

ЮРИЙ АЛЯНСКИЙ



50

МАЛЕНЬКИХ
РАССКАЗОВ
О ТЕАТРЕ



50

МАЛЕНЬКИХ
РАССКАЗОВ
О ТЕАТРЕ

Ленинград
«Детская литература»
Ленинградское отделение
1990



ISBN 5-08-000276-X

© Издательство «Детская литература», 1986
© Алицкий Ю. 1990
© Домнин Р. Рисунки. Оформление. 1990
© Коломейцев В. Макет. 1990

*ЗАЧЕМ
НАПИСАНА
ЭТА КНИГА*

Однажды родители решили свести меня в театр. Не в кукольный или детский, а в самый настоящий, «взрослый». В тот вечер шла опера «Сказка о царе Салтане».

Родители вряд ли предполагали, какое ошеломляющее впечатление произведет на меня первый увиденный в жизни спектакль. Вернувшись домой, я был, что называется, не в себе. Долго не мог заснуть, а когда все-таки уснул — увидел во сне залитую огнями сцену и парящую над нею Царевну-Лебедь... С тех пор я полюбил театр на всю жизнь.

Такое же потрясение могли испытать и вы. Сначала, возможно, познакомившись с куклами: над ширмой кукольного театра, заменяющей сцену, разыгрываются сказки, очень похожие на действительность. Потом вас пригласил к себе Театр юных зрителей — ТЮЗ. Наконец, наступает черед «взрослых» театров...

В науке любое открытие совершается один раз — одновременно для всех и навсегда. Хороший спектакль каждый раз, каждый вечер дарит нам что-то новое — открытие для каждого человека в отдельности. Первооткрывателем великих истин здесь становится каждый из нас. И на следующем представлении — новые знакомства, новые открытия.

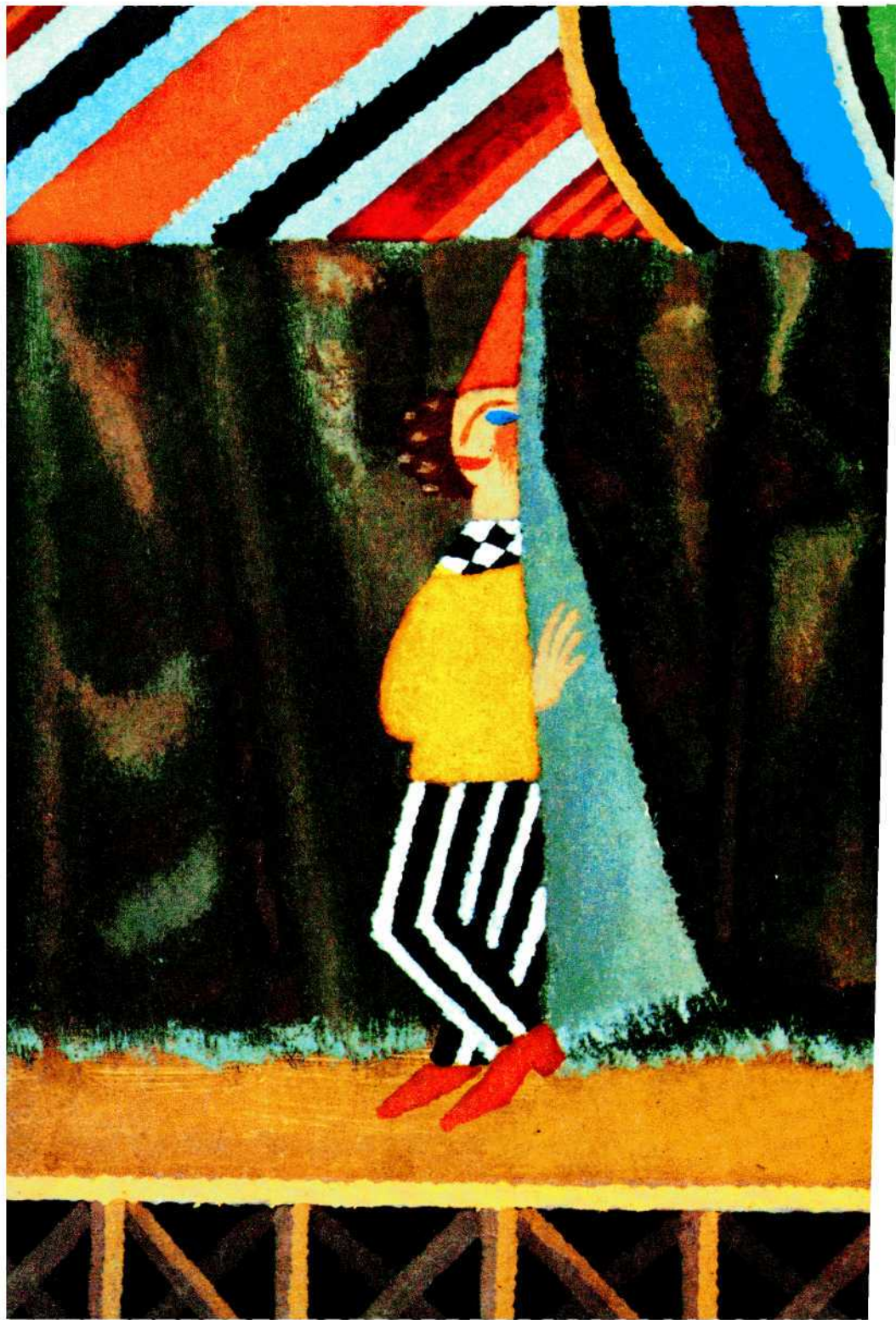
У искусства есть важнейшая особенность: оно способно ответить человеку на один из самых главных вопросов — зачем человек живет на земле и как ему жить? Именно искусство способно побудить людей сражаться против войны.

На страницах этой книги я не смогу рассказать вам подробно о многовековой истории театра. Наш советский театр за семьдесят лет своего существования дал столько славных

имен писателей-драматургов, новаторов, художников-декораторов, которые собрали бы много томов и у нас получилась бы не детская, а самая настоящая театральная энциклопедия. Имена некоторых наиболее выдающихся деятелей советского, русского и мирового театра будут названы в главах книги. В основном же «Азбука театра» посвящена театральным понятиям и терминам.

Есть одна особая причина, побудившая меня написать эту книгу. И состоит она в том, что любое искусство — и театр, конечно, тоже — не открывает зрителю своей красоты, своих глубин, своих увлекательных тайн, если человек не готов к знакомству с ними, художественно не образован, не знает самых простых законов искусства, его азбуки и грамматики. Человек, мало знакомый с основами и законами искусства, приходя в театр, на выставку, в концертный зал, не приобретает, а теряет. Он видит фигуры людей, предметы, краски, слышит голоса, звуки — одним словом, воспринимает «верхний слой» искусства — сюжет произведения. Но главное — мысль, идея создателей спектакля или кинофильма — от внимания такого зрителя ускользает.

Теперь вы знаете, зачем написана наша «Азбука театра» — маленькая театральная энциклопедия в рассказах. Надеюсь, она поможет вам сделать первые шаги в пленительный мир сценического искусства, и, может быть, вам захочется остаться в нем надолго, на всю жизнь.



Единственная
глава
не по алфавиту

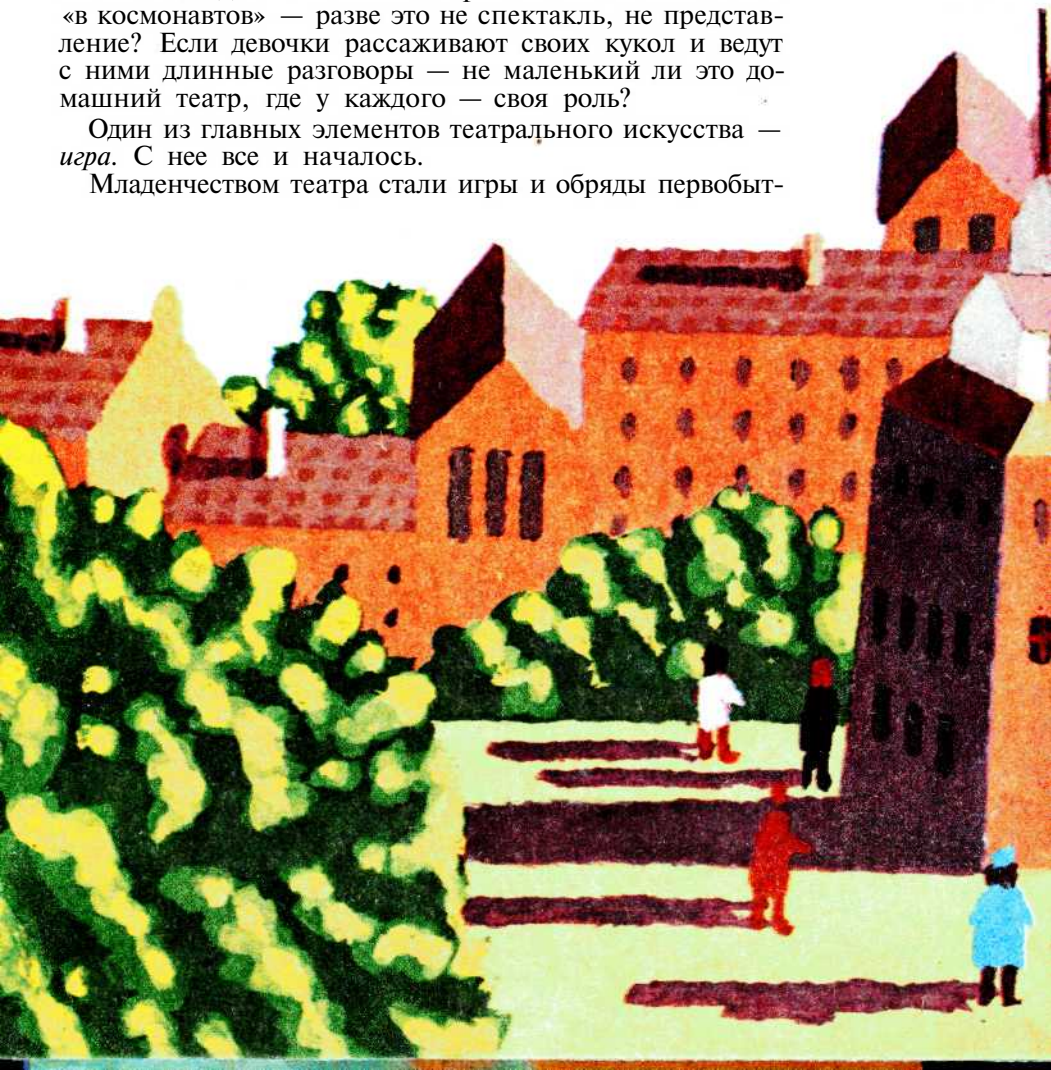
1

Слово *театр* — греческого происхождения. В греческом языке оно означало место для зрелища, да и само зрелище. Театральное искусство возникло очень давно, в незапамятные времена, на заре человеческой культуры. И развивалось вместе с жизнью самого человечества.

И все же театр рождается для каждого из нас как бы заново. Когда мальчишки играют «в Чапаева» или «в космонавтов» — разве это не спектакль, не представление? Если девочки рассаживают своих кукол и ведут с ними длинные разговоры — не маленький ли это домашний театр, где у каждого — своя роль?

Один из главных элементов театрального искусства — *игра*. С нее все и началось.

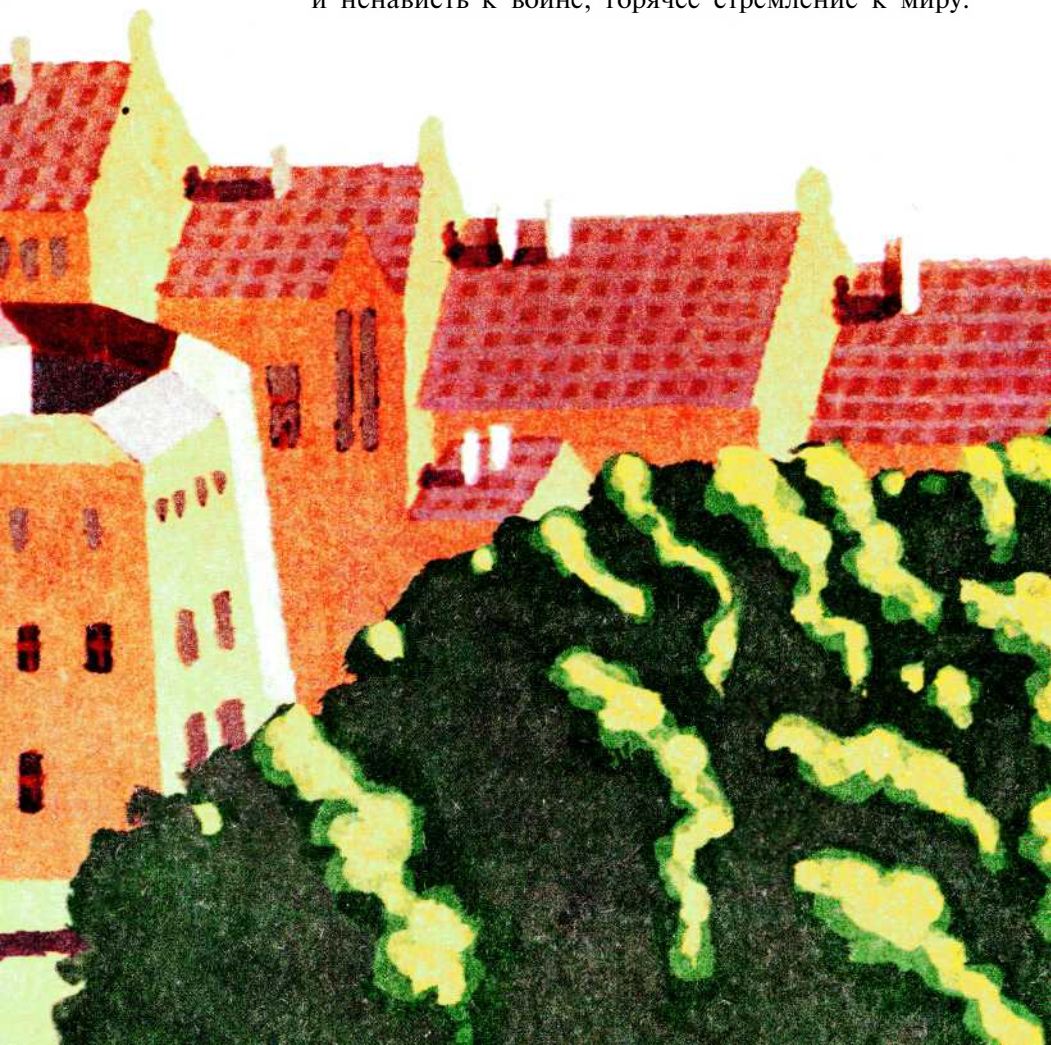
Младенчеством театра стали игры и обряды первобыт-



ных народов. В этих играх появились и первые «действующие лица» — добрые и злые силы. Их выражали не люди, а божества, дүхи, явления природы, смысла которых люди тогда еще не понимали. В играх рождались *диалоги* — о них вы тоже прочтете в этой книге.

Местом рождения драматического театра можно считать Древнюю Грецию. Греки подарили миру и новый вид литературы — *драматургию*, литературу для сцены. Навсегда остались знаменитыми пьесы, написанные в V и IV веках до нашей эры драматургами Эсхилом, Софоклом, Еврипидом и Аристофаном.

Интересно, что уже в те далекие времена — 25 столетий назад — театр обратился к важнейшим сторонам жизни, к утверждению высоких чувств и обязанностей человека: чести, благородства, сыновнего долга, товарищества, преданности. Тогда же зазвучала в театре и ненависть к войне, горячее стремление к миру.



Если попробовать создать карту Земли, только не политическую и не физическую, а театральную, то одной из главных исторических столиц на ней следовало бы обозначить маленький английский город Стратфорд-он-Эйвон: здесь в 1564 год родился и в 1616 году умер Вильям Шекспир.

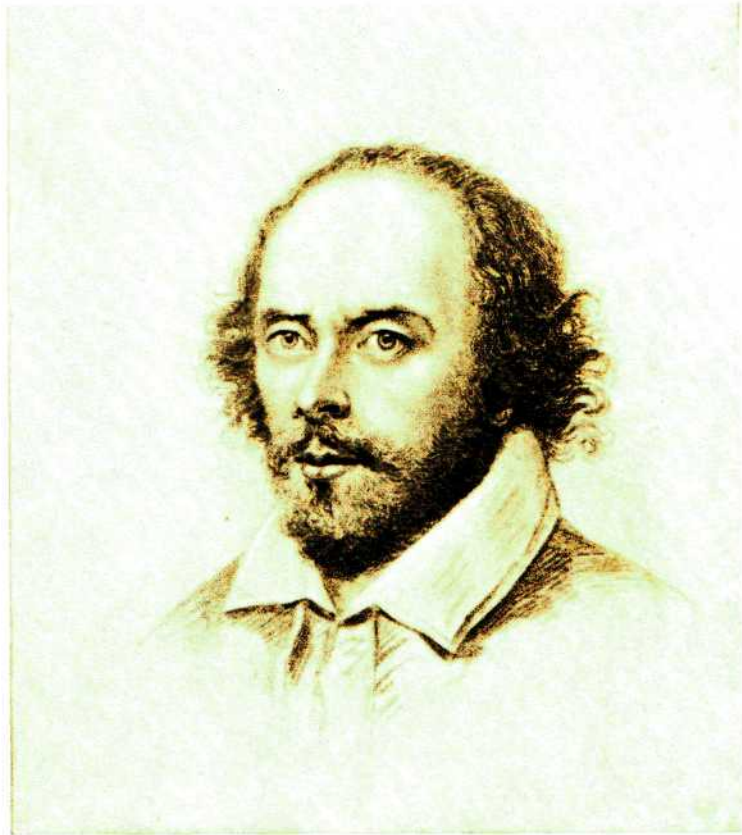
Этот гениальный человек совмещал в себе величайшего драматурга, поэта, актера и организатора театрального дела. Он стал создателем и одним из владельцев театра «Глобус» в Лондоне. Здание «Глобуса» с его необычной архитектурой стало знаменитым на весь мир благодаря Шекспиру: здесь рождались его великие трагедии и комедии.

Оно выглядело так. Ровная плоская площадка, обнесенная довольно высокими стенами, представляла собой и пол здания, и сцену. На внутренней стороне стен находились ложи для зрителей. Некоторые богатые зрители имели право сидеть по краям самой сцены. Крыши не было, поэтому спектакли шли при дневном свете. Декораций тоже не существовало. Их заменяли таблички с надписями — они устанавливались на деревянных подставках и легко переносились с места на место. Надписи гласили: «лес», «поле», «дворец», «берег моря»... Своей фантазией зрители восполняли отсутствие декораций.

«Глобус» не дожид до нашего времени. Недавно в Англии решили восстановить легендарное здание. Немало пришлось потрудиться архитекторам, приглашенным из разных стран, и режиссеру Уонамейкеру, чтобы точно установить первоначальный вид и размеры театра и создать проект его перестройки. В новом «Глобусе» все будет, как при Шекспире: ни декораций, ни отопления, ни электрического освещения — только солнечный свет, свободно проникающий сверху, а по вечерам — свечи.

Шекспир написал без малого сорок трагедий, комедий, исторических пьес. Они навсегда остались богатством и гордостью мировой культуры. Самые знаменитые из них — «Ромео и Джульетта» (1595), «Гамлет» (1601), «Отелло» (1604), «Король Лир» (1605), «Макбет» (1606).

В этих и других пьесах Шекспир воспользовался лучшими достижениями и чертами *античного*, то есть древнегреческого и древнеримского театра: показал на сцене большие чувства, сильные человеческие страсти. А великое сценическое открытие самого Шекспира состояло в том, что он первым показал на подмостках театра



В. Шекспир

не только страсти, но и *характеры* действующих лиц. У него чувства героя всегда сочетаются с чертами его характера. Гамлет, например, способен на смелые и благородные поступки, но долго колеблется. Отелло, наоборот, слишком торопится поверить в виновность своей жены, Дездемоны. Король Лир поддается необузданному гневу и перестает понимать, кто из дочерей ему действительно предан: на него нападает душевная слепота. Макбет становится жертвой своего честолюбия. А мужественного полководца Кориолана губят его гордость и презрение к народу.

Шекспир первым вывел на сцену реальные эпизоды *истории* человечества и осветил важную роль народа на исторических поворотах.

Величайшие актеры и режиссеры мира прославились



Ж. Мольер

в постановках шекспировских пьес, в ролях шекспировских героев. И многим это еще, несомненно, предстоит.

Семнадцатый век необычайно обогатил мировую сцену. Во Франции появился свой великий драматург — Жан Батист Мольер (его настоящая фамилия — По-клен). Как и Шекспир, Мольер был не только драматургом, но и актером, а также создателем своего театра, коллектива актеров. Многие роли в своих комедиях он играл сам. Наиболее известные его комедии — «Тартюф» (1669), «Мещанин во дворянстве» (1670). В них Мольер высмеял эгоизм, себялюбие, духовную пустоту, особенно когда они прикрываются набожностью, ложной скромностью, напукным благочестием.



Лопе де Вега

Долгое время колесил Мольер со своей бродячей труппой актеров по дорогам Франции, терпя нужду и лишения. Но он стойко переносил трудности. И хотел только одного — играть! Смело давал он представления и в деревенском сарае, и в покоях короля. И всюду, веселя и поучая зрителей, выходили на первый план дерзкие, умные и веселые слуги. Искусство Мольера было близко народу, сродни его жизни и заботам. Лев Толстой писал: «Мольер едва ли не самый всенародный и потому прекрасный художник».

Не могу не рассказать вам еще об одном драматурге — гении испанской литературы и театра Лопе де Вега. «Чудом природы» назвал его автор «Дон Кихота» Сервантес. И не зря: Лопе де Вега сочинил... 2200 пьес!

К тому же все они написаны великолепными стихами! Один из биографов Лопе де Вега подсчитал, что великий испанец оставил после себя более... *двадцати миллионов* стихотворных строк! Некоторые специалисты утверждают, что подобная продуктивность просто физически невозможна. Но даже если допустить, что в приведенных цифрах есть небольшое преувеличение, все же гений драматурга и поэта — бесспорен.

Такое творческое чудо можно объяснить только тем, что будущий писатель с детства обладал талантом *импровизировать*, то есть придумывать тут же, мгновенно, на ходу. Мальчик начал сочинять стихи в пятилетнем возрасте, еще не умея читать и писать. И отдавал свои завтраки старшим товарищам за то, что они, едва успевая, заносили на бумагу моментально рождавшиеся у него строки. В тринадцать лет Лопе сочинил свою первую комедию.

Став драматургом, Лопе де Вега создал новый вид комедии, где веселое соседствует с печальным, серьезное — с шутивным. Он написал даже специальную поэму о судьбе испанского национального театра — «Новое искусство писать комедии в наше время». В ней утверждается мысль, что пьесы должны писаться «правдоподобно» и обращаться к народному зрителю.

