники сблизкаются, отклоняют тела друг от друга...

...И в то же мгновение рассыпается «стена». Стремглав, разрывив свой порядок, бросаются Legionеры к фигурам в белых трико и, без разбора посылая во все стороны удары плетями, преодолевают сопротивление Узников, и вновь налаживают работу круга.

Снова в тяжелом, каторжном движении вращается круг, принимаемый яростными ритмичными плетями.

Одна за другой устало опускаются воображаемые плети, одна за другой выключаются из общего шквала ударов. Затихают хлопки Legionеров и наступает тишина, в которой лишь ритмично шаркают тяжелые ноги Узников, несущих непосильный груз.

И снова вступает скрипка.

Подавив бунт, Legionеры разрешают себе минуту отдыха. Подчеркнуто несинхронно, свободным, но исполненным достоинства шагом людей они собираются в эдакий мирный кружок на

том самом месте, где только что стояли ошестившейся «стеной». Нетерпеливым движением они достают сигареты и зажигалки (не воображаемые, а настоящие!), закуривают, тщательно и аккуратно стряхивают пепел в пепельницы (рис. 30).

Там, на фоне — через силу шаркают ногами только что до смерти избитые люди. А здесь, на первом плане — здесь воистину салон великосветского клуба джентльменов с военной выправкой и безупречными манерами.

Сквозь видимого табачного дыма.

Для подготовки и осуществления одного из центральных событий («Уничтожение Цветка»), лежащего в самой непосредственной близости от кульминации пантомимы, режиссер ввел в аллегорическую мимодраму. Думается, что именно такое решение является наиболее точным, эффективным и в идейном, и в композиционном плане.

«Зверства творятся людьми, а не мифическими персонажами» — говорит зритель, для которого сразу в ином, более глубоком понимании предстает увиденное в пантомиме и то, что еще предстоит увидеть.

Разбуженный скрипкой, снова тянется к солнцу Цветок, все более и более увлеченно, радостно, с каждым движением открывающая для себя живительную силу солнечного тепла.

Это движение замечают Legionеры. Аккуратно загасив сигналы и спрятав пепельницы, они тем же свободным шагом направляются к Цветку, становятся вокруг него, с любопытством и даже доброжелательно рассматривают.

А потом решают «приласкать» Цветок. Legionеры протягивают к Цветку ладони, образуют из них кольцо над его головой.

Ладони начинают мелко вибрировать, а само кольцо опускаться. Legionеры как бы протаскивают Цветок через огненный круг, одновременно ласкающий и снимающий кожу.

Как видим, здесь применен метод сложной пластико-ритмической аналогии (прямая пластическая аналогия — руки при движении вниз как бы сдирают покров и косвенная ритмическая, так как использованы ритмы быстрых и легких ласковых касаний, то есть действия с совершенно другим образным содержанием).

Пластика Цветка преобразуется в пластику Огня — сначала кисти, затем все руки, затем корпус.

По мере опускания огненного кольца падает сгорающий Цветок. И наконец, полностью группируется на полу, образуя уже знакомые нам очертания руин (см. сцену 3).

А над руинами, как зыбкое марево тепловых лучей над пожаром, вибрирует купол из ладоней Legionеров.

Обрывается звук скрипки. Замирает круг Узников. Выпрямлены их фигуры, лица устремлены на Legionеров и сгоревший Цветок.

Возникшая тишина — как сигнал тревоги для Черного Legionа. Одним движением они поворачиваются к Узникам.

Сцена 9.

Снова силы встанут друг против друга.

Но здесь присутствует и еще одна сила — стоявшая в неподвижности скульптурная группа трех жертв в позе атаки. Теперь становится очевидным, что острее этой атаки должно быть заранее, еще в конце сцены 6, направлено против группы Legionеров. Секундная пауза, за время которой четко просматривается вся картина направлений сил и контрсил.

Медленно и синхронно (первые синхронно по своей инициативе!) группа Узников переходит и становится за скульптурную группу жертв. Три неподвижные фигуры образуют в новой мизансцене как бы острее атаки.

Снова пауза, где прорисовываются уже не три силы, а две.

Резким, быстрым переходом Legionеры устремляются от Цветка к своему месту, на три счета становятся в мизансцену «стена» (см. рис. 28) и немедленно, как говорят, «в темп» на четвертый счет добавляют еще одно синхронное движение — поворот до по-

ложения спиной к зрителю на левой ноге. Одновременно на счет «четыре» отставляется назад правая нога, вытягивается вперед правая рука («кололочка» проволоки сразу смотрится как пистолет), поднимается вверх левая рука (рис. 31). В итоге Legion тоже приходит к позе атаки, которая перекликается со знакомой зрителю позой «стена».