Наиболее знаменитая пьеса Лопе де Вега — «Овечий источник» (другое ее название — «Фуэнте овехуна»). Сочинена она в 1612—1613 годах. Л сюжет ее таков. Королевские вельможи притесняют крестьян, оскорбляют и пыгают их. И тогда крестьяне поднимаются на защиту своей чести, достоинства и свободы. В центре событий — молодая крестьянская девушка по имени Лауренсия. Она оказывается смелее и решительнее многих мужчин.

Вереницу веселых пьес с искусно построенной интригой, сочиненных Лопе де Вега и некоторыми другими его современниками, называют комедиями «плаща и шпаги». Их основные сюжеты вращаются вокруг оскорбленного чувства дворянской, рыцарской чести, а действие развивается быстро, напряженно, стремительно. Мужчины в этих пьесах часто хватаются за шпаги, откидывая романтические театральные плащи.

Еще раз напомним: пьесы Лопе де Вега написаны искрометными стихами. Чтобы вы получили хоть какое-то представление о них, приведу монолог из комедии «Собака на сене» — в блестящем переводе на русский язык поэта и переводчика М. Л. Лозинского; именно он подарил советским зрителям радость встречи с великим испанским драматургом.

Итак, служанка Марсела просит слугу Тристана сказать его хозяину, что... Тристан перебивает ее:

Скажи сама.
Я — подпись этого письма,
Я — ножны этого кинжала,
Я — рукоятка этой шпаги,
Я — камень этого забора,
Я — пляска этого танцора,
Я — обувь этого бродяги,

Я — только дышло этой фуры,
Я — только цифра этой сметы,
Я — только хвост его кометы,
Я — только тень его фигуры,
Короче — я давным-давно
На этом пальце только ноготь,
И я прошу меня не трогать,
Пока мы вместе с ним одно.

Наиболее знаменитые пьесы Лопе де Вега много раз ставились на русской и советской сцене: «Овечий источник», «Валенсианская вдова», «Девушка с кувшином».





Д. И. Фонвизин

3

В России, как и в других странах, появление национального театра связано с народными играми и обрядами. В XI веке на Руси появились *skomорохи* — бродячие актеры, комедианты. В течение нескольких столетий они устраивали свои представления прямо на улицах, площадях, ярмарках. Что они играли? Шутили со зрителями, разыгрывали маленькие смешные сценки собственного сочинения, пели забавные песенки, показывали акробатические номера, дрессированных животных. Проводник с медведем, например, часто появлялся в раз-

гар таких представлений, развлекая детей и взрослых. Театр здесь отчасти сливался с цирком.

Главный герой скоморошьях представлений — веселый и ловкий мужик, всегда умевший перехитрить злого и глупого барина.

Скомороший театр окончил свое существование в 1648 году, когда царь Алексей Михайлович запретил выступления бродячих актеров. А. М. Горький писал об этом: «Когда воцарился первый Романов, а особенно при его сыне Алексее, церковь и боярство истребили «скоморохов»... а тех холопов, которые помнили и пели скоморошья песни, велено было «нешадно бить кнутом»...»

Запретить скоморохам выступать со своими шутками и прибаутками оказалось недолго. Но можно ли запретить существование театра? Конечно нет. Сценическое искусство продолжало жить.

Постоянного театра на Руси в то время еще не было. Такой театр открыл свой занавес в Ярославле в середине XVIII века. Его организовал актер Федор Волков (1728—1763). В истории он остался как «отец русского театра».

В столице страны, Петербурге, шли до той поры лишь спектакли иностранных трупп — немецких и французских. Узнав об успехах молодых ярославцев, императрица Елизавета Петровна вызвала их в Петербург и решила создать в столице публичный театр.

30 августа 1756 года был издан указ об учреждении «Русского для представления трагедий и комедий публичного театра». Помещение для него выбрали в Петербурге на Васильевском острове. А директором театра стал выдающийся поэт, драматург и театральный деятель А. П. Сумароков.

Интересно, что создание в России первого постоянного театра совпало по времени с учреждением в стране Академии наук и Московского университета. Одним из первых выпускников этого университета оказался молодой дворянин Денис Фонвизин. В 1781 году он написал комедию «Недоросль». Главная мысль пьесы — забота о воспитании молодого поколения русских дворян.

Жестокие и малограмотные помещики выставлены в комедии на всеобщее осмеяние. А осмеяние — дело нешуточное (вы, может быть, знаете это по себе). Позднее, в середине XIX века, об этом прекрасно скажет великий мастер сатиры Николай Васильевич Гоголь: «Смех — великое дело: он не отнимает ни жизни, ни имения, но перед ним виновный — как связанный заяц». (Слово «имение» означает в данном случае всякую собственность). «Недоросль» стал классикой нашей отечественной драматургии.



А. С. Пушкин

4

Небывалый расцвет русского национального театра связан с эпохой, которую мы называем пушкинской, помните, в «Евгении Онегине»:

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла, всё кипит;

В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит...

И — в другом месте романа:

Там, там, под сению кулис
Младые дни мои неслись.

Пушкин употребляет здесь слово «райк». Так в те времена называли верхние места в театре, как мы теперь говорим — галерку. Эти дешевые места посещались тогда мелкими чиновниками, приказчиками модных магазинов, лакеями, служанками, камердинерами — самой благодарной публикой. В партере и ложах, где сидели аристократы, дамы и господа из «общества», считалось неприличным откровенно и непосредственно выражать свои чувства. Чопорность была одним из правил поведения в театре. Вот как писал об этом один из современников Пушкина:

«Я с завистью посматриваю в райк, где беззаботные и трудолюбивые люди наслаждаются в полной мере спектаклем... Здесь, в ложе 1-ю яруса, из приличия мне нельзя обнаружить ощущения, производимого в душе пьесой или игрою актера, а блаженные посетители райка, восхищенные каждым воплем актера, каждым сильным его движением, громогласно изъявляют свою радость и награждают деятельного артиста рукоплесканием и вызовом на сцену...»

Эта черта тогдашнего театра и выражена у Пушкина всего одной строкой: «В райке нетерпеливо плещут...»

Пушкин и театр — обширная область. Она вобрала в себя многое из того, чем жили люди первой трети XIX столетия. Здесь интересно и важно для нас всё: и Пушкин-драматург, и Пушкин — театральный зритель, и Пушкин — критик современного ему театра, и Пушкин — свидетель и наблюдатель тогдашних театральных нравов. К ним, этим нравам, приходилось подлаживаться и авторам пьес, и актерам, и театральной дирекции. В театре царили законодатели моды.

Снова хочу напомнить вам строки из первой главы «Евгения Онегина».

Герой романа приезжает в театр, разумеется — с опозданием, считая это хорошим тоном. Представление давно началось...

Всё хлопает. Онегин входит,
Идя меж кресел по ногам.
Двойной лорнет скосясь наводит
На ложи незнакомых дам;
Все ярусy окинул взором,
Всё видел: лицами, убором
Ужасно недоволен он;

С мужчинами со всех сторон
Раскланялся, потом на сцену
В большом рассеянье взглянул,
Отворотился — и зевнул,
И молвил: «Всех пора на смену;
Балеты долго я терпел,
Но и Дидло мне надоел».

Между тем Шарль Дидло — выдающийся французский балетмейстер (постановщик балетов). Благодаря ему, русский балетный театр уже тогда занял одно из первых мест в Европе. Пушкин в своем примечании к этой строфе указывал, что последнее ворчливое замечание Онегина — «черта охлажденного чувства... Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них больше поэзии, нежели во всей французской литературе».

Пушкин выступал не только против тогдашних театральных нравов, но и против старых традиций в драматургии, старых приемов актерской игры. Трагедия «Борис Годунов», «Маленькие трагедии», статьи о театре, беглые мысли, посвященные ему в стихах и письмах, — все это огромное богатство нашей культуры.

Однако главное в театральном наследии великого поэта — его пьесы. Поговорим подробнее хотя бы об одной из «Маленьких трагедий» — о «Моцарте и Сальери».

На первый, поверхностный, взгляд, эта небольшая пьеса — произведение вроде бы историческое. Потому что и Моцарт, и Сальери — реально существовавшие композиторы конца XVIII века. В основу пушкинского сюжета положена легенда о том, что Сальери будто бы из зависти отравил Моцарта. В те годы эта легенда была еще совсем «молодой» и казалась вполне правдоподобной.

Легенды часто надолго переживают тех, кто стал их героем, и еще многие годы тревожат умы исследователей и потомков. Так случилось и на этот раз. Музыковеды разных стран мира вот уже почти двести лет, прошедшие со дня смерти Моцарта, время от времени возвращаются к спору о том, был ли композитор Антонио Сальери его убийцей.

Современные биографы Моцарта, в их числе и советские ученые, в подавляющем большинстве придерживаются мнения, что легенда эта не подкреплена историческими документами, не основана на серьезных доказательствах и потому не может быть признана фактом. И Сальери, очевидно, неповинен в убийстве. Да, верно: он отравил жизнь Моцарта — но не ядом, а жгучей многолетней завистью к более молодому гениальному собра-

ту по искусству. (Интересно, что первоначальное название этой пушкинской пьесы — «Зависть».)

Исследование тяжкого человеческого недостатка, даже порока — зависти — и лежит в основе пушкинской трагедии. Ее действующие лица — не исторические Моцарт и Сальери, не реальные композиторы, а выразители двух противоположных *характеров*. Моцарт — беззаботный, добрый, веселый человек и, что особенно важно для Пушкина, — гений, а гению труд и творчество обычно даются легко, музыка его рождается свободно. Сальери — одаренный труженик, ремесленник (в хорошем, а не ругательном смысле этого слова), мастер. Недостаток таланта ему приходится восполнять кропотливым, изнурительным трудом. Но и такой труд не позволяет ему подняться на те высоты, где легко и свободно царствует волшебная музыка Моцарта.

Пушкин писал не ученый трактат, а пьесу. Поэтому его прежде всего интересовали характеры героев, их душевное состояние, их тайные чувства и явные поступки. Поэт ставит перед читателями и зрителями важные вопросы: совместимы ли гений и злодейство? И кто такой — злодей? Обязательно ли грубый, жестокий, зачерствевший во зле преступник, или человек, способный на сильные, даже светлые чувства, но скованный тяжким пленом жестокой зависти?

Поэт отвечает на эти вопросы образом Сальери.

Моцарт играет другу свое последнее сочинение — Реквием (так называют музыкальное произведение траурного характера для оркестра и хора). Сальери взволнован, он плачет.

Моцарт
Ты плачешь?
Сальери

Эти слезы

Впервые лью: и больно, и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы...
Не замечай их. Продолжай, спеши
Еще наполнить звуками мне душу...

Моцарт

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии!..

Сальери у Пушкина наделен способностью тонко и глубоко чувствовать, его душа открыта прекрасному. Но злая и низкая зависть побуждает его опустить в стакан Моцарта яд...

Сражаться с завистью мы продолжаем и сегодня.



А. С. Грибоедов

«Моцарт и Сальери» — единственная пьеса Пушкина, поставленная при его жизни. Дорога пушкинских сценических созданий к зрителям была долгой и трудной. Такая же судьба постигла и другое великое театральное произведение эпохи — гениальную комедию А. С. Грибоедова «Горе от ума».

После восстания декабристов цензурные условия в России стали особенно жесткими и непримиримыми. Нередко роль литературного и театрального цензора брал на себя сам император. Пушкину он давал советы, как переделать «Бориса Годунова». А «Горе от ума» разрешил к публикациям в печати только в искаженном цензурой виде. Лишь значительно позднее пьесы Пушкина и Грибоедова смогли попасть на сцену и в печать.

Зато в конце прошлого века (и еще до 1917 года) «Горе от ума» было напечатано более ста пятидесяти раз!

А на сцене комедия идет постоянно. Это понятно: знать ее должен каждый образованный человек. Ведь добрая половина стихотворных строк «Горя от ума», как и предсказывал Пушкин, стала пословицами, поговорками, крылатыми словами и выражениями.

Мне хочется привести для вас примеры таких крылатых фраз. Но, начав их выписывать, я сам поразился, как их много! Приведу их, расположив, как принято в нашей книге, по алфавиту.

А судьи кто?

Ах! злые языки страшнее пистолета.

Всё врут календари.

Герой не моего романа.

Да, водевиль есть вещь, а прочее всё гиль.

(Слово «гиль» во времена Грибоедова означало: «вздор, чепуха, ерунда».)

Дистанции огромного размера.

Завиральные идеи.

И дым отечества нам сладок и приятен.

Кричали женщины: ура!

И в воздух чепчики бросали!

Не поздоровится от эдаких похвал.

Нельзя ли для прогулок подалее выбрать закоулок?

Ну как не порадеть родному человечку!

Пойду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок!

Послушай, ври, да знай же меру.

Рассудку вопреки, наперекор стихиям.

С чувством, с толком, с расстановкой.

Свежо предание, а верится с трудом.

Словечка в простоте не скажут, всё с ужимкой.

Служить бы рад, прислуживаться тошно.

Смешенье языков: французского с нижегородским.

Счастливые часов не наблюдают.

Что за комиссия, создатель, быть взрослой дочери отцом!



Н. В. Гоголь

В чем же значение этой великой комедии? Она написана Грибоедовым незадолго до восстания декабристов. А через год после восстания Грибоедова привлекли к суду по подозрению в симпатиях к «мятежникам». Следственной комиссии не удалось доказать участия писателя в заговоре. Ученые, однако, полагают, что это «участие» заложено, зашифровано в строках «Горя от ума». Главный и единственный положительный герой пьесы — Чацкий — в своих смелых и гневных монологах выражает свободолобивые мысли передовых людей своего времени и самого автора, конечно.

Чацкий бросает свои обвинения в лицо «негодяям знатым», тупым чиновникам, крепостникам, подхалимам. Этого ему не прощают. В одном из писем Грибоедов так сказал о сюжете своей пьесы: «В моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека; и этот человек, разумеется, в противуречии с обществом его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих».

Первая половина прошлого века богата шедеврами драматургии (*шедевр* — слово, которое еще не раз встретится вам на страницах нашей книги; оно означает произведение, ставшее высшим достижением искусства). В 1836 году в Петербурге впервые прозвучала на сцене комедия Н. В. Гоголя «Ревизор». С тех пор вот уже полтора столетия она остается украшением репертуара любого советского и зарубежного театра.

Придавая театру огромное значение, Гоголь назвал его кафедрой, поднявшись на которую можно многое сделать для людей. Такая «кафедра» должна быть источником добра и воспитания. Таким образом, писатель приравнял театр к школе, к университету. Школой нравов стал и «Ревизор». Сто пятьдесят лет смеются всё новые поколения людей над трусостью, угодничеством, взяточничеством персонажей пьесы, над их глупой доверчивостью, над попытками нерадивых чиновников пускать пыль в глаза вместо того, чтобы честно выполнять свои обязанности.

Интересно отметить, что сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ» дал Гоголю Пушкин. Удивительный пример щедрости гения!

Целую эпоху в культурной жизни России определили пьесы классика нашей драматургии Александра Николаевича Островского (1823—1886). Эта эпоха началась с середины прошлого века, когда молодой тогда драматург написал свою первую пьесу. Многие комедии и драмы Островского впервые были поставлены на сцене Московского Малого театра — старейшего драматического театра Москвы. Ныне его иногда называют «Домом Островского». В течение нескольких десятилетий впервые знакомились здесь зрители с жестокой Кабанихой из «Грозы»; с актерами Счастливым и Несчастливым из «Леса» — судьба этих сценических персонажей Островского отражает нравы тогдашнего русского провинциального театра; с равнодушной к человеку властью денег и с горячими сердцами скромных и благородных людей — эти сердца оказались сильнее набитых кошельков.



А. Н. Островский

«Национальный театр, — писал Островский, — есть признак совершеннолетия нации, так же как и академии, университеты, музеи». Видите, как это высказывание совпадает с мыслями Гоголя!

Сколько пьес, шедших в те годы на русской сцене, навсегда забыты! А на спектаклях, поставленных по пьесам А. Н. Островского, зрители и сегодня, в конце XX века, готовы смеяться и плакать, способны сострадать героям этих пьес, восхищаться виртуозным мастерством драматурга. Островский навсегда останется в репертуаре советского театра.

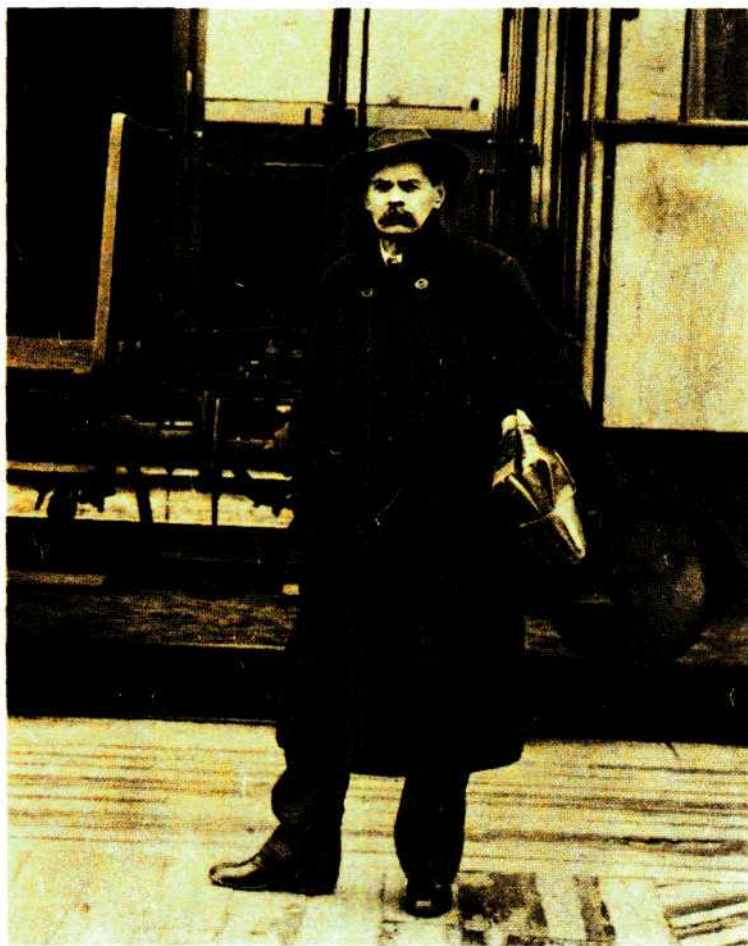


А. П. Чехов

5

В зал московского ресторана «Славянский базар» вошли два человека и сели за столик. Им подали обед. Собеседники увлеклись разговором...

Это произошло в июне 1897 года. Известный драматург и театральный педагог Владимир Иванович Немирович-Данченко пригласил актера Константина Сергеевича Станиславского на эту встречу, чтобы обсудить с ним идею создания нового театра. Официанты переглядывались: летели часы и в пору было уже ужинать,



А. М. Горький

а посетители и не думали расходиться. Беседа затянулась за полночь. Эта историческая встреча двух выдающихся театральных деятелей положила начало нынешнему всемирно знаменитому Московскому Художественному академическому театру — ныне он носит имя Антона Павловича Чехова. Тогда, на первых порах, он назывался Художественным Общедоступным театром.

Все в новом театре должно было стать новым: и выбор пьес, и манера актерской игры, и режиссура. Что касается выбора пьес, то основу репертуара театра составила драматургия Чехова, а следом за нею — драматургия Горького. Произведения этих писателей дали театру воз--

возможность заговорить со зрителями о самых важных вопросах современной общественной жизни.

Один из первых спектаклей нового театра — постановка чеховской «Чайки» — принес молодому коллективу такой успех и признание, что изображение белой чайки навсегда решено было оставить на занавесе Художественного театра, на его афишах и программках, как вечную эмблему, как напоминание о рождении новой театральной эпохи.

Начало XX века ознаменовалось на русской сцене появлением и постановками пьес А. М. Горького. Первую из них поставил Художественный театр. Она называется «Мещане». На театральных подмостках, где многие десятилетия фигурировали главным образом дамы и господа из высших слоев общества, впервые появился *рабочий* — Нил. Обращаясь к публике, он говорил: «Наша возьмет! И на все средства души моей удовлетворю мое желание вмешаться в самую гущу жизни, тому — помешать, этому — помочь... Вот в чем радость жизни».

Говоря в пьесе о мещанстве, о мелком крохоборстве собственников, Горький протестовал и против капиталистических основ жизни — это они превращают человека в мещанина, злобного обывателя, неспособного на большие чувства и высокие интересы.

В пьесах Горького «На дне», «Дачники», «Враги», «Егор Булычев и другие», «Васса Железнова» с огромной силой зазвучали новые идеи, новые слова, еще никогда не произносившиеся со сцены театра. Монологи горьковских героев дышали революцией.

Писатель и в драматургии стал Буревестником революции.

Именно поэтому в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге, во время премьер горьковских пьес «Дачники» (1904) и «Дети солнца» (1905), зрители во время действия раскололись на два враждующих лагеря. Партер и ложи превратились в митингующий зал, где бушевали политические страсти.

6

Однажды, войдя в зал театра, зрители крайне удивились: к одной из лож был прикреплен плакат:

Ставь прожектора,

чтоб рампа не померкла.

Крути,

чтобы действие

мчало, а не текло.



В. В. Маяковский

Театр,
не отображающее зеркало,
а —
увеличивающее стекло.

Эти строки принадлежат Владимиру Маяковскому. Поэт сочинял такие лозунги в добавление к тексту своих пьес.

Что означают приведенные стихи — лозунг?

Маяковский выразил в них простую и ясную мысль: театр — теперь уже советский театр! — обязан не бесстрастно, как зеркало, отражать и показывать людей и события, а, как оптическая линза, увеличивать всё

важное, делать его отчетливо зримым, высвечивать его крупным планом. Именно так и писал он свои пьесы. Именно так стремился их ставить. «Попытка вернуть театру зрелищность, попытка сделать подмостки трибуной — в этом суть моей театральной работы», — утверждал поэт. Снова, как видите, — сравнение театра с трибуной! Театральное искусство в своих лучших образцах всегда утверждало себя как школу жизни.

Первой советской пьесой на советской сцене стала знаменитая «Мистерия-буфф». Она написана Маяковским сразу же после Октября, рождена революцией и посвящена ей. Первое представление пьесы состоялось 7 ноября 1918 года, в первую годовщину Октября, на сцене Петроградского коммунального театра музыкальной драмы. Маяковский сам принимал горячее участие в постановке: рисовал и расклеивал афиши и сыграл в спектакле не одну, а несколько ролей.

А потом поэт написал специальное пояснение к «Мистерии-буфф», где, обращаясь к потомкам, просил будущих постановщиков и исполнителей пьесы воспринимать текст «Мистерии» как сценарий, куда можно вносить изменения, дополнения — в зависимости от потребностей времени.

За этой пьесой последовали другие — «Клоп» и «Баня».

В одной из заметок о театре, написанной в 1921 году — запомните эту дату, — Маяковский высказал удивительное предвидение. Он писал, что через пятьдесят лет воздушные корабли коммуны отправятся с Земли к другим мирам. Так вот, обратите внимание: межпланетная станция «Венера-7» впервые совершила мягкую посадку на планету Венера. И случилось это в 1970 году, через 49 лет после того, как это было предсказано поэтом!

В «Мистерии-буфф» показаны те, кто революцию делает, и те, кто хотел бы ее задушить. В пьесе провозглашаются основные принципы нового строя — призывы к братству, товариществу, взаимопомощи, интернационализму. В разгар событий на сцене появляется один из главных героев спектакля — он назван автором просто *Человеком* — и говорит:

Кто я?

Я не из класса,

не из нации,

не из племени.

Я видел тридцатый,

сороковой век.

Я из будущего времени

просто человек...



Сцена из спектакля Ленинградского академического Большого драматического театра им. М. Горького «Рядовые» — по пьесе А. Дударева

7

Чувство патриотизма, любви к своей Родине заложено в каждом из нас. Но в театре бывает, что это чувство становится острее, с еще большей силой охватывает человека, ведя к новым поступкам для общего блага. Здесь, в театральном зале, человек учится — и не только в вашем возрасте, а всю свою жизнь — всегда оставаться гражданином своего отечества, его солдатом и слугой.

Советский театр с самых первых шагов своей истории утверждал себя как театр агитационный, пропагандистский, как настоящая кафедра, где человек воспринимает высокие и благородные идеи добра, справедливости, равенства человеческого братства; где учится распознавать зло и сопротивляться ему; где рождается потребность стать лучше, смелее, честнее.

Все это, конечно, не означает, что в театре человек может только чему-то учиться, только думать о больших и важных вещах. В театре мы отдыхаем, испытываем наслаждение от встреч с настоящим искусством, иногда — веселимся, порой — грустим. Эти веселье и грусть, радость и печаль, смех и слезы — они тоже наше духовное

богатство, приметы и признаки душевного роста. Театральное искусство предоставляет нам для этого самые различные возможности.

Советский театр вот уже семь десятилетий развивается во многих направлениях. На его сцене ставятся трагедии и драмы, комедии и водевили, оперы, балеты, музыкальные комедии, спектакли для детей и юношества.

Особая страница в истории советского, да и мирового, театра открылась полвека назад, в середине 30-х годов. Актер впервые воплотил на сцене образ Владимира Ильича Ленина.

Великий вождь революции стал отныне и героем драматургии. Произошло это в спектакле Московского театра имени Евг. Вахтангова «Человек с ружьем» — по пьесе классика советской драматургии Николая Федоровича Погодина (1900 — 1962). Роль В. И. Ленина исполнил великий советский актер Борис Васильевич Шукин (1894—1939). Замечательный артист прожил короткую жизнь. Но навсегда вошел в историю нашей отечественной культуры.

Скажу еще раз: ведущие советские драматурги, режиссеры, актеры — следом за Пушкиным, Гоголем, Островским, Чеховым, Горьким, Маяковским — воспринимают театр как школу жизни. В этой школе мы не обучаемся грамоте или наукам. Мы учимся грамоте человеческих отношений, науке быть человеком. Мы учимся таким предметам, как честность, благородство, великодушье, товарищество, доброта.

Учиться всему этому в театре весело и радостно. Почему? Да потому, что не деньги, не вещи, не должности делают человека счастливым.

Счастливым его делают сознание своей нужности людям и душевная красота.

«Можно выстроить великолепное театральное здание, заказать художнику декорации, композитору — музыку, набрать большой штат сотрудников — и все-таки это еще не будет театр. А вот выйдут на площадь два актера, расстелют коврик, начнут играть пьесу и, если они талантливы, — это уже театр».

Эти удивительно точные слова принадлежат выдающемуся советскому театральному деятелю Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко.





Однажды маленький польский мальчик спросил:

— Почему для людей, совершающих подвиги на войне и в труде, есть ордена, а тех, кто делает нас веселыми и счастливыми, орденами не награждают?

Взрослые подумали и решили, что мальчик прав. И тогда в Польше был учрежден орден Улыбки. Польские дети большинством голосов награждают им людей из всех стран мира по собственному усмотрению. Среди кавалеров этого ордена — учителя, писатели, музыканты, художники, актеры.

Первым советским гражданином, вообще первым иностранцем, удостоенным этой высокой награды польских детей, стал по подсчету ребячьих писем и предложений советский артист, режиссер, создатель и руководитель нашего главного Театра кукол Сергей Владимирович Образцов.

После окончания спектакля, приуроченного к торжеству награждения, на сцену пригласили Сергея Владимировича. С другой стороны сцены вышел мальчик с большим жезлом. Мальчик постучал им по полу, а потом предложил Сергею Владимировичу выпить бокал неразбавленного лимонного сока. Сахара в бокале не было. И главное условие состояло в том, что сок надо выпить не поморщившись.

Образцов выпил и, хотя было очень кисло, ни разу не поморщился. Тогда под бурные аплодисменты зрительного зала ему приколотли на грудь красивый серебряный орден с изображением золотого смеющегося солнца.

Этим орденом дети награждают не только деятелей театра. В июле 1988 года они назвали его кавалером Михаила Сергеевича Горбачева.

Быть кавалером ордена Улыбки — высокая честь и большая радость. А чтобы получить такую награду, надо — так уж получается — совершить подвиг: сделать людей счастливыми и веселыми.

Подвиг актера? Что же это все-таки означает?

Когда началась Великая Отечественная война, советский театр сразу же начал готовиться — нет, не к обороне — к атаке! Одни актеры брались за оружие и

уходили на фронт, другие тоже получили оружие — новые пьесы, новые роли, жгучий материал духовного сопротивления фашистским захватчикам.

Тогда, в конце июня сорок первого года, в Центральном театре кукол задумались: какие теперь играть спектакли? Какие девать новые куклы? Для начала решили изобразить Гитлера в виде овчарки, а главаря итальянских фашистов Муссолини — в виде бульдога. Честно говоря, собаки не очень-то подходили для сатиры на фашистов: эти благородные животные — верные друзья человека. Пожалуй, мысль состояла в том, что фашистские главари — взбесившиеся животные, несомненно опасные для людей.

«Взрослые» театры ставили новые, только что написанные драматургами пьесы о войне, формировали фронтовые бригады. Удивительное, небывалое событие произошло 13, 14 и 15 июля 1942 года: газета «Правда», никогда прежде не печатавшая пьес, опубликовала в трех номерах этих дней пьесу поэта и драматурга Константина Михайловича Симонова «Русские люди», причем полностью — от начала до конца! Десятки театров страны сразу же приступили к репетициям.

Многие советские артисты выступали на передовой линии фронта, работали под огнем врага. Другие, в тылу, собирали деньги и на свой счет строили танки и самолеты. Истребители и бомбардировщики с надписями на борту: «Малый театр — фронту» или, к примеру, «Большой театр — за Родину!» взмывали в черное фронтовое небо. Актеры разили врага не только гневными, сатирическими спектаклями, но и трассирующими пулеметными очередями «своих» боевых машин.

Но особенная, трагическая доля досталась актерам осажденного Ленинграда. В условиях небывалой блокады города, когда на ленинградцев обрушились не только тысячи снарядов и бомб, но и муки голода, холода, непереносимых лишений, артисты и здесь вышли на переднюю линию огня. В разгар блокады, в 1942 году, в Ленинграде родился новый театр. На его сцене шли тогда не только драматические, но и оперные и даже балетные спектакли! Был поставлен, например, балет «Конек-Горбунок».

И все это было подвигом.

И все же совершить подвиг в искусстве можно не только на войне. В обычной жизни художнику тоже предоставляется возможность для творческого подвига.

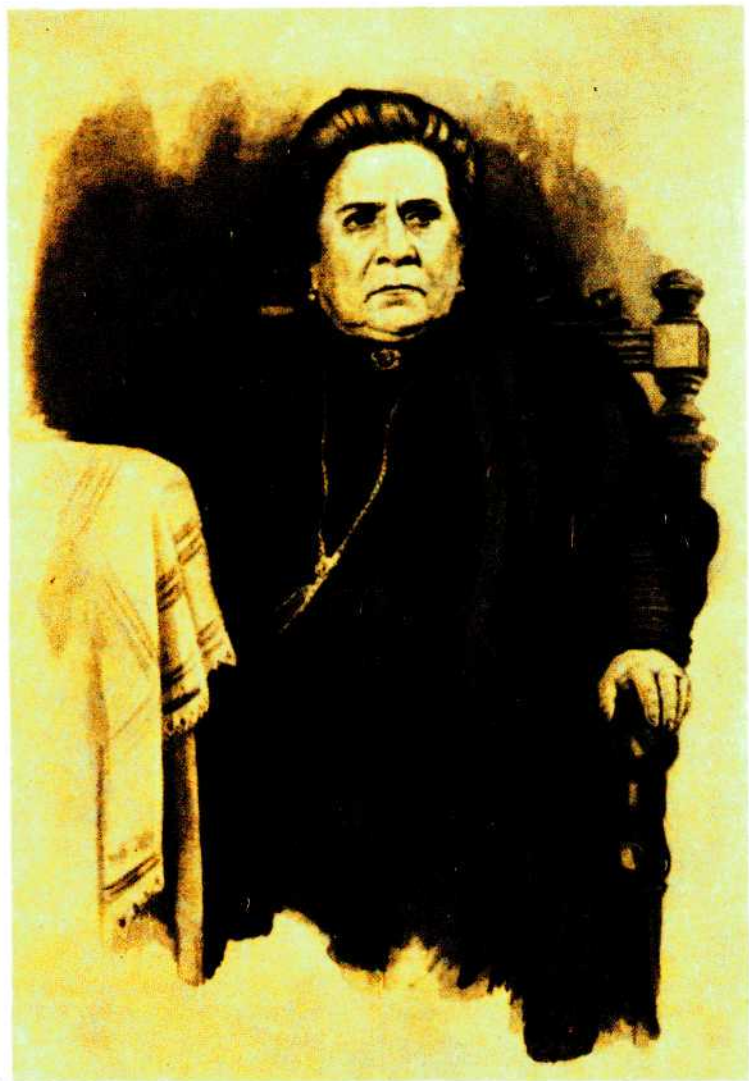
Выдающаяся артистка русской драматической сцены Вера Федоровна Комиссаржевская еще в начале нашего века в одном из своих писем рассказала о том, как понимает она свой долг, преданное служение искусству:





В. Ф. Комиссаржевская

«В Парижской галерее изящных искусств есть знаменитая статуя. Она была последним произведением великого художника, который, подобно многим гениальным людям, жил на чердаке, служившем ему мастерской и спальней. Когда статуя была совсем почти готова, ночью сделался в Париже мороз. Скульптор не мог спать от холода и думал о том, что глина не успела еще высохнуть, что вода в ее порах замерзнет и в один час статуя будет испорчена и разрушится мечта его жизни. Тогда он встал и закутал свою статую одеялом. На следующее утро скульптора нашли мертвым, зато статуя была невредима. Вот как надобно любить свое дело».



Выдающаяся советская актриса Малого театра Вера Николаевна Пашенная создала классический для нашей сцены образ Вассы Железновой в одноименной пьесе А. М. Горького. Премьера этого спектакля состоялась в 1952 году

Комиссаржевская и сама любила свое дело, как скульптор, герой этой истории. В расцвете жизни, в разгаре славы артистка отправилась в 1910 году в большую гастрольную поездку по городам и местечкам тогдашнего Туркестана (так до 1924—1925 годов называлась



нынешняя Средняя Азия). И заразилась черной оспой. В тех местах эта страшная, неизлечимая болезнь уносила сотни тысяч людей ежегодно. Комиссаржевская добровольно, по зову совести и сердца старалась облегчить страдания умирающих — и погибла сама.

А вот еще пример мужества.

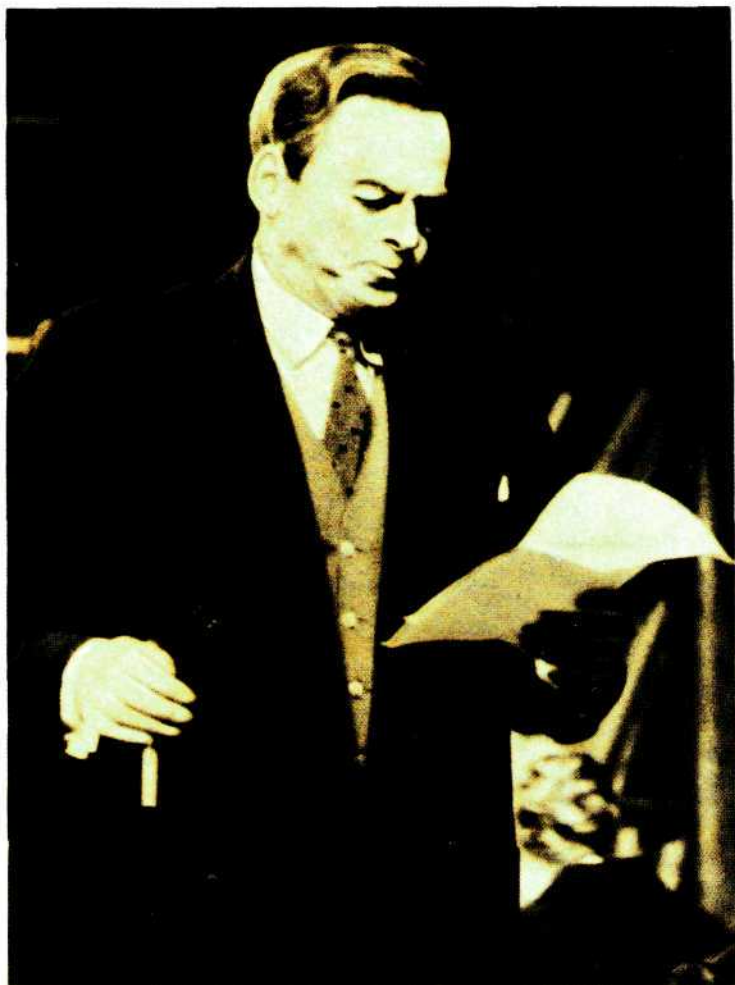
Знаменитый артист Малого театра Александр Алексеевич Остужев (1874—1953) был уже широко известным мастером сцены, когда неожиданно подкралась беда: начала надвигаться глухота. Врачи не могли ему помочь. Потеря слуха — тяжкое, непреодолимое препятствие в работе актера. Но Остужев остался на сцене. Никто уже не узнаёт, каких огромных усилий это ему стоило, какого напряжения и труда! Еще более сорока лет играл этот замечательный артист. Он не слышал партнеров, не слышал аплодисментов, дыхания зрительного зала. Но он выработал надежный метод общения с партнерами, и никто никогда не замечал, чтобы Александр Алексеевич опоздал с очередной репликой или «наступил» на предыдущую. У него появилось идеально отточенное чувство времени, ритма, паузы. Научился он читать и по губам... Особенно прославился Остужев, когда, уже будучи глухим, в 1935 году с блеском сыграл роль Отелло в одноименной трагедии Шекспира.

Все это — настоящие подвиги, совершенные на сценических подмостках. Игра и подвиг, как видите, могут соединяться.

Искусство актера — это искусство создания на сцене *образа* человека, положительного или отрицательного действующего лица пьесы. Артист как бы превращается в своего героя, *перевоплощается*, как говорят в театре. Искусство перевоплощения — очень сложное дело. Но оно необходимо: не владея им, актер может остаться в спектакле всего лишь самим собой.

Перевоплощение бывает иногда только внешним: артист изменяет с помощью грима свое лицо, надевает парик, старается изменить голос, придумывает необычную походку. Но всего этого мало для создания образа. Подлинное перевоплощение состоит еще и в том, чтобы понять и показать зрителям *характер* персонажа, его жизненные позиции и взгляды, верно передать его мысли и чувства.

В своей работе актер пользуется инструментами, какие дала ему природа: телом, движением, речью, голосом, жестом, мимикой. Ему помогают при этом память, наблюдательность, воображение, эмоциональ-



Н. К. Черкасов

ность — так называется способность человека ярко выражать свои чувства, переживания — *эмоции*.

Верным средством актерской профессии в драматическом театре всегда было и навсегда останется *слово*. Артист должен уметь правильно, грамотно, хорошо говорить. Не так, как в обыденной жизни, — небрежно пробрасывать слова, глотать, комкать их, иногда даже искажать. Сценическая речь — особое искусство, его преподают в театральных учебных заведениях наравне с другими предметами.

Разумеется, характер действующего лица в основном



бывает заложен... скажу точнее: должен быть заложен в роли, если это, конечно, хорошая пьеса. Но артист и в этом случае с помощью режиссера или самостоятельно развивает характер, намеченный драматургом, углубляет его, придает ему новые черточки и оттенки. Талантливому актеру удастся создать яркий, интересный образ даже в очень маленькой, почти бессловесной роли. «Нет маленьких ролей, есть маленькие актеры». Эта мысль давно стала одним из законов советского театра. А маленький актер — человек, недостаточно талантливый.

Вы можете спросить: а что же такое *талант*? Почему, перечисляя «инструменты», необходимые актеру в работе, я не назвал таланта и упомянул его только между прочим?.. И будете правы. Талант — важное качество, необходимое каждому художнику, а еще вернее — каждому человеку в любом деле, даже, казалось бы, самом простом.

Но что это такое? Откуда талант берется, можно ли его в себе развить, воспитать? Или он дарится природой избранным, от рождения?

На эти вопросы подробно отвечает выдающийся советский режиссер, актер, театральный педагог Константин Сергеевич Станиславский. К его мыслям о театре и его богатейшему опыту мы еще не раз обратимся на страницах этой книги.

Вот что писал Константин Сергеевич в своей книге «Моя жизнь в искусстве»: «Давнишнее мнение о том, что актеру на сцене нужен только талант и вдохновение, достаточно распространено и поныне. В подтверждение этого мнения любят опираться на гениальных артистов, вроде нашего Мочалова, который будто бы подтверждает это своей артистической жизнью...» (Здесь я хочу прервать цитату, чтобы сказать вам, что Павел Степанович Мочалов — знаменитый трагический актер первой половины прошлого века. Он жил и работал в Москве. И стал для своего времени, а потом и для всей истории русского театра классическим образцом актера, который играет исключительно по вдохновению.)

«Попробуйте сказать актерам, плохо осведомленным в своем искусстве, что вы признаете технику, и они с презрением начнут кричать: «Значит, вы отвергаете талант?»

...Чем крупнее артист, тем больше он интересуется техникой своего искусства».

Эти слова Станиславского я выделяю особо. Почти всю свою жизнь в театре Константин Сергеевич потратил на то, чтобы сделать технику актерского мастерства

доступной каждому молодому актеру. Он стремился создать специальный *метод* — для помощи в овладении техникой. Этот метод называется «системой Станиславского». Мы о нем еще поговорим.

Интересно, что за полвека до Станиславского такие же мысли об актерской профессии высказал Островский: «...у каждого искусства и даже ремесла есть своя азбука, которая называется техникой... Нельзя быть ни художником, ни хорошим мастеровым, не изучив основательно техники... Техника сценического искусства не из легких».

Мысли о природе таланта содержатся и в книге выдающегося советского хирурга Сергея Сергеевича Юдина. Там есть такие строки:

«Если гениальность — врожденное свойство... то таланты можно развивать трудом, упражнением и изучением высших образцов. Но для успешного изучения образцов нужен умелый отбор их, то есть вкус, который тоже есть своего рода дар. Вкус поддается культуре, воспитанию. Арабы говорят: «Если ты не чувствуешь красоты цветов, если ты не ценишь дружбы и если тебя не радуют песни, — ты болен, тебя лечить надо...»

Так думал и писал советский врач, в полной мере обладавший таким даром.

А гораздо раньше гениальное по простоте определение таланта дал Александр Сергеевич Пушкин:

«Талант — это способность человека к труду».

Больших успехов достигло искусство актера в советском театре. Этим мы обязаны творчеству выдающихся деятелей сценического искусства Константина Сергеевича Станиславского, Владимира Ивановича Немировича-Данченко, Евгения Багратионовича Вахтангова. Каждый из них воспитал поколения актеров. У тех в свою очередь стали появляться ученики...

Перечисление выдающихся советских артистов заняло бы немало страниц. При случае я буду знакомить вас с некоторыми из них.

Один из создателей советского театра для детей режиссер и драматург Леонид Федорович Макарьев (1892 — 1975) говорил своим ученикам: «На сцену не надо выходить для того, чтобы поражать, потрясать своим талантом, красотой, темпераментом, обаянием. Сцене нужен человек, артист, гражданин, который выходит не для того, чтобы развлечь и отвлечь, а чтобы научить, помочь, спасти!»

Это важное напутствие для любого артиста.



АМПУЛА

Слова, уходящие в прошлое

Этот термин определял различные виды ролей в русском театре прошлого столетия: герой, трагик, комик, простак, резонер. Все это — мужские ампула. Среди женских — комическая старуха, инженерю (роли наивных и простодушных молодых девушек), травести (роли мальчиков, подростков, требующие переодевания в мужской костюм). И некоторые другие.

С возникновением системы Станиславского и утверждением актерского искусства перевоплощения понятие ампула стало исчезать, терять свой смысл.

Впрочем, к этому понятию несколько иронически относился уже А. Н. Островский. Он отрицал актерские штампы, связанные с ампула. (Штамп в театре, в актерской игре, — внешний, заученный, формальный прием, лишенный внутреннего духовного содержания. Актерские штампы проникают в сценическую речь, мимику, пластику, а также и в режиссуру. Тогда рождается ремесленное искусство.) Островский, к примеру, высмеивал стремление провинциальных трагиков «рвать страсть в клочки». Мысли драматурга отразились в монологе актера Счастливецва, одного из действующих лиц комедии «Лес». Он рассказывает, как оказался партнером такого трагика:

«Еще на репетиции он все примеривался. «Я, говорит, Аркашка, тебя вот так в окно выкину: этой рукой за ворот подниму, а этой поддержку, так и высажу...» Уж я его молил, молил и на коленях стоял. «Дяденька, говорю, не убейте меня!» «Не бойся, говорит, Аркашка, не бойся!» Пришел спектакль, подходит наша сцена; публика его принимает; гляжу, губы у него трясутся, глаза налились кровью. «Постелите, говорит, этому дураку под окном что-нибудь, чтоб я, в самом деле, его не убил». Ну, вижу, конец мой приходит. Как я пробормотал сцену, уж не помню. Подходит он ко мне, лица человеческого нет, зверь зверем. Взял меня левою рукой за ворот, поднял на воздух; а правой как размахнется, да кулаком меня по затылку как хватит... Света я не взвидел, Геннадий Демьяныч, сажени три от окна-то летел, в женскую уборную дверь прошиб. Хорошо трагикам-то! Его тридцать раз за эту сцену вызвали, а я на всю жизнь калекой мог быть, немножко бог помиловал...»