Острая, лихорадочная перегруппировка Legionа снова завершается паузой.

Замершие в общей мизансцене Узники медленно и синхронно нагибаются, берут тяжелые камни и утрированно медленным шагом как бы заряжают пружину атаки не на жизнь, а на смерть. И в этом движении участвуют все — и уцелевшие, и бывшие только что скульптурами жертвы.

Только Скрипач, ослепленный Legionом и замерший в предчувствии бури, неподвижно стоит на кубе.

Резко врывается драматичная органичная или хоровая тема.

Началась битва, где Узники смешались с Legionерами в жутом вихревом вальсе.

Вальс — вот режиссерский ход на решение пластики всего куска, где происходит основное событие пантомимы.

В этом вальсе — и общий образ вихря схватки, и выражение восторга атаки, с которым ринулись вперед Узники.

Одновременно эта пластическая и ритмическая аналогия движения война, раскручивающего камень в праще, — издревле знакомый образ битвы. Точно так же это — образ отлетающего в сторону тела, раскрученного смертельным ударом.

Именно потому, что предложенное решение несет в себе многоплановый образ вихря схватки, раскручивания камня и отброшенного ударом тела, оно не должно быть в точности ни тем, ни другим, ни третьим. Решение должно нести в себе образные черты всего вместе, а следовательно, быть обобщенным.

В качестве такого обобщения предложен пластический ход вальса.

Эта динамическая мизансцена трудна, и поэтому должна быть разработана и отрететирована до мельчайших деталей.

Весь клубок перемещается вокруг куба, на котором замер Скрипач.

Одна за другой выпадают из схватки и замирают вокруг куба и Legionеры, и Жертвы.

Наконец, выстраивается новая скульптурная композиция, где черной массообразный фундамент образован переплетенными телами Legionеров, а над ними устремлены вверх фигуры Узников. Вместе с замедлением движения затихает, как бы удаляясь, музыка.

В неподвижной многофигурной скульптуре оживает Скрипач. Он медленно разворачивает черный покров вокруг головы и оглядывается вокруг...

...Потрясенный, выходит из замершей скульптуры, идет вперед...

Сцена 10.

Слова высвечивается зона Цветка, а там — новая фигура девушки, сгруппированная, как зерно в земле.

Медленно, с опаской начинается рост нового побега.

Потом увереннее, стремительнее, увлеченнее.

Скрипач подходит к Цветку, подносит к плечу воображаемую скрипку...

Вступает широкая и светлая оркестровая тема Сада, звучащая в самом начале пантомимы.

Расходятся в стороны полотноща раздержки, открывая небо. Тянется к солнцу новый Цветок и распускается новый «бутон».

Скрипач, продолжая играть, выходит на авансцену (рис. 32).

...И в звучание оркестра — сначала тихо, а затем все громче и громче — начинают влетать удары мощного колокола.

Заполняя все вокруг, в такт ударам смычка разносится голос колокола, голос-Праздник и голос-Набат.

* * *

Опыты в аллегории имеют давнюю историю.

Мы попытались вместе «просмотреть» очень немногие из них, вместе разобратся в некоторых закономерностях, на этой основе поставить совместный опыт.

Хочется думать, что это окажется небесполезным для опытов будущих.



Рис. 30.



Рис. 31.

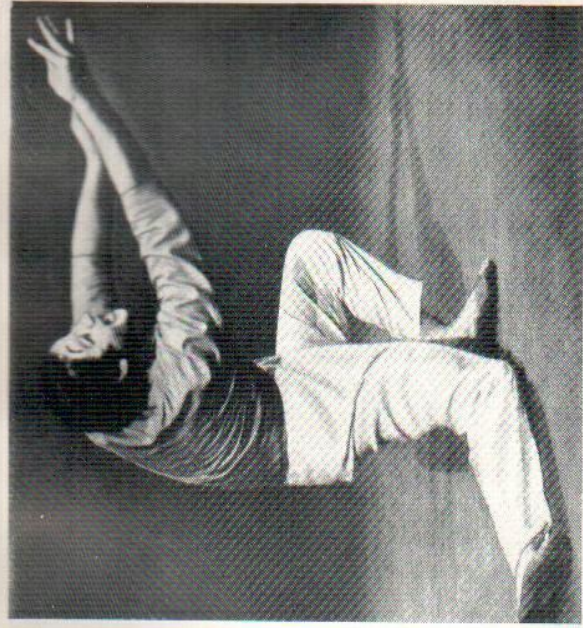


Фото Г. Марсель Марсо.
«Клетка».