Монолог этот неизменно вызывает смех зрителей.

В последних числах марта 1942 года по пустынному, запорошенному снегом блокадному Невскому проспекту двигалась странная группа: впереди шагал старший лейтенант, а за ним, едва передвигая ноги, ковляляли между сугробами шестеро ребят: три мальчика и три девочки. Одного из мальчиков везли на санках — идти самостоятельно он не мог. А вокруг стояла звенящая тишина: обстрела в тот ранний утренний час, к счастью, не было. И посреди улицы замерли в снежном плену остовы разбитых троллейбусов.

На Московском вокзале погрузились в поезд, тоже необычный: паровоз и один-единственный вагон. Ехали минут десять — пятнадцать — до станции Товарная. Дальше пути не было. Дальше — фронт. До места расположения армии добирались пешком.

Так начинал свою жизнь юношеский фронтовой танцевальный ансамбль. Позднее он стал знаменит по всему Ленинградскому фронту под именем «Ансамбль Обранта».

Аркадий Ефимович Обрант оказался человеком необыкновенной профессии — военный балетмейстер, то есть руководитель и постановщик танцев, танцевальный режиссер на войне! История человечества не знала еще ни такой профессии, ни такой должности. Обранту поручили формирование агитвзвода. Но певцы в армии имелись, а хороших танцоров среди солдат не нашлось. И тогда Аркадий Ефимович предложил разыскать в осажденном Ленинграде бывших учеников танцевальной студии Дворца пионеров, танцоров пионерского ансамбля песни и пляски. И попытаться создать с их участием новый, военный ансамбль. Предложение Обранта одобрили.

Аркадий Ефимович видел, что юные танцоры сильно ослабели, — блокада и голод сделали свое. Но первое выступление уже назначено. И надо готовиться к нему.

И вот он начался, этот первый концерт будущего ансамбля. На сцену переполненного зала местной школы выбежали Нелли Раудсепп, Валя Лудинова, Геннадий Кореневский и Феликс Морель. Зазвучал гопак.

И вдруг случилось неожиданное: опустившись впри-



сядку, Геннадий не смог подняться на ноги. Делал отчаянные усилия — и не мог. Нелли быстро подала ему руку и помогла встать. Танец продолжался. Но вот снова приблизилась опасная фигура — и все повторилось сначала: Геннадий опять не смог подняться самостоятельно.

Военный баянист, аккомпанируя ребятам, побледнел. Он не знал, играть ли ему дальше или прервать этот нестерпимый номер. Женщины, сидевшие в зале — военные врачи, сандружинницы, сестры, — не раз видели во фронтовых госпиталях раны, кровь, страдания солдат. Но, не бывая сейчас в Ленинграде, они еще не видели детей осажденного города. И зрительницы плакали по-матерински, пока на сцене кружился перед ними этот веселый и трагический гопак, пока из последних ребячьих сил чеканил ритм «Красноармейский перепляс». Не зная, как подбодрить и согреть юных танцоров, женщины кричали «браво» и громко хлопали, вызывая ребят на повторение номера.

Тогда из первых рядов поднялся бригадный комиссар: — Запрещаю повторять танец! Это блокадные дети, надо же понять!

Прямо со сцены юных танцоров отправили в госпиталь. Двухмесячное лечение вернуло им силы. И военный юношеский танцевальный «Ансамбль Обранта» зажил напряженной фронтовой жизнью. За годы блокады он дал более трех тысяч концертов.

А в День Победы, 9 мая 1945 года, мальчики и девочки с новенькими медалями «За оборону Ленинграда» на груди танцевали на дощатой сцене посреди Дворцовой площади в Ленинграде, окруженные радостно возбужденной толпой ленинградцев.

Вы познакомились с одним значением слова *ансамбль*. Это — коллектив исполнителей, выступающих вместе; чаще всего речь идет о музыкантах. Создание такого ансамбля — сложный процесс. Из разрозненных артистов должен сложиться единый творческий коллектив. Для этого требуется время и кропотливая совместная работа.

Напомню вам о наиболее знаменитых современных коллективах.

Ансамбль песни и пляски Советской Армии имени А. В. Александрова.

Ансамбль народного танца под художественным руководством И. А. Моисеева.

Ансамбль скрипачей Большого театра СССР.

Ансамбль «Виртуозы Москвы».

В театре слово *ансамбль* означает стройность и согласованность игры актеров. Театр — искусство коллективное. Стремление того или иного артиста как-то выделиться, быть особенно заметным на сцене, красоваться на переднем плане — все это разрушает общий замысел спектакля. Каждый актер должен согласовывать свою игру с игрой партнера. Есть выражение: *ансамблевая игра*. Так говорят о спектакле, где коллектив исполнителей превращается в ансамбль мастеров-единомышленников.

АНТРАКТ

Как и многие театральные термины, это слово происходит от двух французских слов, означающих в переводе *между* и *действие*.

Первое значение термина — перерыв между актами или действиями спектакля, отделениями концерта или циркового представления.

Он предназначен для отдыха исполнителей и перемены декораций.

Но так же называется и небольшая музыкальная пьеса (так и говорят: *музыкальный антракт*). Она исполняется перед началом очередного действия в опере или драматическом спектакле с музыкой.

АНТРЕПРЕНЕР

В прошлом так называли владельцев, содержателей частных театров или цирков. Предприятие, организуемое таким человеком, называлось *антрепризой*. В нашей стране частные антрепризы прекратили свое существование и ушли в историю.

АНИЦЛАГ

Происходит от немецких слов *афиша*, *объявление*. Так называют специальное объявление возле кассы о том, что все билеты на спектакль проданы.

Слово *анислаг* можно употреблять и для обозначения полного сбора — вместо того чтобы говорить: *зал был полон*. Значит, спектакль хороший.









БАЛЕТ

«Летит, как пух от уст Эола»

И снова — Пушкин. «Евгений Онегин».

...она,

Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола...

В этих строчках — восхищение искусством одной из балерин того времени.

А Эол — бог ветров в греческой мифологии.

То предвоенное лето на озере Селигер выдалось прекрасным. Это редкостное по красоте озеро на Валдайской возвышенности (в Калининской и Новгородской областях) издавна привлекало множество отдыхающих из разных городов страны.

В нескольких просторных деревянных домах на самом берегу поселились ленинградцы: профессор Николай Николаевич Качалов — выдающийся ученый в области стекла и стеклоделия, его жена — драматическая артистка Елизавета Ивановна Тиме, писатель Алексей Николаевич Толстой, режиссер и яхтсмен Александр Александрович Брянцев — тот самый, с чьим именем связана история советского театра для детей. Вместе с ними отдыхала тогда на Селигере и молодая балерина Ленинградского театра оперы и балета Галина Уланова.

Каждое утро отправлялись на лодках и байдарках кататься по озеру, устраивали на островах веселые пикники. И только один человек нередко удерживался от соблазна присоединиться к друзьям и оставался дома — Уланова.

Молодая артистка помнила слова Пушкина: «Талант — это способность к труду...» И она работала — каждое утро, по многу часов. Артистка репетировала тогда роль Марии в балете «Бахчисарайский фонтан». Ей помогала советами Елизавета Ивановна Тиме, рассказывала о законах искусства, общих для балета и драмы. Кропотливый труд дал свои плоды: роль Марии выдвинула балерину Уланову в первый ряд мастеров советского балета.

Когда миновала Великая Отечественная война, Гали-



Танцует Галина Уланова

на Сергеевна получила письмо от бывшего фронтовика. В нем рассказывался удивительный случай.

В течение всей войны молодой сержант бережно хранил и всегда возил с собой фотографию Улановой в роли Лебедя из балета «Лебединое озеро». Однажды, во время яростного вражеского обстрела, пуля угодила в заветную фотографию. Теперь она стала воину еще дороже. Ране-



пая, но вечная живая Лебедь и теперь стоит на столе у фронтовика, напоминая о том, что искусство сильнее войны, сильнее смерти.

Ныне Галина Сергеевна Уланова — лауреат Ленинской премии, дважды Герой Социалистического Труда. Ее творчество, ее имя украшают историю советского, да и всего мирового, балета.

Недавно в Стокгольме перед старинным зданием Музея танца Швеции состоялась торжественная церемония открытия монумента в честь выдающейся балерины. Бронзовая скульптура запечатлела артистку в партии Лебеди. (Автор статуи — известный советский скульптор Клена Янсон-Манизер.)

На одной из красивейших улиц мира — улице Зодчего Росси в Ленинграде (слово *зодчий* прежде употреблялось вместо слова *архитектор*) — находится Ленинградское академическое хореографическое училище имени А. Я. Вагановой. Такие училища есть и в других городах. Здесь в течение восьми лет (после третьего класса) учатся ваши сверстники. Здесь рождается наш балет.

Налетное искусство — такой вид театра, где содержание передается зрителям без слов: музыкой, танцем, пантомимой.

Создание балетного спектакля начинается с того, что автор пишет *либретто*, иными словами — сценарий будущего представления, краткое изложение того, что увидят зрители. В либретто излагается сюжет, рассказы-высказывания, какие события и с участием каких персонажей развернутся на сцене. Потом на основе либретто композитор пишет музыку. Наконец, за дело берется *балетмейстер* — балетный режиссер. Роли поручаются артистам-танцовщикам. Все вместе они и создают спектакль.

В балетном искусстве очень велика роль художника: ведь здесь часто происходят сказочные, фантастические события. Художник-декоратор возводит для них берега Лебединого озера, картины сна девочки Маши — героини балета «Щелкунчик», дворец для Золушки.

Большое значение в этом виде театра имеет жест — он должен обладать огромной выразительностью и точностью.

Однажды артисту балета Марису Лиепе довелось сыграть роль принца Лимона в детском балете «Чиполлино», поставленном по сказке Джанни Родари. Один маленький мальчик, побывавший на этом спектакле, объяснил маме: «Принц Лимон сказал, что Чиполлино надо поймать». *Сказал!* А ведь артист балета ничего не говорит — только танцует и пользуется жестами. Какой же это, значит, был выразительный жест!

На другом представлении того же балета Лиэпа в роли принца Лимона показывал жестами: «Связать Чиполлино! Сжечь! Разрезать!» И вдруг в зрительном зале раздался крик: «Не надо! Он хороший!» Юные зрители отлично поняли язык балета, его азбуку.

Русский балет издавна пользовался мировой славой. Он выдвинул знаменитых артистов и балетмейстеров: Анну Павлову, Михаила Фокина, Вацлава Нижинского. Советский балетный театр, признанный во всех странах мира, всегда будет гордиться именами Марины Семеновой, Вахтанга Чабукиани, Галины Улановой, Майи Плисецкой, Екатерины Максимовой, Владимира Васильева.

На сценах наших театров идут и современные балеты для детей: «Доктор Айболит» Игоря Морозова, «Конек-Горбунок» Родиона Щедрина.

Если, став взрослыми, вы захотите более подробно познакомиться с балетным искусством, вам предстоит обратиться к трудам выдающегося современного историка советского и мирового балета профессора Веры Михайловны Красовской.

Ее перу принадлежат многие книги об этом искусстве и его знаменитых мастерах.



БЕНЕФИС

В переводе с французского это слово означает *барыш*, *польза*. Так в дореволюционном театре называли спектакль, денежный сбор с которого целиком или частично шел в пользу актера, *бенефицианта*. Актер, получавший с согласия антрепренера право на бенефис, мог сам выбрать пьесу и играть в ней главную или вообще любую роль.

Такая возможность нередко открывала доступ на сцену выдающимся произведениям драматургии.

Современный телевизионный театр возродил эту форму бенефиса, но вложил в нее новое содержание. В наши дни бенефисом называют телевизионную передачу, посвященную творчеству какого-либо одного популярного актера.

БУТАФОРΙΑ

В 1917 году на ленинградской сцене ставилась драма Лермонтова «Маскарад». По замыслу художника этой постановки А. Я. Головина требовалось сделать... около

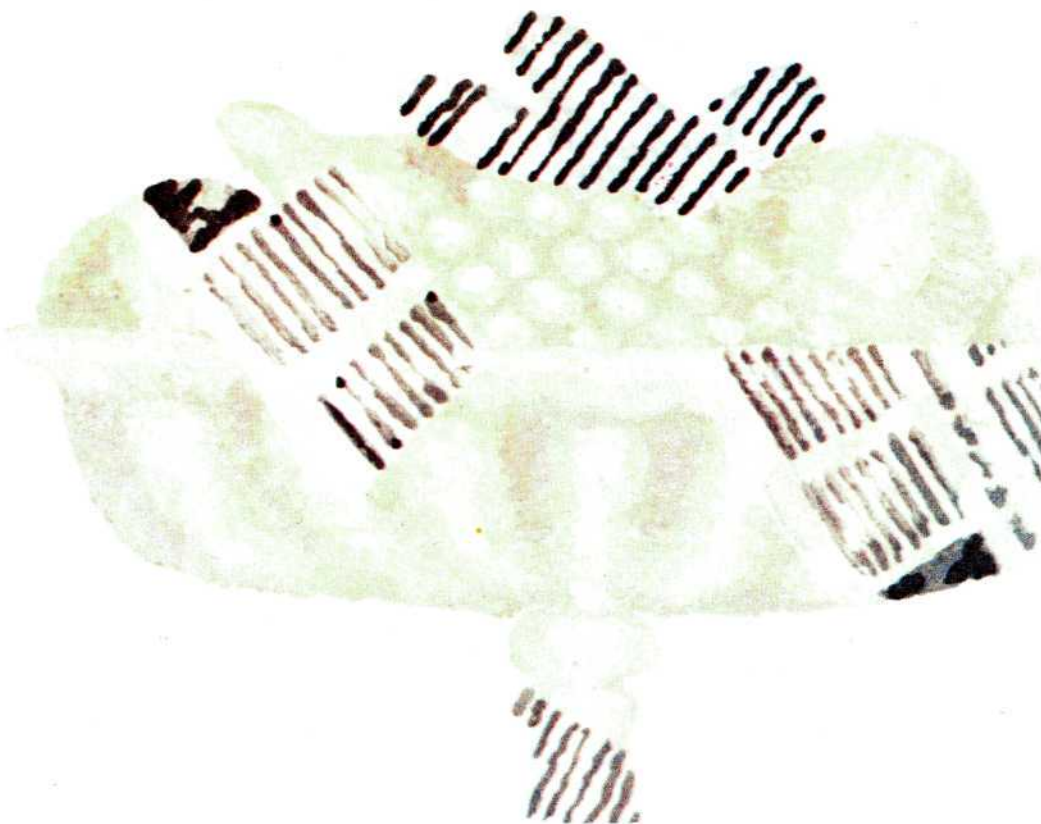
двух тысяч (!) сложнейших предметов: сценическую мебель, неотличимую от настоящей, десятки подсвечников, люстры, множество всевозможных украшений.

Их по рисункам художника выполнил замечательный скульптор, декоратор и *бутафор* Сергей Александрович Евсеев.

Бутафорией называют предметы, употребляемые в театральных постановках вместо настоящих: мебель, скульптурные украшения, оружие, части костюма.

Бутафорские предметы изготавливаются обычно из картона, папье-маше (так называется твердое и плотное вещество из бумажной массы, смешанной с гипсом и клеем), а также из дерева, гипса, холста. Они дешевы и выразительны. А большие бутафорские предметы делаются разъемными.

Бутафория — обширная область искусства, выдвинувшая своих замечательных мастеров, скромных художников, чьих имен зрители, приходя в театр, в программах не находят...







Молоденькая дочка старого актера мечтает о сцене, о том, чтобы стать артисткой. Но у отца другие планы: выдать дочь замуж за богатого старика. Дочь и слышать об этом не хочет, но отец настаивает: отцовская воля — закон! Тогда дочка, сговорившись с подружкой, решает провести и старика отца, и старика жениха. Девушки разыгрывают маленький спектакль, построенный на смешных выдумках и хитростях, и в конце концов доби-ваются своего.

Дело оканчивается пляской и пением куплетов (*куплет* — веселая песенка для водевиля или эстрадного представления).

Таков характерный сюжет русского водевиля, каких сотни, если не тысячи, шли вечерами на подмостках всех театров России в прошлом веке.

Водевиль — легкая комедийная пьеса, обычно — одноактная. В ее основе — веселые, запутанные приключения, песенки-куплеты, танцы, переодевания, мистификация. Этот вид театрального представления впервые появился во Франции и имел такой успех у публики, что в 1792 году в Париже открылся специальный театр «Водевиль», а за ним и другие.

В России водевиль появился в начале XIX века и очень скоро завоевал сердца и публики, и актеров. Даже самые большие и серьезные постановки начинались в театрах только после того, как отшумит для начала веселый водевиль.

Большинство даже лучших водевилей тех лет сегодня уже не увидишь на сцене, и это жаль. Но такой особенно известный, как «Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского, был сравнительно недавно поставлен на телевидении, и вы, может быть, его видели.

Станиславский говорил: «Водевиль — трудный жанр: жизненное правдоподобие, искренность чувств, подчас сатира и злободневность, изящество и поэтичность, музыкальность и ритмичность... Это чудесная школа для молодого актера».

В пушкинские времена в водевильных спектаклях блистали замечательные актеры. Первой среди них по праву стала Варвара Николаевна Асенкова (1817—1841). Она прожила короткую жизнь — двадцать четыре года. Но сумела всего за пять лет работы на

сцене стать «королевой водевиля», как называли ее в Петербурге.

В лучших водевилях прошлого века высмеивались и нравы общества, и даже некоторые реальные люди.

Авторы водевилей нередко считали свои пьесы пустячками, иногда же, вкладывая в них сатирическое содержание, хотели выдать за пустячок. Поэтому в финале водевилей часто исполнялись куплеты, в которых автор и актеры просили у публики снисхождения: не судите, мол, нас слишком строго, мы ведь просто шутили!

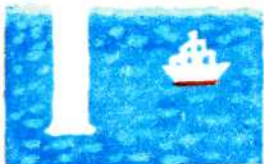
А публика обожала водевили, все прощала авторам и исполнителям, горячо принимала эти маленькие веселые комедии.

Замечательные русские писатели тоже иногда обращались к водевилю. Вы, наверное, хорошо знаете классический водевиль Антона Павловича Чехова «Медведь». В его киноэкранизации две главных роли играют советские актеры О. Н. Андровская и М. И. Жаров.









Однажды в квартиру на Бейкер-стрит, где жил Шерлок Холмс, постучали. Уловка человека, не пожелавшего назвать свое имя, была напрасной. Холмс сразу же понял, что перед ним — сам король Богемии.

Король стал умолять Холмса помочь ему заполучить назад компрометирующую его фотографию — она, к несчастью, оказалась у одной недостойной особы. Великий сыщик согласился.

На другой день доктор Ватсон беспокоился: его знаменитый друг исчез из дома с утра пораньше. А около четырех часов дверь открылась и в комнату вошел подвыпивший бродяга, по внешности — конюх, с всклокоченными волосами, густыми бакенбардами и распухшим красным носом завязанного пьяницы... Доктор Ватсон не сразу узнал в нем Шерлока Холмса.

Так начинается рассказ Конан Дойла «Скандал в Богемии».

Холмс изменил свое лицо при помощи грима.

В театре и кино гримом пользуются постоянно.

Великий советский артист Николай Константинович Черкасов (1903—1966) целыми днями сидел перед зеркалом, пытаясь сделать свое лицо молодого тридцатилетнего человека лицом профессора Полежаева. Готовились съемки фильма «Депутат Балтики». Артисту помогал в его исканиях А. И. Анджан, крупнейший наш художник-гример. Сто семьдесят часов провели они вдвоем перед зеркалом, пока не нашли наиболее выразительный и точный грим старого ученого.

Почему же так долго мучились два художника? Казалось бы, чего проще: наклеить густые кустистые брови, нарисуй морщины, подчеркни мешки под глазами, прибавь седины волосам — и старик готов. На самом деле все обстоит гораздо сложнее. И хотя само слово *грим* происходит от староитальянского слова, которое в переводе означает *морщинистый*, смысл художественного грима вовсе не в том, чтобы прибавить морщин и изменить цвет лица.

Характер грима напрямую зависит от работы актера над образом, от стиля пьесы, от замысла режиссера. Очевидно, например, что грим в драме должен быть совсем не таким, каким может оказаться в веселой комедии. Кроме того, грим должен быть связан с мимикой артиста (о ней вы прочтете в этой книге позднее).

Наконец, актору необходимо знать законы старения лица, изменения его выражения в минуты, когда человек испытывает сильные чувства: удивление, радость, страх, гнев, растерянность... Видите, какое сложное это искусство — владение гримом!

Замечательный ленинградский артист Николай Федорович Монахов (1875—1936) любил изменять лицо гримом как можно больше, чтобы глубже войти в образ. «Хорошо, правдиво измененное гримом лицо, — рассказывал артист, — не только помогает мне, но и вдохновляет меня в моих попытках отойти от самого себя. Удачный грим, в котором я узнаю задуманную внешность создаваемого мною образа, сразу сообщает мне самый характер этого лица, его слабости и недостатки... Поиски этой удачной внешности — один из мучительных периодов всякой новой актерской работы».

В связи с нашим разговором о гриме хочется напомнить еще об одном: многие актеры стремились научиться рисовать — это умение также помогает в работе!

С гримом связана одна удивительная история. Она произошла в середине прошлого века в Италии.

Знаменитый итальянский драматический актер Томмазо Сальвини (1829—1915) после многих ролей, принесших ему широкую известность, с блеском сыграл роль Отелло в одноименной трагедии Шекспира. Слух о блестящем спектакле быстро распространился среди любителей театра. И на одном из первых же представлений зал ломился от желающих увидеть новую постановку. Представление началось. Все с нетерпением ждали появления Отелло — Сальвини.

Отелло у Шекспира — родовитый мавр (так называли тогда североафриканских арабов-мусульман). У него темная, как у негра, кожа. И все в зрительном зале понимали, что артист выйдет сильно загримированным и будет выглядеть настоящим мавром. Итальянская публика всегда слыла очень строгой и требовательной к исполнению сценических законов.

И вот появился Отелло. Велый плащ декоративно оттенял темный цвет его кожи. В зале — восторженная овация. Отелло — Сальвини начал один из первых своих монологов".

...Я — царской крови и могу пред ним

Стоять, как равный, не снимая шапки...

(Перевод Б. Пастернака)

И вдруг в рядах зрителей прошел шорох, какое-то движение, слышались возмущенные возгласы. Оказывается, Сальвини загримировал лицо, шею, все видимые из-под костюма части тела, но забыл загримировать руки! У него — белые руки! Такого кошунства публика

стерпеть не могла. Темпераментные итальянцы стали выкрикивать нелестные для актера реплики, кто-то швырнул на сцену апельсиновые корки...

Сальвини, однако, не выглядел смущенным. Он терпеливо дождался тишины и продолжал играть как ни в чем не бывало. Публика наконец затихла. Она поняла: артист «исправится» во втором акте и тогда можно будет простить ему ужасную оплошность.

Начался второй акт. Все ждали Отелло, и сразу же тысячи взглядов устремились на его руки. И тут гневные выкрики слились в единый крик возмущения. Какое безобразие! Какое неуважение к публике! У Отелло — опять белые руки!.. Шквал негодования надолго прервал течение спектакля.

Сальвини спокойно ждал, пока в зале утихнет буря. Потом неторопливо вышел на авансцену, оглядел ряды зрителей и начал медленно... снимать с рук белые перчатки! Под ними, разумеется, оказались темные руки!

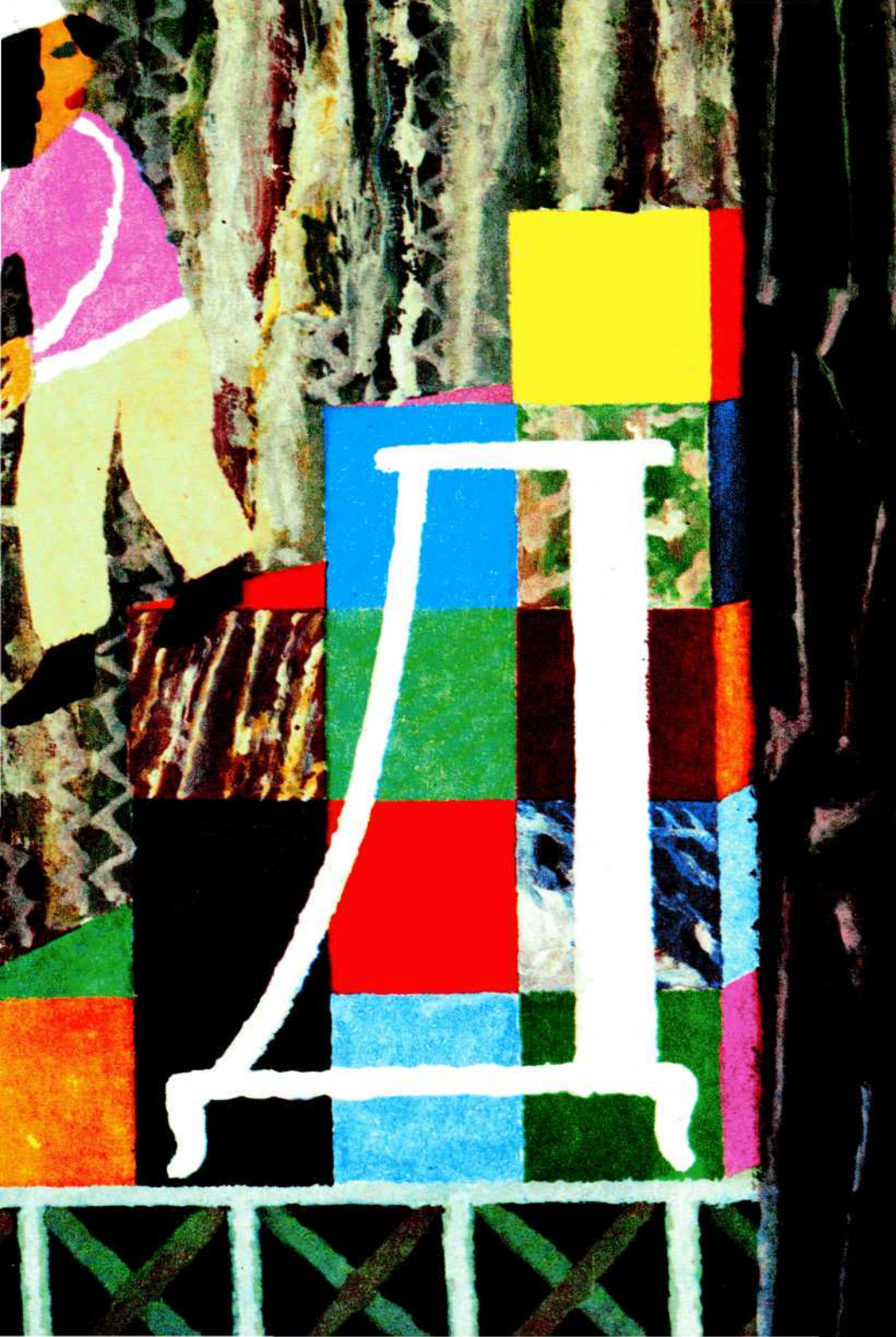
Зал буквально взвыл от восторга. Значит, и в первом акте Сальвини играл в перчатках! И разразилась овация в честь любимого артиста. Он оказался на небывалой высоте.

На самом же деле знаменитый артист, конечно, схитрил. В первом акте у него не было перчаток — он действительно забыл положить на руки грим. Но остроумная выдумка с перчатками спасла его от позора и принесла еще большую славу.

Л всему виной — забытый, не до конца положенный грим.

В современном театре конца двадцатого столетия гримом пользуются все более сдержанно. Само, ничем не скрытое лицо актера, с его мимикой, с его способностью передавать мысли человека, нам интереснее, чем неподвижная краска на лице, выразительные возможности которой весьма ограничены.







Однажды, когда мне было лет шесть, мы гуляли с отцом по Ленинграду. И вдруг, проходя со мной по площади Островского, отец спросил:

— Хочешь на минуту зайти в театр?

Я еще никогда в жизни не бывал в театре, и мой ответ угадать нетрудно. Мы вошли в ложу, когда действие уже давно началось.

Глубоко подо мной чернела тонущая во мраке бездна. Постепенно глаза привыкли к полумраку, и я увидел огромный, заполненный зрителями театр, слабо освещенную сцену, а на ней — грандиозных размеров мост, перекинутый под косым углом из одного конца сцены в другой. Он был залит лунным светом, а около него, у насыпи, переговаривались какие-то люди.

Став взрослым, я понял, что видел тогда сцену из третьего действия спектакля «Бронепоезд 14-69», поставленного по классической пьесе советского прозаика и драматурга Всеволода Вячеславовича Иванова. Действие этой пьесы, написанной в 1927 году, происходит во время гражданской войны. Партизанский отряд решает остановить бронепоезд белых, захватить его, а потом направить против самих же белых полков.

Но как остановить поезд?

Кто-то вспомнил правило: если на рельсах лежит мертвое тело — машинист обязан остановиться. Изобразить мертвое тело и предстояло кому-то из партизан. Поезд решили задержать перед мостом, переброшенным через таежную реку.

Замечательная, запавшая мне в память декорация была построена на сцене по эскизам и рисункам прекрасного театрального художника, а впоследствии и режиссера Николая Павловича Акимова (1901—1968). Эта декорация стала моим первым сильным впечатлением, подаренным мне театром.

Наше современное театрально-декорационное искусство развивается бурно, ярко. Множество талантливых художников театра украсили его своим мастерством и фантазией. Это искусство давно завоевало международный авторитет.

Итак, *декорация* — это оформление сцены и спектакля художником, общий вид места действия. В создании декорационного оформления участвуют многие виды

искусств: архитектура, скульптура, живопись, художественное сценическое освещение.

Сегодня декорационное искусство, создание сценической обстановки, стали называть *сценографией*.

ДИАЛОГ

«Ведь все-таки я волшебник!..»

Слово *диалог* происходит от греческого — *разговор*.

Разговор, какой случается в жизни на каждом шагу, еще не театральный диалог. Допустим, двое из вас спорят о том, будет ли завтра в школе урок литературы, или он не состоится из-за болезни учительницы. Вы можете спорить об этом хоть битый час — все равно театрального, драматического диалога между вами не произойдет.

Театральный диалог строится на основе явного или скрытого *конфликта* между двумя людьми. Вернемся для простоты примера к вашему воображаемому спору. Так вот, если один из вас хочет непременно взять верх над другим и для этого стремится затронуть какую-то черту характера другого, его слабое место, — тогда ситуация изменится. Ну скажем, один из спорщиков станет иронизировать над другим: и всегда-то ты ничего не помнишь, не знаешь, вечно у тебя ветер в голове, на тебя нельзя положиться, тебе нельзя довериться, если такой простой вещи не знаешь... Вот вам и зародыш конфликта. Тот, к кому обращены все эти упреки, чувствует себя задетым, обиженным, он сердится, злится, начинает отвечать резко. Такой диалог может прозвучать и в пьесе. Потому что каждый персонаж через спор на любую, даже совсем незначительную тему обнаруживает, тем не менее, свой характер.

Вот пример диалога из пьесы-сказки Евгения Шварца «Обыкновенное чудо» — самое начало пьесы.

Хозяйка. Что ты натворил нынче утром в курятнике?

Хозяин. Так ведь я это любя!

Хозяйка. Спасибо тебе за такую любовь. Открываю курятник, и вдруг — здравствуйте! У всех моих цыплят по четыре лапки...

Хозяин. Ну что тут обидного?

Хозяйка. А у курицы усы, как у солдата... Кто обещал исправиться? Кто обещал жить, как все?

Хозяин. Ну, дорогая, ну, милая, ну прости меня! Что уж тут поделаешь... Ведь все-таки я волшебник!..



Слушая этот диалог, зрители начинают догадываться о содержании всего предстоящего спектакля. В разговоре между Хозяйкой и Хозяином заложено его зерно. Мы понимаем, что Хозяин и дальше будет творить всякие волшебные превращения. Что Хозяйка будет упрекать его, сердиться на него, но все это не поможет. Что, любя мужа, Хозяйка сердится не очень серьезно, заранее прощая ему все его проказы.

Видите, как много вмещает в себя короткий театраль- ный диалог!

ДИРИЖЕР

Когда-то я думал: зачем нужен дирижер? Ведь если артисты оркестра — достаточно опытные музыканты, то неужели они сами, без всякого дирижера не могут сыграть оркестровое произведение? Перед ними лежат ноты. Признаться честно, я даже подглядывал за музыкантами: а смотрят ли они вообще на дирижера?.. Оказалось, что думать так нелепо — все равно что предполагать, будто драматический, оперный или балетный спектакль можно поставить без режиссера.

Слова *дирижер*, *дирижировать* происходят от немецких и французских слов, которые в оригинале означают *направлять, управлять, руководить*.

Именно дирижер необходим для того, чтобы оркестранты играли стройно, в нужном темпе и ритме, как единый ансамбль. Но пожалуй, главное — в другом. Дирижер определяет *трактовку* — настроение музыкальной вещи, раскрытие творческого замысла композитора, собственное понимание произведения. Танцевальную мелодию, например, можно исполнять быстро и беспечно, а можно медленно и немного грустно, меланхолично. По воле дирижера можно выделить, как главное, звучание той или иной группы инструментов: струнных, духовых или ударных. От этого, естественно, меняется характер музыки. Таким образом дирижер в известном смысле становится соавтором композитора.

В начале прошлого века считалось неприличным, чтобы дирижер стоял к публике спиной. И ему пришлось стоять спиной к музыкантам. Дирижировать так, конечно, было неудобно. Лишь позднее дирижеры повернулись лицом к оркестру.

Дирижер необходим не только в оперном и балетном театре, на эстраде, но и в драматическом театре, где спектакль нередко сопровождается музыкой.



Драма — один из главных терминов театрального искусства.

Вместе с тем понятие это очень сложное. И объяснить его не так-то просто.

Можно сказать так. Литература делится на три основных раздела (жанра): проза, поэзия и драма. В данном случае под словом *драма* подразумевается вообще всякая пьеса — трагедия, комедия, водевиль. Главные черты драмы — не только отсутствие авторского текста, описательного материала, но и ярко выраженные характеры действующих лиц. Пружиной действия в драме обязательно становится *конфликт*. В «Горе от ума», например, разыгрывается конфликт между Чацким и московским обществом того времени, людьми, не способными Чацкого понять. Они высмеивают его и в конце концов объявляют сумасшедшим.

Пьеса, будь то серьезная драма или комедия, — самая трудная форма литературы, говорил Алексей Максимович Горький. Потому что каждое действующее лицо должно быть понятно зрителю только в результате его поступков и его слов. Автор ничего от себя прибавить здесь не может. Кто такой Хлестаков в «Ревизоре», мы понимаем довольно быстро благодаря его поведению, высказываниям, поступкам. Гоголь нам не объясняет, что это за человек.

Иное дело — в романе, в рассказе, в поэме. Люди, изображаемые автором, действуют как бы при его помощи, писатель подсказывает читателю, как понимать его героя, как его оценивать, раскрывает самые тайные, самые заветные мысли персонажа, рассказывает о его настроении. Даже описание природы помогает писателю ввести нас в круг мыслей и чувств героев.

Пьеса не допускает такого вмешательства автора. Никаких описаний природы, настроений, чувств здесь нет. *Действующее* лицо должно *действовать и говорить*. Таковы законы и признаки драмы. Само *слово* в драме становится действием. Покажу вам это на примере.

В четвертом действии «Ревизора», как вы, наверное, помните, на поклон к Хлестакову входят по очереди чиновники. И каждому из них Хлестаков говорит почти одни и те же слова.

Аммосу Федоровичу Ляпкину-Тяпкину, судье:

«— Я, знаете, в дороге издержался: то да сё...»

Шпекину, почтмейстеру:

«— Какой странный со мной случай: в дороге совершенно издержался...»

Луке Лукичу, зрителю училищ:

«— Вот со мной престранный случай: в дороге совсем издержался...»

Обратили внимание? Почти слово в слово одна и та же фраза. Но разве в ней — всего лишь информация о том, что человек остался без денег? Нет, конечно. Прямой смысл слов здесь почти ничего не означает. Повторяемая фраза Хлестакова — активнейшее действие, направленное к тому, чтобы выманить деньги у глупых, трусливых и доверчивых чиновников.

Надеюсь, вы поняли теперь, каковы особенности драмы и чем она отличается от прозы и поэзии.

Но есть и более узкое значение слова *драма*. Так называют пьесу о судьбе одного или нескольких человек: в отличие от комедии — более серьезную.

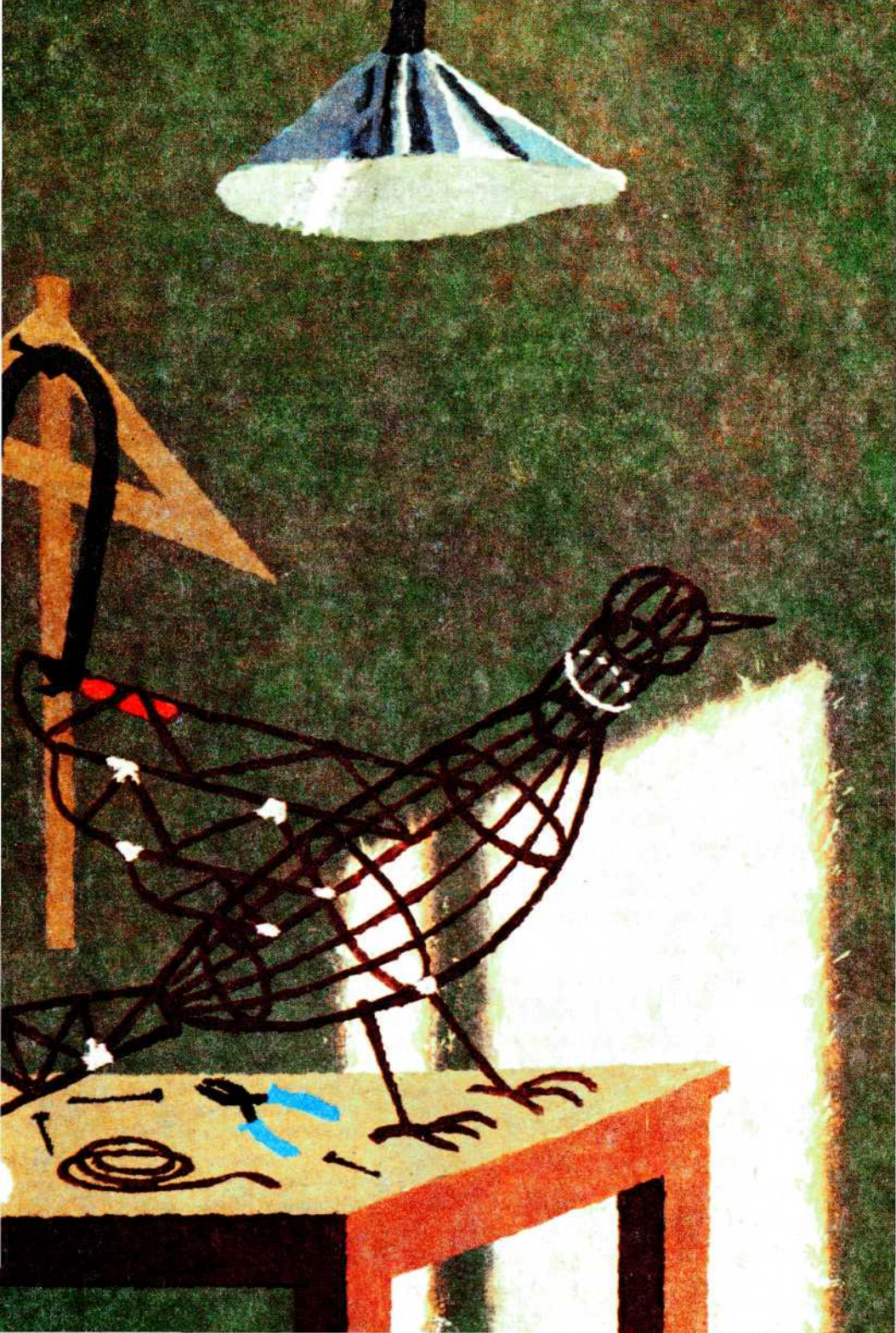
ДРАМАТУРГИЯ

Драматург — писатель, автор пьес, написанных для театра. Словом *драматургия* обозначают вид (жанр) творчества драматурга.

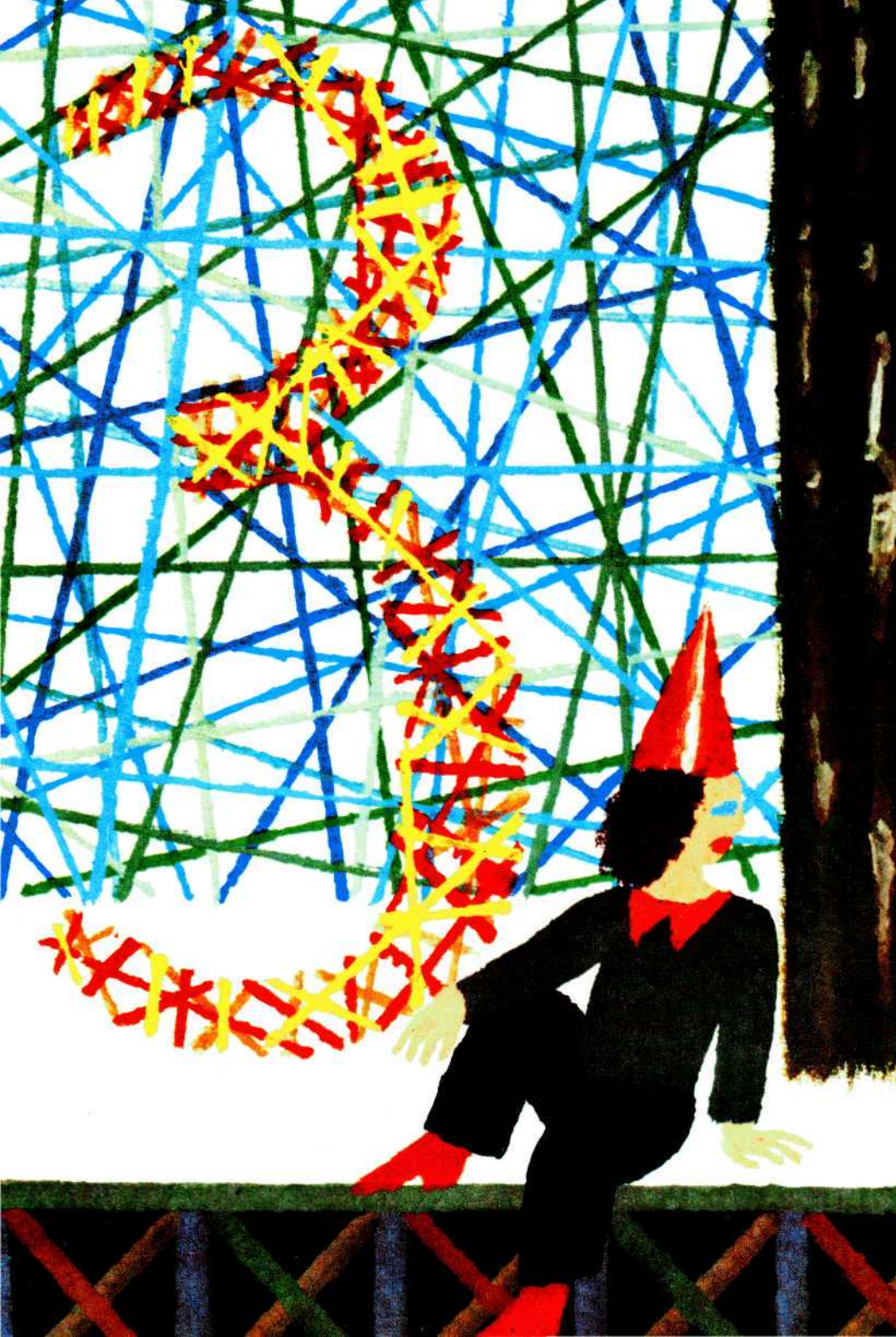
Этим же термином можно обозначить сумму пьес целого народа или эпохи. Например: драматургия Л. Н. Островского; современная английская драматургия; советская драматургия 80-х годов.

Произведения этого вида литературы не обязательно видеть на сцене. При желании пьесы можно читать глазами — они нередко публикуются в журналах и сборниках. А шедевры классиков мировой драматургии даже лучше сначала прочитать.









Старый доктор рассказал мне однажды, как он ходит в театр.

Еще с утра, на работе, он с радостью думает о том, что вечером предстоит праздник. Настроение все больше поднимается. А в конце дня, надев лучший костюм, доктор идет в театр загодя и приходит одним из первых. Снимает пальто, пока еще в гардеробе нет очереди и толчеи, неторопливо поднимается в фойе, рассматривает макеты спектаклей, афиши, фотографии.

Прогулка по театру в ожидании первого звонка помогает ему настроиться на восприятие спектакля, войти в его атмосферу, окончательно отбросить повседневные дела и заботы, приготовиться к встрече с искусством.

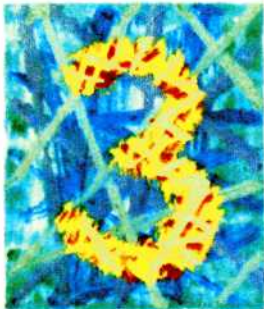
Кто-то может сказать: «Все это смешно и старомодно! У человека обычно нет времени на такую «раскачку», он бежит, чтобы не опоздать, нетерпеливо хлопает, чтобы скорее начинали. Размеренное поведение, какое так нравится автору у старого доктора, бывает только у стариков!»