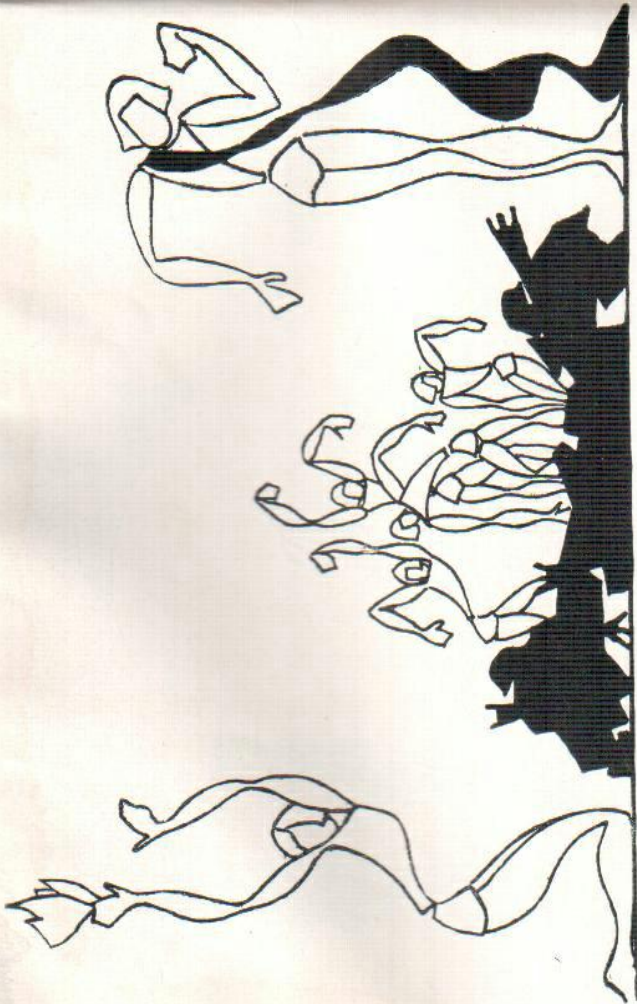


Рис. 32.



Фото 2. Московский театр на Таганке. А. Чернова и Ю. Медведев в спектакле «Павшие и живые». Режиссер пантомимы С. А. Каштелян.

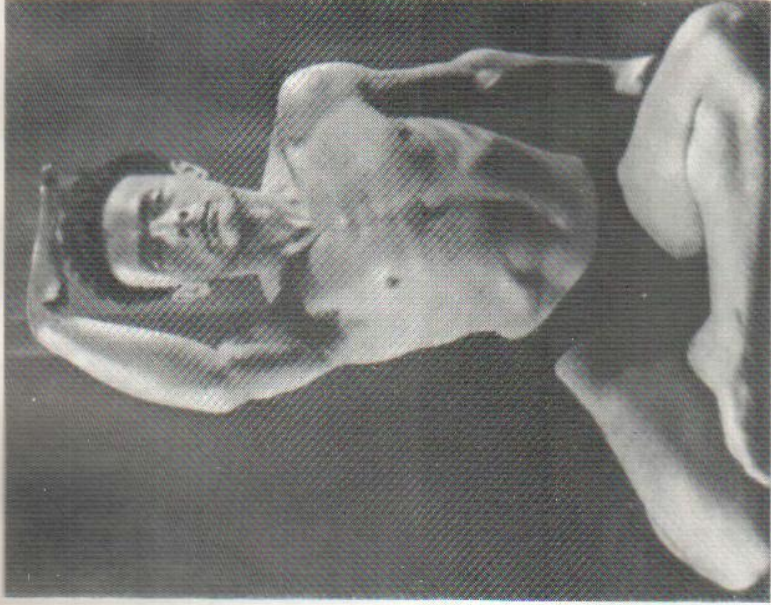


Фото 3. Жан-Луи Барро в пантомиме «Смерть», 1947 год.



Фото 4. «Человек и Машина». Пражский театр «На забрадли» под руководством Ладислава Фяалки.

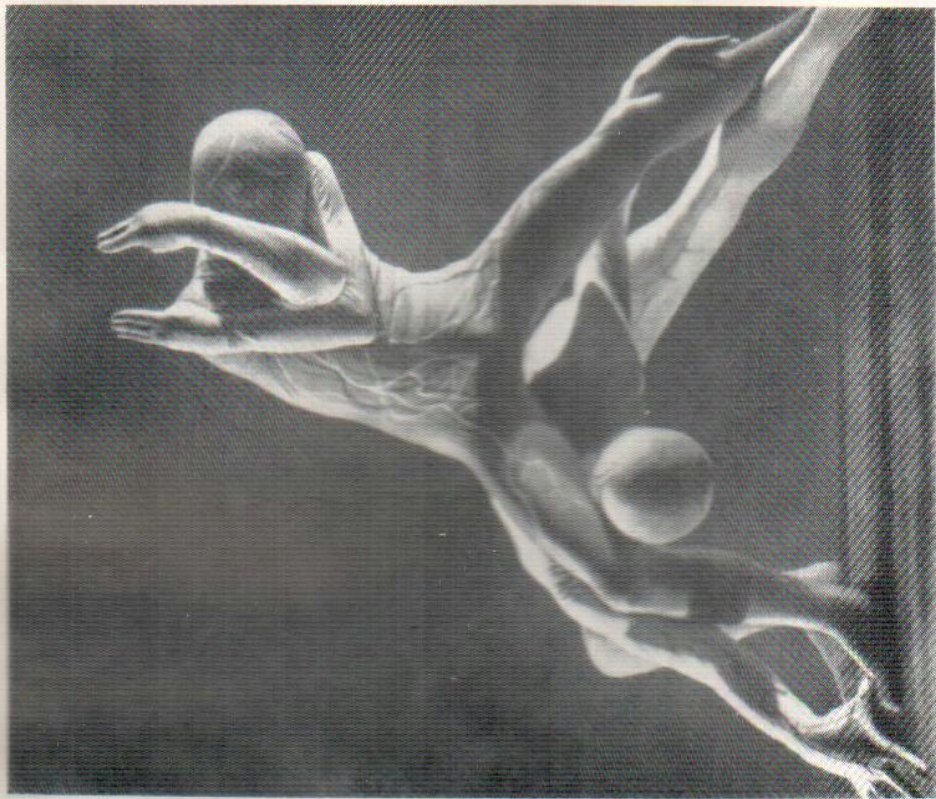


Фото 5. Вроцлавский театр пантомимы под руководством Хенрика Томашевского. Пантомима «Зерно и Скорлупа».



Фото 6. Студия пантомимы ДК Института имени И. В. Курчатова, Москва. Сцена из спектакля «Балаганчик» по А. Блоку. Мистики и Пьеро. Режиссер и художник Г. Мацкявичус.

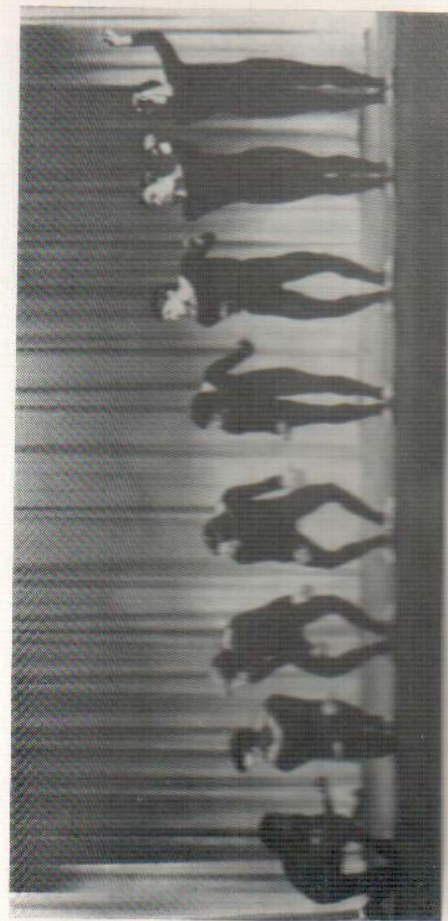


Фото 8. «Поэма о виноградной лозе». Тбилисский театр пантомимы под руководством А. Шаликашвили.



Фото 7. Пантомима «Чили». Минская студия пантомимы «Рух». Режиссер В. Колесов.



Фото 9. «Никакой реакции, равнодушное, бесчувственное отгалкивание».