Это не совсем верно. И вовсе не возраст определяет позицию зрителя. «Раскачка» создавала доктору *праздничное настроение!* Ему казалось преступлением против самого себя воспринимать театр «в рабочем порядке», как «мероприятие», лишая себя праздника. И тут многое, действительно, зависит от нас самих.

Вместе с тем настроение и подготовленность зрителя важны не только ему самому. Они важны и театру. Потому что зритель — не пассивный наблюдатель «с совещательным голосом», а *главный партнер* сценического искусства, актера. Это важное открытие сделал еще в начале прошлого века Пушкин. Он первым понял и впервые высказал эту мысль: неперменным участником спектакля становится и всегда должен становиться зритель! В статье «Мои замечания об русском театре» Пушкин писал: «Публика образует драматические таланты...»

Этот непреложный закон театра еще в юности ощутил Станиславский. Вот как он рассказывал о своем знакомстве с Московским Малым театром:

«Я готовился к каждому спектаклю Малого театра. Для этого составлял небольшой кружок молодых людей, которые все вместе читали пьесу, поставленную на репертуар театра, изучали литературу о ней, критику на нее, сами устанавливали свои взгляды на произведе-



ние; потом всем кружком мы шли смотреть спектакль, а после него, в ряде новых бесед, поверяли друг другу свои впечатления... При этом очень часто обнаруживалось наше невежество по разным вопросам искусства и науки. Его мы старались исправлять...»

Кто-нибудь опять возразит: все это — далекие примеры из жизни людей в прошлом, сто лет назад, когда жизнь текла более размеренно, менее торопливо! Тогда я расскажу вам подлинный случай взаимодействия сцены и зрительного зала, произошедший в наши дни.

В одном из наших театров для детей шел спектакль «Хижина дяди Тома». Зал напряженно следил за драматическими событиями на сцене, за поединком между добром и злом. И вот началась сцена аукциона. Продавали негров. Детей разлучали с матерями. Звенели кандалы. Толстый наглый плантатор полез негру в рот — пересчитать, как у лошади, зубы. А ну, кто даст больше долларов за дядю Тома?

И вдруг случилось непредвиденное.

Вот как рассказал об этом случае С. В. Михалков:

...«Кто купит негра? Кто богат?» —
Плантатор набивает цену...
И гневно зрители глядят
Из темноты па эту сцену.
«Кто больше?.. Раз!.. Кто больше?.. Дна!..»
И вдруг из зрительного зала,
Шепча какие-то слова,
На сцену девочка вбежала.
Все расступились перед ней,
Чуть не упал торгаш со стула.
Когда девчушка пять рублей
Ему, волнуясь, протянула.
Она молчала и ждала,
И это та была минута,
Когда в порыве против зла
Добро сильнее, чем валюта!
И воцарилась тишина,
Согретая дыханьем зала,
И вся Советская страна
За этой девочкой стояла.

Этот подлинный случай трогает нас не меньше, чем мог бы растрогать сам спектакль.

Конечно, в тот вечер произошло необыкновенно сильное воздействие искусства на юную зрительницу и она стала партнером артистов в самом прямом смысле слова. Обычно, сидя в креслах партера, мы не высказываем на сцену, чтобы самим вмешаться в действие. Мы аплоди-



руем, смеемся, плачем, настороженно молчим — сопереживаем. Это тоже — наша реакция. И она понятна артистам.

Да, сегодня участие зрителя в судьбе постановки кажется нам естественным.

К сожалению, не всегда и не все зрители оказывались достойными партнерами актеров.

Николай Иванович Соболицыков-Самарин, актер, режиссер, педагог; в дореволюционные годы работал в нижегородском театре. На одной из вечерних репетиций, когда пустой зрительный зал тонул во мраке, актеры с тревогой услышали, что кто-то приближается к сцене, стуча при этом молотом по деревянному полу. На вопрос: «Кто там?» — никакого ответа. Артистка на сцене в испуге закричала: «Что там?.. Вы слышите?..»

Соболицыков-Самарин повернул щиток настольной лампы назад — и невольно отпрянул: над его стулом оказалась лошадиная морда!

Всадником, поднявшимся верхом на второй этаж нижегородского театра и въехавшим в партер, оказался заезжий помещик. Изнывая от скуки и вздумав развлечься, он гаркнул во все горло: «Бросайте всю вашу театральную муру и айда в ресторан!..»

Разумеется, не такие театральные курьезы определяют значение зрителя в сценическом искусстве. «Именно он, зрительный зал, решает судьбу актера, режиссера, драматурга, — писал в свое время Евгений Львович Шварц. — Он, зрительный зал, судит без слов, а вместе с тем ты сразу понимаешь его. Что может быть красноречивее глубокого его молчания, когда он захвачен происходящим на сцене! И обиднее всяких ругательных отзывов тот кашель, что нападает на зрительный зал, когда он охладевает к тому, что делается на сцене...»

Представьте себе: актеров изо дня в день заставляют не только репетировать, но и играть спектакли... перед пустым залом. Думаю, что в конце концов они не выдержат и разбегутся. Почему? Да потому, что пустой зал, пустые театральные кресла не способны выполнить роль необходимого артистам партнера.

Не просто быть настоящим, внимательным зрителем. Для этого недостаточно купить билет и во все глаза смотреть на сцену. Надо учиться глубоко *вникать* в то, что видишь и слышишь.

У одной русской дореволюционной писательницы есть юмористический рассказ. В один и тот же вечер должны были состояться два выступления: в одном месте — лекция известного академика, в другом — встреча со знаменитым клоуном.

Но организаторы выступлений все перепутали. Академика привезли к любителям цирка, туда, где ждали клоуна. А клоуна — к тем, кто готовился услышать научную лекцию.

Что произошло дальше? Как ни старался клоун расшевелить аудиторию — никто даже не улыбнулся, а некоторые даже что-то конспектировали. Зато па лекции академика слушатели покатывались со смеху, и бедный ученый никак не мог взять в толк, что же смешного в его научных исследованиях.

А произошло все это потому, что слушатели в обоих случаях не дали себе труда вдуматься, вслушаться, вникнуть и оценить происходящее.

Такой зритель неинтересен театру. И мне бы хотелось, чтобы вы постарались овладеть этим трудным искусством — чувствовать и нелегкой обязанностью — думать.









ИНСЦЕНИРОВКА Вынужденные потери

Если вы еще не читали романа великого испанского писателя Сервантеса «Дон Кихот», то слышали о нем или видели его киноэкранизацию. Создавая эту свою книгу в 1602—1625 годах, Сервантес не предполагал, какая всемирная и вечная слава уготована его книге.

Когда появляется па свет значительное произведение прозы, к нему нередко обращается и театр, пытаясь приспособить его для сцены. В наши дни это случается часто: романы и повести современных прозаиков постоянно переделываются для театра.

А «Дон Кихоту» в этом смысле особенно повезло. На основе этого великого романа написаны около десятка опер, несколько балетов, мюзикл и множество переделок для драматического театра. В нашей стране Рыцарь Печального Образа и его преданный оруженосец Санчо Панса неизменно появляются на сцене.

Это обстоятельство связано и с тем, что образ Дон Кихота стал не только классическим литературным персонажем, но и нарицательным понятием. Донкихотами мы иногда называем смелых и благородных людей, которые в одиночку, не страшась последствий, пытаются сражаться с «ветряными мельницами» — чьим-то равнодушием, чиновничьей тупостью, бюрократическим хамством. Одному человеку почти невозможно рассчитывать в таком единоборстве на успех. Крылья «ветряной мельницы» могут отшвырнуть в грязь. Но человек упорно идет к своей цели...

Хорошо помню две постановки «Дон Кихота»: на сцене старого Ленинградского ТЮЗа, а позднее — в Театре драмы имени Л. С. Пушкина. В обоих спектаклях заглавную роль играл выдающийся наш артист Николай Константинович Черкасов. В ТЮЗе эпизоды романа разыгрывались упрощенно и немного шутливо: Дон Кихот, например, выезжал... на трехколесном велосипеде с лошадиной головой на руле. Так изображался верный конь героя Росинант. В спектакле Театра имени Пушкина раскрывалось не только смешное, но и драматическое в образе главного героя.

Приспособление, переделка прозаического произведения для сцены и называется инсценировкой.

К сожалению, далеко не все, что заложено в книге, может быть перенесено на театральные подмостки. В романе Сервантеса, например, 669 персонажей! Ясно,

что только самые главные из них могут стать действующими лицами постановки. По еще печальнее то, что из сценического воплощения прозы неизбежно уходит авторский текст, важнейшая ее часть. Поэтому многие русские писатели, а в их числе и А. М. Горький, высказывались против инсценировок прозы для театра.

У нашего театра возник серьезный вопрос. Так как же: за или против?

Театральная жизнь ответила: за!

Практика показала, что театру трудно обойтись без инсценировок. В прозе нередко появляются выдающиеся произведения, и театральным деятелям жаль отказываться от них только потому, что они написаны не в форме драмы. И с некоторыми потерями приходится мириться.









Плавание выдалось неудачным. Пароход, совершавший рейсы на гамбургской линии, часто останавливался посреди морского простора: машина то и дело выходила из строя. Труба сильно дымила и осыпала копотью смельчаков, тех, кто решился покинуть каюты и выйти на палубу. Вместо четырех дней плавание растянулось на одиннадцать. По ночам сильно качало и сквозь вой ветра слышны были крики испуганных пассажирок...

Гоголь подолгу стоял на палубе, пренебрегая копотью и качкой, смотрел на свинцовые волны и с тоской вспоминал события последних месяцев, все то, что заставило его покинуть родину.

Все началось со злосчастного для него дня 19 апреля 1836 года. В тот вечер он уселся в театральной ложе петербургского Александринского театра, волнуясь, стараясь никому не показываться на глаза и с трепетом ожидая последнего звонка и поднятия занавеса.

Наконец занавес раскрылся, и зрители увидели на сцене нескольких чиновников в мундирах: попечителя богоугодных заведений, смотрителя училищ, судью, частного пристава, лекаря и двух квартальных. Все они в напряженных позах смотрели на пожилого, полного, коротко стриженного человека в мундире с петлицами и в ботфортах со шпорами.

«Я пригласил вас, господа, с тем, — начал он, — чтобы сообщить вам пренеприятное известие. К нам едет ревизор».

С этих, хорошо знакомых вам слов городничего и началось первое в истории представление комедии «Ревизор». Главные роли исполняли лучшие актеры тогдашней труппы театра. Хлестакова играл Н. О. Дюр, городничего — И. И. Сосницкий, Марью Антоновну — В. Н. Асенкова.

Зрительный зал бушевал. Студенты в райке восторженно аплодировали, смеялись, восхищенно обменивались впечатлениями. Другие, те, что занимали свои обычные места в партере и ложах, шикали, возмущались, бранили автора и актеров. Потому что многие из них вполне могли узнать в персонажах комедии самих себя. Один из этих господ уже в антракте сказал, что

пьеса Гоголя — клевета на Россию. А другой кричал, что сочинителя следует в кандалах отправить в Сибирь! Через несколько дней на писателя обрушились и столичные газеты. Так, тревожно для автора, началась в 1836 году сценическая история «Ревизора». Писатель решил даже на некоторое время уехать из Петербурга.

Шли годы, а Гоголь не переставал размышлять о судьбе своей комедии, о комедиях вообще. В 1842 году он написал драматическое сочинение «Театральный разъезд после представления новой комедии». Действие этой необычной пьесы происходит в вестибюле театра, где *Автор* незаметно притаился и, никем не видимый, слушает отзывы зрителей о своей пьесе.

В «Театральном разъезде» много горечи, иронии, сарказма: Автор слышит самые вздорные высказывания и мнения, видит полное непонимание своего замысла (за ним, как мы можем догадаться, стоит «Ревизор»). В конце «Театрального разъезда» Автор говорит:

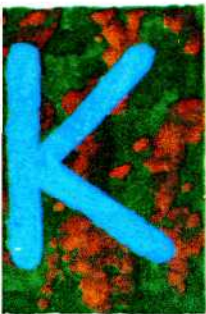
«— Мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в ней во всё продолжение ее. Это честное, благородное лицо был — с м е х... Никто не вступился за этот смех. Я комик, я служил ему честно, и потому должен стать его заступником. Нет, смех значительней и глубже, чем думают...»

Тут мы подходим к очень важному признаку хорошей комедии.

Лучшие образцы драматургии всегда принадлежат своей эпохе, отражают ее приметы, черты, особенности. Но отличительная черта великих произведений состоит в том, что они сохраняют интерес для людей в любую эпоху, во все времена. Зрители «Ревизора» всегда будут смеяться над глупыми чиновниками, всегда будут гневно осуждать взятку, подкуп и подлость, всегда благородно и смело будет звучать положительный гоголевский смех!

Комедии бывают разные. Некоторые развлекают нас и веселят, дают душевную разрядку — не более того. Такая пьеса имеет право на существование, хотя и мало воздействует на духовный мир человека. Хорошая комедия решает общественную задачу искусства. Еще древнеримский поэт Гораций нашел ее верную формулу: *развлекая — учить*.

Великие драматурги давно поняли: комедия старается исправлять людей и нравы смехом, а не насмешкой. Ее польза, общая для всех, заключается в самом смехе, в развитии нашей способности *подмечать смешное*, в развитии у нас чувства юмора. А чувство юмора — один из признаков зрелости души.



КОСТЮМ ТЕАТРАЛЬНЫЙ

Как стать мягким и вкрадчивым?

Известный ленинградский артист Николай Федорович Монахов рассказал удивительный случай.

Ему поручили роль в постановке пьесы из старой китайской жизни. Режиссер требовал, чтобы Монахов подчеркнул в своей роли необычную мягкость и вкрадчивость пожилого китайца.

Николай Федорович работал много, упорно. Особенно старался овладеть техникой владения веером, движения которого в старом китайском театре полны смысла: это язык без слов. Но требуемых режиссером внутренних качеств артист придать своему персонажу не мог, ничего не получалось. Дошло до того, что Монахов пришел в кабинет руководителя театра, заявил, что отказывается от роли и даже разрыдался. Такое бывает в театре не часто.

Во время этого разговора в кабинете случайно оказался художник-костюмер театра Н. В. Воробьев. Он сказал:

— Николай Федорович, не надо отчаиваться. Вы отдохните денька два-три, а потом соберитесь с духом и приходите на репетицию на полчаса раньше, я хочу с вами побеседовать.

В назначенный день артист пришел в театр с чувством безнадежной внутренней пустоты и с решением от роли отказаться. Воробьев встретил его в коридоре и пошел с ним в его *артистическую уборную* — комнату, где артисты переодеваются и готовятся к выходу на сцену.

Воробьев попросил артиста снять не только пиджак, брюки, ботинки, но и белье.

— Зачем это? — удивился артист.

— Ничего, ничего, снимите.

Когда Монахов разделся донага, художник-костюмер предложил ему надеть на голое тело специально сшитое в костюмерной мастерской театра белье из тончайшего шелка. Артист переоблачился, поверх шелкового белья надел китайский костюм и в растерянности вышел на репетицию.

А дальше приведу слова самого Монахова:

«Первый же прочитанный мною монолог заставил меня самого остолбенеть от неожиданности. Я никогда так не говорил, не мог так произнести своего монолога.

Мягкий шелк, касавшийся тела, сообщил всему моему существу такую мягкость, такую вкрадчивость, такую ласковость в обращении со словами, какой я в себе никогда не подозревал».

Через неделю спектакль был показан публике и прошел с громадным успехом.

Как видите, сценический костюм оказался важным условием актерской работы. Он помог *ощутить* и *передать характер* действующего лица.

В понятие театрального костюма входят все виды одежды, обувь, головные уборы, украшения и другие предметы. Костюм для роли выбирается отнюдь не по вкусу актера. Эскизы, зарисовки всех видов одежды для персонажей спектакля делает художник, обычно тот, кто оформляет весь спектакль. По его эскизам шьют костюмы в костюмерных мастерских театра.



КОТУРНЫ

В античном театре — обувь для трагических актеров на необычно высокой подошве. Она увеличивала рост актера, придавала ему величие, торжественность.

Как и некоторые другие термины античного театра, слово это можно употреблять сегодня в переносном смысле. «Не становись на котурны» — это значит: не действуй и не говори так многозначительно, торжественно; будь естественнее и проще. Поменьше пафоса!







МАКЕТ

Театральный *макет* — уменьшенная модель оформления спектакля. В нем воспроизводится сцена, декорации, мебель, бутафория, даже освещение — вообще все, что будет окружать актера на сцене. Обычный масштаб макета — одна десятая или одна двадцатая натуральной величины. Такой макет похож на кукольный домик. В нем бывают и «куклы» — фигурки актеров. Их можно переставлять по усмотрению режиссера в поисках наиболее выразительных *мизансцен*.

Макет помогает режиссеру и художнику в их работе над будущим спектаклем.

МАСКА

Есть три старых русских символа театра: труба, личина и кинжал. Что они означают?

Труба сзывала народ на представление скоморохов и первых русских комедиантов.

Личина закрывала их лица, сразу превращая актера в его персонажа.

Кинжал — непременная принадлежность Мельпомены, музы театра (о ней вы прочтете в следующей главе).

Личина на современном языке — *маска*: накладка на лицо с изображением какого-либо персонажа или, к примеру, звериной морды. В древности маска заменяла актерам грим. В России масками (личинами) пользовались главным образом бродячие скоморохи.

Но есть и другой смысл у этого слова. Современный артист может создавать один и тот же образ в совершенно различных спектаклях, оставляя черты характера героя неизменными. Например, из одной пьесы в другую будет кочевать у него образ тихого, забитого жизнью человека, безответного, робкого. Это случается, конечно, если и сами роли оказываются у него похожими. Тогда говорят, что артист создал свою сценическую маску.

Бывает, например, маска рассеянного ученого — ну, хотя бы Паганель в фильме «Дети капитана Гранта».





МЕЛЬПОМЕНА

Сейчас нам придется обратиться к греческой мифологии.

У верховного бога Зевса и богини памяти Мнемосины родились девять дочерей, девять муз, богинь-покровительниц искусств и наук. Древние греки наделили их высокими качествами, сделав олицетворением самых важных духовных проявлений и способностей человека.

Кстати сказать, от того же корня, что и *музы*, произошли слова *музыка* (искусство муз), *музей* (дом для муз). Познакомьтесь с музами поближе.

Клио — покровительница истории; *Евтерпа* — поэзии и музыки; *Талия* — комедии; *Мельпомена* — трагедии; *Терпсихора* — танцев; *Эрато* — лирики, любовной поэзии; *Полигимния* — гимнов и пантомимы; *Уrania* — астрономии; *Каллиопа* — эпоса, народного творчества, героических сказаний. Этим муз не раз упоминает в «Евгении Онегине» Пушкин:

Но там, где Мельпомены бурной
Протяжный раздается вой,
Где машет мантией мишурной
Она пред хладною толпой,
Где Талия тихонько дремлет
И плескам дружеским не внемлет,
Где Терпсихоре лишь одной
Дивится зритель молодой...

Эти строки дают картину сценического искусства эпохи. Поэт свидетельствует: не трагедия с тогдашней манерой актеров завывать в трагических ролях, не комедия, подчас навевавшая скуку, а главным образом балет интересовал и волновал его молодых современников.

Во времена Пушкина Мельпомена еще считалась музой трагедии. Позднее, однако, она приобрела более широкий, обобщенный смысл: стала покровительницей и музой театра вообще.

Мельпомена изображается обычно на котурнах, с маской в одной руке и с мечом или кинжалом в другой. Оружием она как бы разит человеческие пороки.

МИЗАНСЦЕНА

«Господа актеры особенно должны обратить внимание на последнюю сцену. Последнее произнесенное



слово должно произвестъ электрическое потрясение на всех разом, вдруг...»

Это — из замечаний Гоголя к постановке «Ревизора».

А последняя сцена заканчивается так. Появляется Жандарм и говорит: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе. Он остановился в гостинице».

Слова Жандарма поражают каждого, кто стоит на сцене, всех персонажей пьесы. Еще бы! Ведь они приняли за важного чиновника Хлестакова, всячески его ублажали, всучили ему деньги и успокоились, что все беспорядки и злоупотребления в городе остались им незамеченными. А настоящий-то чиновник, оказывается, уже здесь!..

Естественно, что после такого сообщения возникает *немая сцена*.

Далее Гоголь точно описывает, какой должна быть эта знаменитая *немая сцена*.

«Городничий посередине в виде столба с распростертыми руками и закинутаю назад головою. По правую сторону его жена и дочь с устремившимся к нему движением всего тела; за ними почтмейстер, превратившийся в вопросительный знак, обращенный к зрителям...» И так далее — 22 строчки текста!

То, что здесь описано драматургом, и есть *мизансцена*. Так называют расстановку актеров на сценической площадке.

Мизансцена не обязательно означает, что актеры — неподвижны. Может быть и так: девочка качается на качелях, а мальчик старается подтолкнуть их как можно выше. Это тоже будет мизансценой...

МИМИКА

Когда мы радуемся, грустим, сердимся, испытываем страх, да и вообще любое чувство, даже когда просто томимся от скуки в ожидании чего-либо, мышцы нашего лица непроизвольно приходят в движение. Глядя на товарища, вы зачастую можете определить, какое у него настроение: рад ли он чему-нибудь или, наоборот, чем-то расстроен. Вы способны понять это без всяких слов.

Вот эти-то движения лицевых мышц, изменения выражения лица, и называются *микой*.

В жизни мимика не искусство, а наша естественная способность. Выражение лица возникает обычно непроизвольно. Зато у актера все это — результат большой, вдумчивой работы, внимательного изучения

характеров. На сцене мимика — важная часть актерского искусства. Она связана и с гримом: они дополняют друг друга.

Ученые издавна поняли выразительную силу мимики и пытались изучать ее. Еще в XVII веке директор французской Академии живописи и скульптуры Шарль Лебрен написал трактат «О методе изображения страстей». Ученый пытался установить, какие именно мышцы лица работают, когда человек испытывает то или иное чувство. Нот, например, что писал Лебрен о выражении страха:

«Страх, когда он очень силен, выражается В том, что у пораженного им брови сильно подняты в середине, а мускулы, вызывающие их движение, резко обозначены, тесно сжаты и падают на нос, который как бы стянут в верхней части...»

Особенно важна мимика на сцене, когда актер молча реагирует на события, на реплики партнеров. Кто молчаливую реакцию передает выражение лица.

МОНОЛОГ

...Безумным вы меня прославили всем хором.

Вы правы: из огня тот выйдет повредим.

Кто с вами день пробыть успеет,

Подышит воздухом одним,

И в нем рассудок уцелеет.

Вон из Москвы! сюда я больше не ездук.

Перед вами отрывок из знаменитого финального монолога Чацкого. Впрочем, все монологи Чацкого из комедии Грибоедова «Горе от ума» знаменитые.

Монологом в драматургии и театре называют наиболее важное и наиболее развернутое обращение одного персонажа к другому или к нескольким другим действующим лицам. Монолог может быть также обращен к зрителям или даже к самому себе.

У Евгения Шварца есть пьеса-сказка «Тень». Она написана (то мотивам одноименной сказки Ганса Христиана Андерсена.

А начинается пьеса и спектакль с того, что главный герой, Ученый, ищет у себя в комнате очки и слух разговаривает сам с собой: «Когда теряешь очки, это, конечно, неприятно. По вместе с тем и прекрасно — в сумерках вся моя комната представляется не такую, как обычно. Этот плед, брошенный в кресло, кажется мне сейчас очень милою и доброю принцессою. Я влюблен в нее, и она пришла ко мне в гости. Она не одна, конечно.



Принцессе не полагается ходить без свиты. Эти узкие длинные часы в деревянном футляре — вовсе не часы. Это вечный спутник принцессы, тайный советник. Его сердце стучит ровно, как маятник, его советы меняются в соответствии с требованиями времени, и дает он их шепотом. Ведь недаром он тайный...»

Вы заметили? Чацкий обращается в своем монологе к Фамусову, Софье, Молчалину, к выжившим из ума зловещим московским барыням. Ученый в «Тени» говорит вроде бы сам с собой, но, конечно, обращается к зрителям. Он начинает рассказывать сказку, которую нам предстоит увидеть на сцене.

А Шут, один из главных героев пьесы Радия Погодина «Трень-брень», не только напрямую обращается к зрителям, но и призывает их стать соучастниками предстоящих событий:

«О благородные юные зрители, досточтимые пионеры, отважные защитники мелких животных и лесных насаждений, я приветствую вас! Я расскажу историю, которая началась неизвестно когда и, наверное, не скоро закончится... Только не торопитесь смеяться!..»

МУЗЕЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ

Остановись, мгновение!

Искусство театра, в отличие от других искусств, мимолетно.

Игра артиста в кино, например, фиксируется пленкой навсегда. И хоть тысячу раз прокручивай киноленту, и делай это хоть сегодня, хоть через полвека, — люди на экране будут каждый раз совершенно одинаково ходить, сидеть, улыбаться, ссориться, совершать ошибки, побеждать. Любое их движение, любой жест, взгляд или вздох — все будет повторяться точь-в-точь как и в первый раз: сегодня, завтра, всегда. Более десяти лет назад ушел из жизни Борис Андреевич Бабочкин, а Чапаев и сегодня летит по экранам всего мира на своем белом коне и разит врагов.

Игра артиста в театре, созданный им сценический образ живут лишь несколько часов — от первого поднятия занавеса до его финального падения. От начала до конца одного спектакля, одного представления. Назавтра спектакль может повториться, и пьеса, и декорации будут теми же. Но артист сыграет хоть немного иначе. Сыграть точно так же, как вчера, он просто не сможет. И весь спектакль окажется хоть чуть-чуть иным. Пусть в мело-

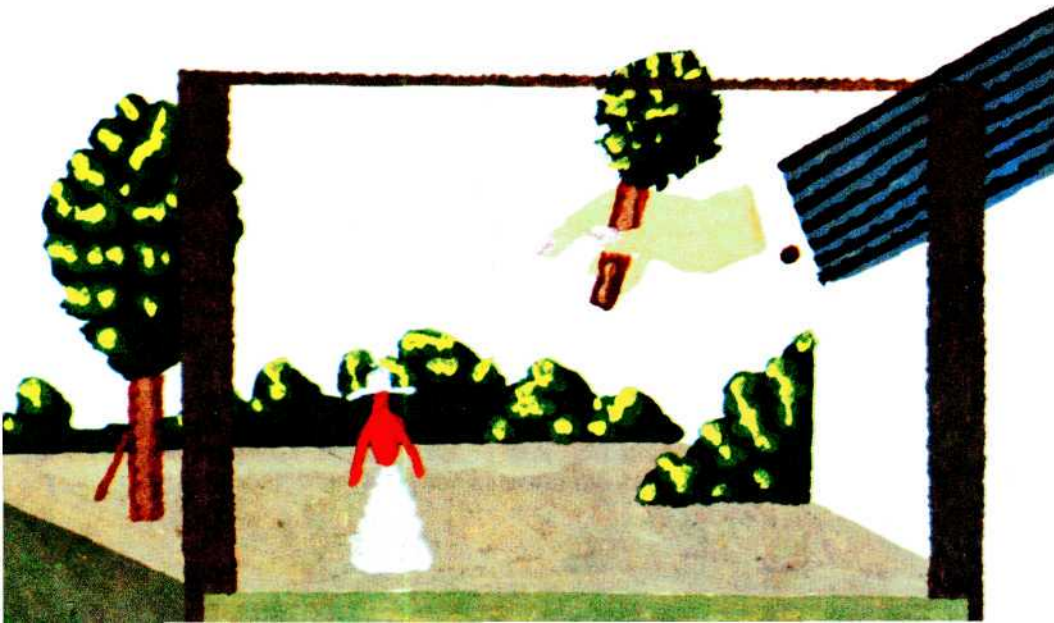
чах, но все же он будет отличаться от вчерашнего и завтрашнего представлений, даже если мы, зрители, этого и не заметим.

А время идет. Одни артисты уходят, приходят другие. Что же остается от искусства театра, вдохновения и таланта артиста? Увы, немного. Воспоминания людей, рецензии в газетах и журналах. Но много ли в них можно сказать о живом впечатлении? Портрет актера в театральном фойе, даже если он заснят в роли, — разве он способен передавать облик, дыхание, суть ушедших вместе с актером со сцены героев?!

Свою мечту о том, чтобы красота на земле не умирала, люди облекли и поэтическое выражение: «Остановись, мгновение, ты прекрасно!» Чтобы хоть как-то помочь театральному делу и попытаться «остановить» яркие сценические победы, и созданы театральные музеи.

В театральных, как и в художественных, музеях также хранятся и выставляются картины, скульптура, рисунки. Но все они посвящены театру. К тому же такого рода экспонатами не ограничиваются здесь богатейшие коллекции памятников сценического искусства. Хранители и научные сотрудники театральных музеев страны тщательно собирают, берегут, изучают и показывают посетителям эскизы декораций и костюмов к знаменитым спектаклям, сами костюмы великих актеров, предметы сценического быта, редчайшие фотографии, письма, документы, дневники, а в последнее время — и звуковые записи выдающихся мастеров сцены.

Нет, это не склады старых вещей и не холодные макеты когда-то живого творчества. В залах таких музеев все





дышит театром. И человек, не лишенный любви к театру и живого воображения, встречается здесь с далеким или недавним прошлым. Оно драгоценно, как вся история человеческой культуры.

Старейшие театральные музеи нашей страны — московский и ленинградский.

Первый из них основан в 1894 году театральным деятелем Алексеем Александровичем Бахрушиным. В 1918 году по распоряжению В. И. Ленина музею было присвоено имя его основателя. Сейчас это крупный научный центр.

Ленинградский театральный музей родился в 1918 году на основе частных собраний. Здесь также хранятся бесценные коллекции. А регулярно проводимые концерты звукозаписей великих актеров собирают полный зрительный зал...

МЮЗИКЛ

Дитя XX века

Он появился на сцене в конце прошлого или начале нынешнего века — точной даты его рождения не существует. Во всяком случае, именно в нашем, XX веке мюзикл расцвел, стал популярен и любим. Место его рождения — Соединенные Штаты Америки. Первые его герои — персонажи американской жизни начала нашего столетия.

Как и любое сложное явление на сцене, понятие мюзикла трудно объяснить в двух словах. Однако надо знать: музыка, пение участвуют здесь в развитии сюжета. А музыка здесь бывает самая разная: бытовая, эстрадная, джазовая, танцевальная, даже оперное пение.

Мюзикл в какой-то мере похож на оперетту. Только в оперетте музыкальные номера носят вставной характер — какую-нибудь арию можно убрать и сюжет оперетты от этого не пострадает. Действие будет развиваться стройно, без помех. А изъятие музыкального номера или пения в мюзикле разрушит течение действия, и оно станет непонятым.

Многие мюзиклы, созданные, в США, построены на книгах писателей — классиков мировой литературы. Существует, например, мюзикл на основе «Дон Кихота».

Этот вид театра быстро завоевал сцены всего мира, симпатии зрителей во всех частях света. В нашей стране поставлено немало спектаклей в этом жанре. Некоторые из них сделаны для вас: «Мой брат играет на кларнете», «Том Сойер», «Старик Хоттабыч». В этом же жанре поставлен и мультфильм «Бременские музыканты».





Орфей был необыкновенным певцом и музыкантом.

Когда он пел и играл на лире, заслушивались не только боги и люди, — дикие звери выходили из леса, очарованные необыкновенными звуками. Деревья и скалы сдвигались со своих мест, чтобы послушать волшебную музыку. При звуках Орфеевой лиры затихало море. И даже страшного дракона, наводившего ужас на всю страну, пение Орфея сделало смирным и послушным.

Орфей полюбил нимфу Эвридику и женился па ней. Но, ужаленная змеей, Эвридика умерла. В глубоком горе отправился Орфей за нею в царство мертвых, захватив с собой волшебную лиру.

Владычица загробного царства Персефона и грозный страж этой мрачной страны пес Цербер были покорены печальной музыкой Орфея. Персефона согласилась вернуть Орфею жену, однако с условием: он не должен ни разу взглянуть па нее, пока они не достигнут земли, своего дома. Орфей не выдержал — посмотрел на жену. И Эвридика исчезла навсегда...

Эта история из древнегреческой мифологии стала повторяющимся сюжетом не только первых в мире опер, но и многих последующих музыкальных произведений.

А *опера* — это музыкально-драматический спектакль, где люди не разговаривают, а поют.

Казалось бы, пение выглядит на сцене вполне естественно, если разыгрывается сказочная история певца Орфея. Но вот вы приходите в театр и ждете начала оперы И. И. Чайковского «Евгений Онегин». Роман в стихах Пушкина начинается с описания жизни главного героя, его характера, привычек, склонностей, вкусов. Как же передать эти прекрасные стихи в оперном спектакле? И потом, герои Пушкина не поют, а разговаривают. И все же начинается пение!

Иногда можно услышать такое мнение: опера неестественна. В жизни люди, общаясь друг с другом, не поют. Поэтому опера, с точки зрения обыкновенного правдоподобия, не выдерживает никакого сравнения с драмой или комедией, где люди говорят, как в жизни.

Но и тут нас подстерегает подвох. Ведь есть немало пьес для драматического театра, написанных *стихами!* Как же тогда отнестись к ним? Ясно же, что стихами в жизни тоже не разговаривают!

Секрет нашего восприятия заключен в том, что театр — это всегда игра, пусть порой и очень серьезная. А раз игра, — значит, существуют и *правила игры*. Приходя в театр, чтобы посмотреть, например, одну из блестящих стихотворных комедий Лоне де Вега, мы сразу же понимаем «правила игры» и принимаем их, как обязательное условие. Тем более что мы в театре не наблюдатели, а, как вы уже знаете, партнеры. И мы увлекаемся не только событиями на сцене, но и высокой поэзией.

То же происходит и в опере. Приходя в оперный театр, мы внутренне готовы услышать музыку, пение, аплодируем любимым певцам, дирижеру, артистам оркестра. Чарующие мелодии оперы входят в наше сознание, память и остаются в них навсегда.

Родившись около трех веков назад, опера давно завоевала мир. Впервые зазвучала она в солнечной, веселой, жизнерадостной Италии XVII века. Итальянцы — народ, наделенный редкостной музыкальностью, отличным слухом, прекрасными голосами. Они поют — работая, поют — отдыхая, поют — объясняясь в любви, поют — испытывая печаль... И все это отразил театр.

Сегодня в мире много разновидностей оперы. Она изменяется под влиянием времени, а иногда и моды.

Оперное искусство выдвинуло и великих певцов, чьи имена навсегда связаны с историей музыкального театра. В России самым выдающимся исполнителем оперных ролей и партий стал Федор Иванович Шаляпин (1873-1938).

Впрочем, Шаляпин стал оперной звездой всемирной величины. Вокруг имен и судеб великих гениев искусства нередко складываются легенды и были. Немало их родилось и вокруг Шаляпина. Одна из них поразительна. Она говорит о том, что гений не только высшее проявление таланта, но и впечатляющее проявление всех способностей личности художника.

Однажды, в Париже, Шаляпин познакомился с болгарской певицей Илкой Поповой. Во время гастролей у молодой певицы неожиданно, может быть, от волнения, пропал голос. Ее не смог спасти даже прославленный вокальный педагог Танара. Испуганная, артистка пожаловалась на свою беду Шаляпину. И тот решил ей помочь. Вот как рассказал об этом случае болгарский журналист Марин Бончев:

«Убедившись, что трудности у певицы с голосом — это скорее психологические проблемы, Шаляпин в день премьеры снимает с пальца свой перстень, с которым никогда не расставался, и надевает его на палец Илки: «Это перстень Петра 1, он освящен патриархом Всея Ру-



си... Тот, кто носит его, верит в его силу, у того нет никаких проблем ни с голосом, ни с молодостью».

На премьере Илка поет с перстнем на руке. Успех исключительный. У нее нет слов выразить благодарность. При каждом исполнении оперы она просит у Шаляпина этот перстень. Вероятно, поняв силу собственного внушения, Шаляпин решил его подарить... По ее словам, Шаляпин поставил лишь одно условие — никогда не допускать компромиссов в искусстве...»

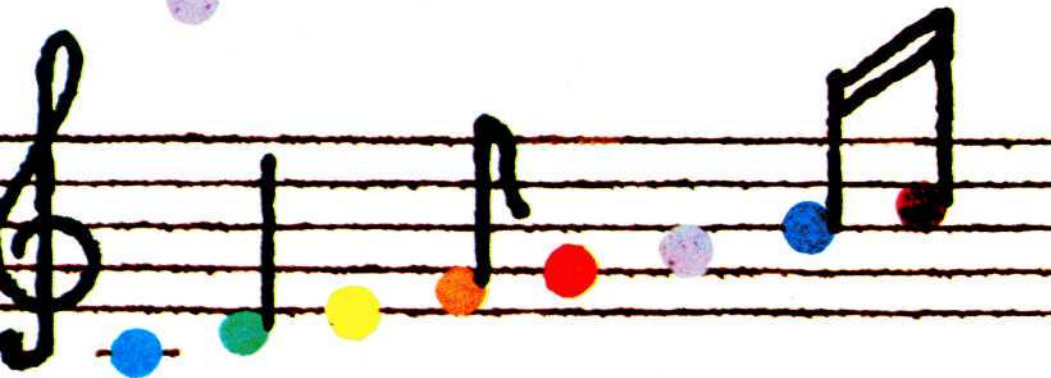
В наше время в Москве создан первый в мире музыкальный театр для детей. Он основан более двадцати лет назад его бессменной руководительницей Наталией Ильиничной Сац, удостоенной высокого звания Героя Социалистического Труда. Она много сделала для расцвета детской оперы. По ее просьбе выдающийся советский композитор С. С. Прокофьев создал музыкальную сказку «Петя и волк». Н. И. Сац поставила в театре для детей оперы «Морозко», «Волк и семеро козлят», «Три толстяка», «Мальчик-великан»...

«Взрослая» опера обращается и к современным и совсем не сказочным сюжетам. Андрей Петров написал оперы «Петр Первый», «Маяковский начинается»...

Интересная история произошла в 1918 году. Оперу сочинили... дети!

Дело было так. Корней Иванович Чуковский — тогда еще молодой, начинающий писатель — с интересом присматривался к детскому словесному творчеству.

Однажды Корней Иванович Чуковский собрал мальчиков и девочек и сказал: «А давайте-ка сочиним свок оперу! Только сочинять будете вы сами, играя и фантазируя. Я буду записывать слова, а композитор — мелодию». Так весной 1918 года, всего через четыре месяца после того, как совершилась Великая Октябрьская социалистическая революция, появилась первая детская опера в трех действиях под названием «Царь Пузан». В ней действовали и пели: Министр пряников, Министр леденцов, Министр носовых платков, Хранительница королевской зубочистки, Королевский мухой и другие необычные персонажи.



Авторы и участники спектакля — дети — нарисовали и свою афишу. На ней изображали большой котел с клубами пара, а в котле варился какой-то несчастный. Текст афиши гласил: «Так будет мучиться тот, кто не возьмет своих детей на представление «Царя Пузана!»»

Детская опера шла тогда на сцене зала, где вскоре предстояло обосноваться первому советскому ТЮЗу — на Моховой улице в Петрограде...

ОПЕРЕТТА

Дурочка становится героиней

Париж спал, утомленный делами и балами. Куранты па башнях его семидесяти церквей пробили полночь. Мерцали газовые фонари. И вот наступил новый день — 5 июля 1855 года. Мало кто тогда знал, что именно в этот день в Париже произойдет сенсация. На Елисейских полях, одной из главных улиц французской столицы, впервые открывал свои двери маленький театр под названием «Буфф-Паризьен». Там нынче вечером ожидалась премьера — первое представление оперетты композитора Оффенбаха.

Жизнь на парижских бульварах была ключом. В середине прошлого века здесь образовался не только центр французской столицы, но и главный перекресток всей Европы. Здесь зарождалась мода женских платьев и мужских костюмов — и сразу становилась обязательной для всех от Лиссабона и Мадрида до Петербурга и Москвы. Получали признание или отвергались новые дорогие духи, определялась ширина полос на галстуках. Словом, Париж притягивал к себе и французов, и иностранцев.

Здесь прогуливались или подолгу сидели в маленьких кафе актеры и писатели, изгнанные короли и финансовые воротилы, владельцы модных магазинов, издатели книг и газет. А в газетах читатели мало интересовались обычными новостями: они жадно ловили новые выпуски публикуемого с продолжением романа Александра Дюма и спрашивали в письмах в редакцию: чем там кончилось дело у д'Артаньяна? У графа Монте-Кристо?..

На бульварах болтали о пустяках с самым серьезным видом. Какое масло полезнее: прованское или сливочное? Как лучше варить кофе? Какой масти лошади наряднее и какая порода резвее? Удачные шутки и остроты



ценились выше дорогих безделушек. А модная песенка могла вознести автора в один вечер на вершины славы.

Вся эта пестрая толпа, не очень занятая делом, жаждала развлечений. И тогда, будто призванная самим временем, атмосферой парижских бульваров, родилась *оперетта* — веселый спектакль с музыкой, песенками, зажигательными танцами и остроумными диалогами. «Отцами» французской оперетты, да и оперетты вообще, стали композиторы Флоримон Эрве (1825-1892) и Жак Оффенбах (1819-1880).

Сюжеты первых оперетт подсказала мифология: снова, например, зазвучала история Орфея и Эвридики и захватила зал судьба прекрасной спартанской царицы Елены. Но очень скоро на опереточную сцену ворвались те самые парижские бульвары, которые ее породили: парижане, иностранцы, богатые господа и их бедные, но дерзкие слуги — все они смешались в веселом представлении «Парижская жизнь», полном музыки, блеска, шуток, смеха, запутанных приключений.

Уже через несколько лет оперетта покорила всю Европу и по-хозяйски взошла на подмостки столичных театров. Актер и писатель И. Ф. Горбунов вспоминал:

«И охватила оперетта все мое любезное отечество. Где не было театров, она располагалась в сараях, строила наспех деревянные павильоны, эстрады в садах... Бросились в ее объятия достойные лучшей участи девушки, повыскакивали со школьной скамьи недоучившиеся молодые люди, актеры всех столичных и провинциальных театров были «поверстаны» в опереточные певцы... Драма посторонилась».

Горбунов пишет про оперетту немного иронически, даже с грустью. Ему, как и некоторым другим серьезным людям, казалось, что новоявленная французская гостья — «низкий жанр», легкомысленное искусство, что у оперетты нет будущего и интерес к пей пройдет, как проходит всякая мода.

Но они ошиблись. И это была счастливая для театра ошибка! Советский историк и исследователь оперетты Алла Рудольфовна Владимирская точно заметила, что оперетта и драма «пошли навстречу друг другу». Драма тоже кое-чему научилась у своей младшей и веселой сестры. Ведь музыка, пение, танец в современном драматическом спектакле — обычное дело!

Вот они, классики опереточного театра.

Иоганн Штраус (1825—1899) — австрийский композитор. Сначала стал королем вальса, как его прозвали по всей Европе, а потом и одним из королей оперетты. Их у него шестнадцать: «Летучая мышь», «Цыганский бал», «Ночь в Венеции»...

Ференц Легар (1870—1948) — венгерский композитор. «Цыганская любовь», «Гам, где жаворонок поет», «Голубая мазурка».

Имре Кальман (1882—1953) — тоже венгр, автор знаменитых оперетт «Сильва», «Баядера», «Марица», «Принцесса цирка», «Фиалка Монмартра». О зажигательных и упоительных мелодиях «Сильвы» — она появилась в 1915 году — говорили и писали, что они заглушили даже гром сражений первой мировой войны!

Исаак Дунаевский (1900—1955) — советский композитор. Много сил отдал он веселому жанру. Написал музыку двенадцати оперетт.

В истории нашей советской оперетты произошел удивительный случай. В осажденном Ленинграде в разгар вражеской блокады, в 1942 году, когда людям было, казалось бы, не до веселья, не до песенок и смеха, — именно в те дни родилась знаменитая блокадная оперетта «Раскинулось море широко».

Как ни странно, пьеса и музыка этой музыкальной комедии написаны... по приказу военного командования! Руководитель группы писателей при Политуправлении Балтийского флота — эта группа работала в Ленинграде в течение всех дней блокады — В. В. Вишневский был вызван к командованию Ленинградского фронта. Ему сказали: городу необходима веселая музыкальная комедия! Ленинградский театр музыкальной комедии остался в осажденном городе и регулярно показывает спектакли. Значит, на его сцене должны идти не только «Сильвы» и «Марицы» (хотя они продолжали пользоваться успехом у ленинградцев), но и современная, боевая пьеса, должна звучать современная музыка, биться современная, сегодняшняя ненависть к врагу.

Вишневский, человек военный, несмотря на необычность приказа, ответил: «Есть!»

Вместе с Вишневским пьесу сочиняли поэт Всеволод Азаров и драматург Александр Крон. А музыку — три композитора: Виктор Витлин, Николай Минх, Лев Круц.

Премьера спектакля состоялась 7 ноября 1942 года, в день 25-летия Октября. Название пьесы «Раскинулось море широко» — слова старой матросской песни — поднимало людей с холодных постелей, вело из опустевших квартир. Ленинградцы шли в театр, чтобы поддержать героев спектакля, балтийских моряков, уходивших и на сцене, как в жизни, сражаться с врагом.

Как видите, оперетта родилась легкомысленной и беззаботной певуньей, а в дни тяжких испытаний для нашего народа — так же как и другие виды искусства — надела гимнастерки и бушлаты и взяла в руки оружие.

Сегодня она снова смеется, напевает, танцует и дарит нам веселое настроение. Что ж, спасибо ей за это!

ОРКЕСТР

Слово *оркестр* происходит от греческого термина *орхэстра*. Так в греческом театре называлась круглая площадка, на которой выступали актеры.