Фото 10. «Обнимает Женшину — так же автоматически и четко...»

Фото 11. «Они снова встречаются: он — холодно, она — с надеждой и радостью».





фото 12. «Они едят...»



фото 14. «Отвергает и отказывается».

фото 13. «Она обращается с мольбой...»

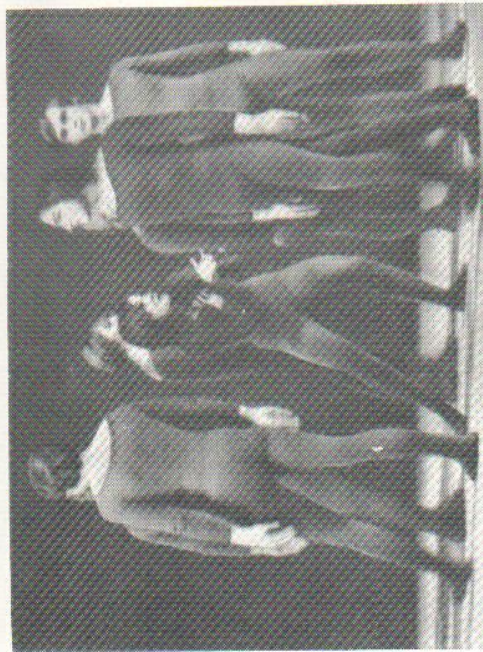


фото 15. «Женщина... сламывается».

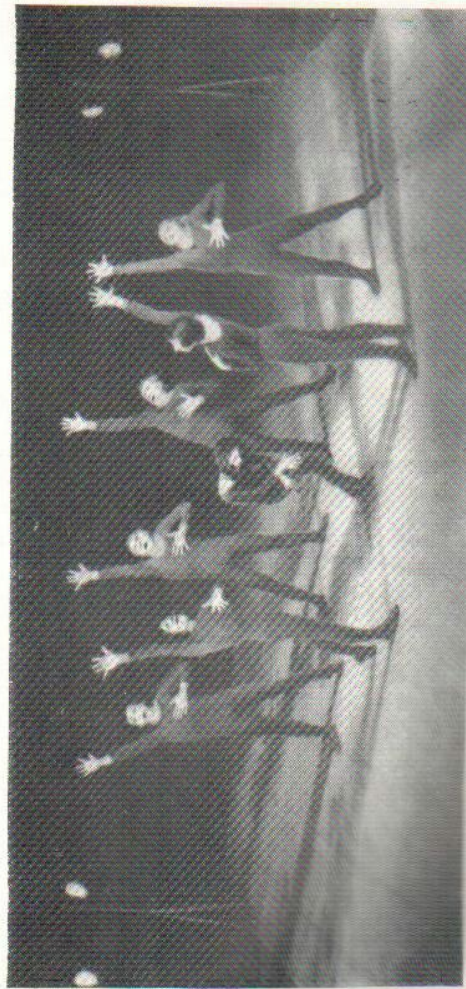




Фото 16. «Один мим в немом крике идет к зрителю».

фото 17. Адам Дариус. Пантомима «Смерть огородного пугала».



Фото 18. Пантомима «Мир». Студия МГУ, 1961 год. Постановка И. Рутберга.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава первая	
Откуда идет пантомима, куда идет ал- легория и где они встречаются?	3
Глава вторая	
Предварительный просмотр	12
Глава третья	
Драматург и режиссер, или Мастерст- во — критерии отбора	34
Глава четвертая	
Действие, движение, образ	63
Глава пятая	
Один совместный опыт	96

Илья Григорьевич Рутберг

ПАНТОМИМА

Опыты в аллегории

Редактор И. Д. Громова
Художники М. М. Гран, Е. И. Чайко
Оформление Л. Ф. Шкалова
Художественный редактор Е. Ф. Николаева
Технический редактор Л. С. Мезенцева
Корректор Л. М. Догупина

Сд. в наб. 24/IV-75 г. Подл. к печ. 22/III-76 г.
Форм. бум. 60×90^{1/8}. Физ. п. л. 7,0+8 вкл. Уч.-изд.
л. 8,27. Изд. шиф. БХС-3. А07038. Тираж 64 165 экз.
Цена 45 коп. Бум. № 2 типогр. бум. на печ.
местовни. Зак. 290.

Издательство «Советская Россия».
Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Рославлиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров
РСФСР по делам издательства, полиграфии
и книжной торговли, г. Электроград, Московской
области, ул. им. Тевосяна, 25.