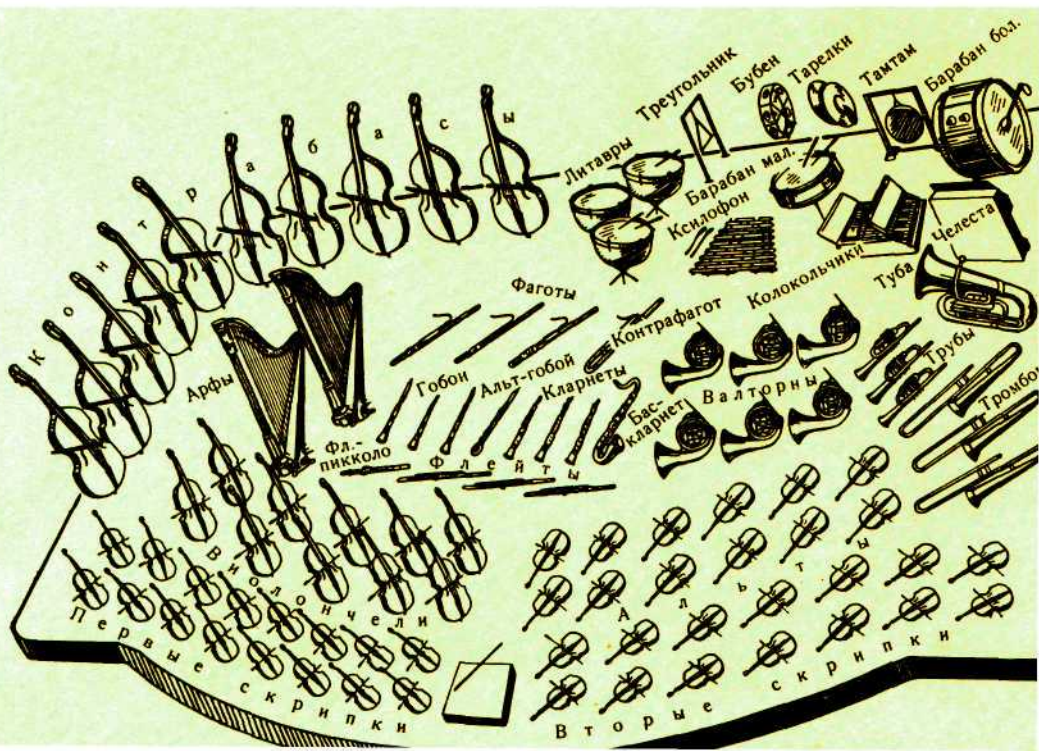
До середины XVIII века оркестром называли *место* расположения музыкантов во время представления. Лишь позднее это слово приобрело современный смысл.

Оркестр — группа музыкантов, совместно исполняющих музыкальное произведение на различных инструментах. Оркестры подразделяются либо по составу инструментов, либо по характеру исполняемой музыки, репертуара: симфонические, оперные, эстрадные, военные, духовые, оркестры народных инструментов.

Различным бывает и количественный состав таких коллективов. Знаменитую Седьмую (Ленинградскую) симфонию Шостаковича, например, должны исполнять более ста музыкантов.

Торжественная одежда оркестрантов — одинакова для всех. У мужчин — черные фраки, у женщин — длинные черные платья.

Рассадка музыкантов оперного оркестра







ПАНТОМИМА

Подарок царю Тиридату

Однажды, в древности, во времена императора Нерона, Рим посетил армянский царь Тиридат. Его принимали торжественно и пышно, желая сделать верным другом сената и римского народа, показывали достопримечательности Рима и его окрестностей. Когда же царь Тиридат собрался в обратный путь, Нерон предложил ему выбрать в подарок то, что ему больше всего понравилось, и поклялся, что не откажет ни в чем, чего бы гость ни пожелал. И тогда Тиридат попросил в дар... актера, которого он видел в театре и, не понимая его речи, понял все, что артист выражал знаками, жестикуюляцией, мимикой. Царь объяснил: в его стране живут люди, говорящие на многих языках и наречиях. Чтобы разговаривать с ними, приходится пользоваться многими переводчиками. Л этот актер станет «универсальным» переводчиком и один будет понятен всем. Его жесты настолько выразительны, что кажется, будто он говорит пальцами!

К этой истории можно добавить, что Тиридат увидел в римском театре актера-мима, а искусство, каким артист владел, называется *пантомимой*.

Как видите, пантомима существует с очень древних времен. Но и сейчас молодые актеры учатся тому, чтобы овладеть этим важным средством выразительности на сцене.

Есть и такое понятие — *миманс*, сокращение слов *мимический ансамбль*. Так называют группу артистов, участвующих в массовых сценах оперных и балетных постановок без каких-либо ролей с текстом.

Главным средством раскрытия содержания спектакля или номера, а также и создания художественного образа стали в пантомиме пластика тела актера, жест и мимика.

Слово *пластика* означает гармонию движения актера, согласованность движений и жестов. Если про человека говорят, что он пластичен, — значит, он легко, хорошо двигается.

Пантомима, как и драма, родилась в Древней Греции и Риме. С овладения искусством пантомимы начинал свою актерскую жизнь Чарли Чаплин. Крупнейшим мастером пантомимы в паше время стал замечательный



Марсель Марсо — выдающийся современный французский актер-мим. Его любимого сценического героя зовут Бип — он и запечатлен на этом снимке. Марсель Марсо руководит в Париже Международной школой пантомимы, в ней семьдесят учеников из двадцати стран. В честь замечательного актера парижский монетный двор выпустил специальную золотую медаль

французский артист Марсель Марсо, а в нашей стране — Аркадий Райкин.

Сравнительно недавно завоевал известность и признание артист пантомимы Вячеслав Полунин. Он создал в Ленинграде коллектив мимов, названный «Лицедееи». Центральный герой спектаклей «Лицедеев» (кстати, в старину так называли актеров вообще) — добрый, забавный, немного смешной человек. Таков герой В. Полунина. Его лицо загримировано, как у клоуна. Да и сам он похож на клоуна, который в веренице историй и сенок средствами мимического искусства рассказывает зрителям о жизни, о человеке, о себе.

Мимическое искусство — важное и выразительное дополнение к главному на сцене — слову. Но и само по себе оно обладает большой силой выразительности.

ПЛАКАТ ТЕАТРАЛЬНЫЙ

Портфель на голове Сократа

Сельмое и восьмое ноября 1918 года. Первое представление пьесы Владимира Маяковского «Мистерия-буфф». С афишами трудно. Удалось отпечатать лишь небольшое количество, и то — в последний момент и без красок, только черные контуры изображения. И тогда Маяковский сам, собственноручно раскрасил каждую афишу, а его друзья приколотили их на Невском проспекте гвоздями: клея тоже не было. Ветер тут же рвал приколотенные листы. А на афише стояло:

Мы, поэты, художники, режиссеры и актеры,
празднуем день годовщины

ОКТАБРЬСКОЙ
РЕВОЛЮЦИИ

Революционным спектаклем
нами будет дана

«МИСТЕРИЯ-БУФФ»!

В центре афиши Маяковский изобразил земной шар. На нем — надпись: «Старый свет». Надпись резко перечеркнута крест-накрест.

Так на стенах Невского в Петрограде появился первый советский театральный плакат. Его автором стал Маяковский, поэт и художник. А через год в истории театральной афиши произошло еще более удивительное событие.

В 1919 году в том же Петрограде на сцене Мариинского театра (Ленинградский академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова) в опере «Дон Кихот» пел заглавную партию Федор Иванович Шаляпин. Дон Кихот стал одной из лучших его ролей.

На этот раз в Петрограде совсем не нашлось бумаги для афиш, да и типографии были загружены другой работой. И тогда заведующий театральными декорационными мастерскими, талантливый скульптор, художник и декоратор Сергей Александрович Евсеев решил нарисовать афишу, пусть в единственном экземпляре, и выставить ее у здания театра.

Получилась не просто афиша, а целая картина, написанная на холсте. В центре ее Евсеев изобразил Шаляпина в роли Дон Кихота на довольно тощем коне Росинанте. Картина была сделана с юмором, шутливо, но очень выразительно.



Караван мира. Плакат. Коллектив артистов, руководимый В. Полуниным, возглавил в прошлом году «Караван мира». Артисты разных стран и национальностей объединились в веселую бродячую труппу, чтобы, путешествуя по земле, нести зрителям успокоение, хорошее настроение, веселье, чтобы объединять людей самыми высокими помыслами. 1989



Когда Шаляпин подъехал к театру, картина сразу же бросилась ему в глаза. Он долго рассматривал ее, улыбался, а потом распорядился, чтобы ее убрали с улицы и отнесли к нему в артистическую уборную. Ныне она находится в Ленинградском музее Ф. И. Шаляпина.

В наши дни художественный театральный плакат, отпечатанный по всем правилам типографского искусства, можно увидеть на любом афишном стенде.

Но прежде чем говорить о театральном плакате, давайте сначала разберемся: что такое — плакат?

Этим словом мы называем брошюры, выразительные изображения с кратким текстом или вовсе без него.

Плакаты создаются художниками, печатаются в типографиях и расклеиваются на улицах или в общественных местах, чтобы агитировать за наши идеи, идеалы, нормы жизни, убеждать или протестовать.

С помощью выразительного плаката можно сражаться за мир. Здесь легко обойтись без текста, без слов. Ну, к примеру, изобразить оставшуюся на поле и пробитую пулями солдатскую каску, а в ней — свитое птицей гнездо с птенцами. Возникает художественный образ: жизнь сильнее войны, она все равно победит. Плакатом можно убеждать беречь природу, честно трудиться, любить книгу...

А театральный плакат приглашает нас в театр.

История театрального плаката обширна. Моим, например, любимым театральным художником стал блестящий мастер декорационного искусства и плаката Николай Павлович Акимов. Он долгие годы руководил Ленинградским театром комедии, выполняя там обязанности режиссера и художника. Плакаты к своим постановкам Акимов делал сам.

В своей статье о театральном плакате Акимов перефразировал знаменитое высказывание Станиславского: «Театр начинается с вешалки». Акимов сказал иначе: «Театр начинается с плаката». И это верно. Потому что именно интересный плакат может заставить человека пойти в театр. Передать словами облик акимовских плакатов — а их было более сотни — трудно. Но об одном из них все-таки постараюсь вам рассказать.

Речь идет о плакате к спектаклю Театра комедии «...Опаснее врага». Авторы этой современной сатирической комедии драматурги Д. Аль и Л. Раков взяли в название своей пьесы половину строчки из басни Крылова «Пустынник и медведь». Басня начинается так:

Хотя услуга нам при нужде
дорога.

Но на нее не всяк умеет
взяться:



Плакат к спектаклю Ленинградского ТЮЗа «Месс-Менд», созданному по роману-сказке Мариэтты Шагинян. Художник Г. Терешонок. 1973

Не дай бог с дураком

связаться!

Услужливый дурак опаснее

врага!

О том, что глупый человек способен наделать бед, каких даже враг не придумает, написали свою комедию авторы пьесы.

Акимов изобразил на плакате гражданина с увесистым портфелем. Голова фигуры — как огромное яйцо: без лица, без глаз, без улыбки. Только очки и шляпа. Художник хотел изобразить, как говорится, круглого дурака.

Рядом с этой фигурой па полу стоит бюст Сократа, великого древнегреческого мудреца и философа. Вот на этот-то бюст, па голову Сократа, и водрузил свой портфель герой (вернее, антигерой) пьесы и плаката. Мысль тут ясна: когда глупец попирает разум, унижает его, он опасен пуще врага, опасен для всего общества, для всех нас. Видите, как точно содержание большой трехактной пьесы можно передать на листе бумаги с помощью образного, художественного решения!

Плакат — боевой, наступательный вид искусства. И не только в тяжкие для народа годы войны, когда художники своими плакатами помогали людям выстоять, собрать все свои силы. Плакат и в мирные дни всегда активен, целеустремлен, в нем всегда силен боевой дух.

Сила театрального плаката также в его агитационной роли. Именно он еще на улице, на афишном стенде, должен остановить пас, приковать к себе внимание и сообщить нам, что спектакль, на который он нас приглашает, важен для каждого, интересен, необходим.

«Театр начинается с плаката».

Плакат О. Биантовской
к балету
П. И. Чайковского
«Лебединое озеро». 1974



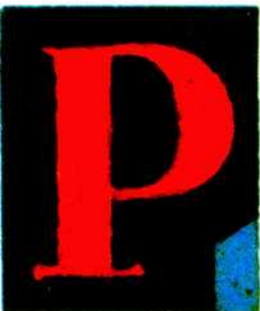
Плакат к постановке
на сцене Ленинградского
театра комедии водевиля
А. П. Ленского «Лев
Гурыч Синичкин».
Художник П. Акимов.
1945



Плакат к спектаклю
Ленинградского театра
комедии «Дон Жуан».
Художник П. Акимов.
1963







РАМПА

Так называется граница между сценой и зрительным залом. Вдоль нее, по самому переднему краю сцены, устанавливаются осветительные приборы, невидимые зрителям. Слово *рампа* можно употреблять и в переносном, расширительном смысле. Если говорят: «Пьеса увидела свет рампой», — значит, поставлена в театре.

Поэт Александр Блок в своем «Письме о театре», написанном 19 сентября 1917 года, утверждал: «Рампа есть линия огня».

Разумеется, поэт имел в виду не осветительные приборы. Он хотел сказать, что настоящее искусство нередко идет впереди жизни и должно перебросить свой требовательный призыв изменить себя к тем, кто в зале. Л те, кто в зале, иногда и сопротивляются, не всегда готовы и хотят следовать предлагаемому со сцены высокому примеру. Вот и получается линия огня: почти сражение, сражение за человека, за его лучшую жизнь.

РЕЖИССЕР

Главный человек

Известный современный советский режиссер Анатолий Эфрос (1925—1987) рассказал такую историю.

— Однажды, когда мне было всего семь лет, мой папа тянул меня за руку со двора, потому что ему сказали, что я грубо выругался. Я шел и очень боялся предстоящего отцовского гнева... И вот он спросил меня, *что* я сказал, и я *повторил* это слово. Тогда он вдруг засмеялся. И попросил меня не быть таким дураком. До сих пор я помню это. Тогда я с особой силой влюбился в папу, просто влюбился...

Отец мальчика оказался талантливым, умным режиссером семейных отношений. А еще и добрым человеком.

Доброта очень важна в любых отношениях между людьми. И для отношений между режиссером и актером тоже. Потому что режиссер — главный человек в театре, от него зависит, каким будет новый спектакль, как будет играть актеры, как прозвучит пьеса.

Режиссер выбирает пьесу, назначает на роли актеров, осуществляет постановку на сцене, вместе с художником решает, как будет выглядеть спектакль внешне, ка-

ними будут декорации. Но главное — определить и решить, как должна звучать эта пьеса сегодня, для чего ставится именно она, а не другая. Ведь одна и та же пьеса может звучать в разных постановках по-разному!

Выше я сказал: режиссер — главная фигура в современном театре. Потому что так было не всегда. Когда-то, в пушкинские времена, например, актеры были предоставлены самим себе, решали свои роли, как им хотелось, как умели, как полагали правильным. А общего плана или решения спектакля не существовало.

Об этом серьезно задумалась Екатерина Семеновна Семенова (1786—1849), знаменитая драматическая артистка пушкинского времени. Ее искусством Пушкин восхищался необычайно. Он написал статью «Мои замечания, об русском театре» и даже подарил любимой артистке рукопись этого своего сочинения.

В 1826 году Семенова оставила сцену. Но, покидая любимое поприще, она подала в дирекцию императорских театров докладную записку под названием: «Мнение актрисы Екатерины Семеновны об улучшении драматических представлений». В этой записке она выразила неудовлетворенность постановкой спектаклей. «Игра и движения каждого, даже последнего актера должны быть приготовлены таким образом, чтобы ход его роли содействовал ходу всей пьесы...» Далее Семенова писала о том, что каждый актер должен хорошо знать характер своего героя, понимать, какие у него отношения с другими персонажами спектакля. Эта записка Е. Семеновны — первый документ, посвященный режиссуре.

Режиссерские заботы нередко брали на себя сами авторы пьес. Гоголь приложил к «Ревизору» специальное пояснение: «Характеры и костюмы. Замечания для господ актеров». И в пей подробно объяснил, как следует ставить и играть его комедию.

Эти же заботы тревожили и Островского. В своей «Записке о причинах упадка драматического театра в Москве», написанной более ста лет назад, он говорил:

«Какова бы ни была труппа — надо ею управлять... Для успешного управления труппой нужно много специальных знаний, которых никакая чиновничья добросовестность заменить не может. Надо уметь определять актерские способности, их характер и размер, чтобы не ошибаться в распределении ролей; надо следить за успехами молодых артистов и помогать их правильному развитию; а главное, — надо руководить постановкой пьес как внешней, т. е. декоративной, так и исполнением, для чего необходима художественная дисциплина. А дисциплина только тогда достижима, когда управляет делом лицо авторитетное... Вез дисциплины сценическое



искусство невозможно; оно перестает быть искусством и обращается в шалость, в баловство...»

Эти строки великого драматурга звучат вполне современно. Вот только слова *режиссер* Островский не употребляет: оно тогда еще не было в ходу.

Началом серьезной режиссуры в современном ее значении считается возникновение Московского Художественного театра, творческая деятельность К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. За истекшие с тех пор десятилетия создалась и развилась современная советская режиссура.

Однажды Станиславского спросили, кого из советских режиссеров своего времени он считает самым талантливым. Константин Сергеевич ответил: «Я знаю только одного режиссера — Мейерхольда».

Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874—1940) действительно наиболее яркая фигура в нашем режиссерском искусстве предвоенной поры. Ученик В. И. Немировича-Данченко, Мейерхольд четыре года работал во МХАТе в качестве актера, сыграл ведущие роли в первых прославленных спектаклях Художественного театра.

Режиссерскую деятельность Мейерхольд начал в 1902 году. Его первые же постановки были отмечены поисками новых путей в сценическом искусстве. Зревшие революционные настроения в обществе отразились и в новых, революционных формах спектаклей режиссера.

Мейерхольду принадлежит историческая постановка в 1917 году лермонтовского «Маскарада» на сцене Петроградского Александринского театра. Это был первый спектакль в репертуаре советских петроградских театров.

С первых же дней революции Мейерхольд принял самое горячее участие в строительстве и развитии молодого советского театрального искусства. В этом отношении знамениты и вошли в историю нашего театра его постановки комедий Маяковского «Клоп» и «Ваня» (1929 и 1930).

В 1920—1938 годах в Москве существовал Театр имени Мейерхольда. Здесь ставились пьесы современного репертуара и классика. Помещался театр в здании, где в наше время расположен Концертный зал имени Чайковского.

13 1939 году Всеволод Эмильевич Мейерхольд стал одной из жертв сталинского террора и вскоре умер, не выдержав пыток. Трагическую судьбу великого режиссера талантливо отразил современный художник П. А. Белов. Его портрет Мейерхольда поистине ошеломляет.

В верхней части композиции изображено развернутое служебное удостоверение народного артиста Мейерхольда с обычной удостоверенческой фотографией — даже виден белый уголок для печати. На удостоверении режиссер — в нарядном пиджаке, крахмальной сорочке, галстуке-«бабочке». А нижний край удостоверения — рубеж, обрыв. За ним — обнаженное, исхудалое тело заключенного у стены тюремной камеры.

Слава и бесславие — в единой композиции...

Режиссерский замысел и решение включают: идейное истолкование пьесы, характеристику отдельных персонажей, решение мизансцен. Но пожалуй, главное состоит вот в чем: любая постановка, пусть даже далекой от нас по времени исторической пьесы, даже античной трагедии или комедии, всегда должна быть современной. Что это значит?

События спектакля, мысли автора должны непосредственно волновать сегодняшних зрителей, говорить им о сегодняшних делах, заботах, бедах или радостях. События спектакля должны активно воздействовать на нашу личность, характер, отношение к себе и другим, даже если на сцене — вельможи, феодалы, рабы. Помните, в начале книги я рассказал вам историю, случившуюся на спектакле «Хижина дяди Тома»? Времена дяди Тома ушли, а советская девочка и сегодня ринулась на его защиту, потому что режиссер и актеры разбудили в ней ее личное гражданское чувство!

Все тот же «Ревизор» мог бы в неталантливой режиссерской постановке выглядеть сегодня пустым и старым анекдотом: приехал в захолустный городишко болтун и враль, всех запугал, добился почитания своей особы, выманил деньги и был таков. А талантливый, умный режиссер знает и будет помнить, что Хлестаковы бывают и сегодня, в наших современных условиях. О них нередко пишут газеты — в фельетонах или судебных очерках. И он поставит комедию Гоголя так, что вы всем своим существом почувствуете омерзительность взятки, гнусность чиновничества, угодничества. Испытаете презрение к человеческой трусости. И еще раз убедитесь, что обманом ничего в жизни добиться нельзя.



*О. Н. Ефремов —
главный режиссер
Московского
Художественного
академического
театра
имени А. П. Чехова*

РЕКВИЗИТ

Происходит от латинского слова, в переводе на русский означающего *необходимое*. Так называют подлинные и бутафорские вещи, необходимые актерам по ходу

спектакля: портфель для учительницы, велосипед — в квартире спортсмена, скрипка — для музыканта. Реквизитом называют и некоторые дополнения к сценическому костюму: латы для Дои Кихота, очки для близорукого или дальнозоркого персонажа, веер для светской дамы прошлых веков, трость и трубка — для Шерлока Холмса, кортик — для военного моряка.

И конечно, сюда входят мелкие предметы утвари: посуда, подсвечники, лампы, чернильный прибор и многое другое.

Все это необходимо, чтобы зритель лучше представил себе обстановку и время действия, «среду обитания» персонажей.

РЕМАРКА

«Тревожная, настороженная тишина. Слабо различимый горизонт. Тучи. Равномерное движение цепи. Музыка передает звуки боя. В цепи матросской зияют бреши. Видно, как падают подкошенные люди. Не выдержав, матросы метнулись назад. Навстречу резерв. Простой командой Комиссар останавливает людей: „Не в ту сторону наступайте, военные моряки!“»

С этого текста начинается второй акт пьесы «Оптимистическая трагедия» Всеволода Вишневского.

«Оптимистическая трагедия» — классическая пьеса советского театрального репертуара. В ней рассказывается, как матросский полк защищал Родину в дни гражданской войны.

А приведенное выше авторское пояснение, указание для исполнителей, а также для читателя, если мы читаем пьесу в книге, называется *ремаркой*. Ремарка содержит краткую характеристику обстановки действия, поведения действующих лиц, их настроения.

РЕПЕРТУАР

Слово это — латинского и французского происхождения и означает *список, опись*. Так называют сумму пьес, включенных в сезонную афишу театра.

Круг ролей актера тоже можно назвать репертуаром. Например, можно сказать: в его репертуаре только героические (или только комические) роли.

Этот термин может определять и вид театра: оперный, эстрадный, комедийный репертуар.



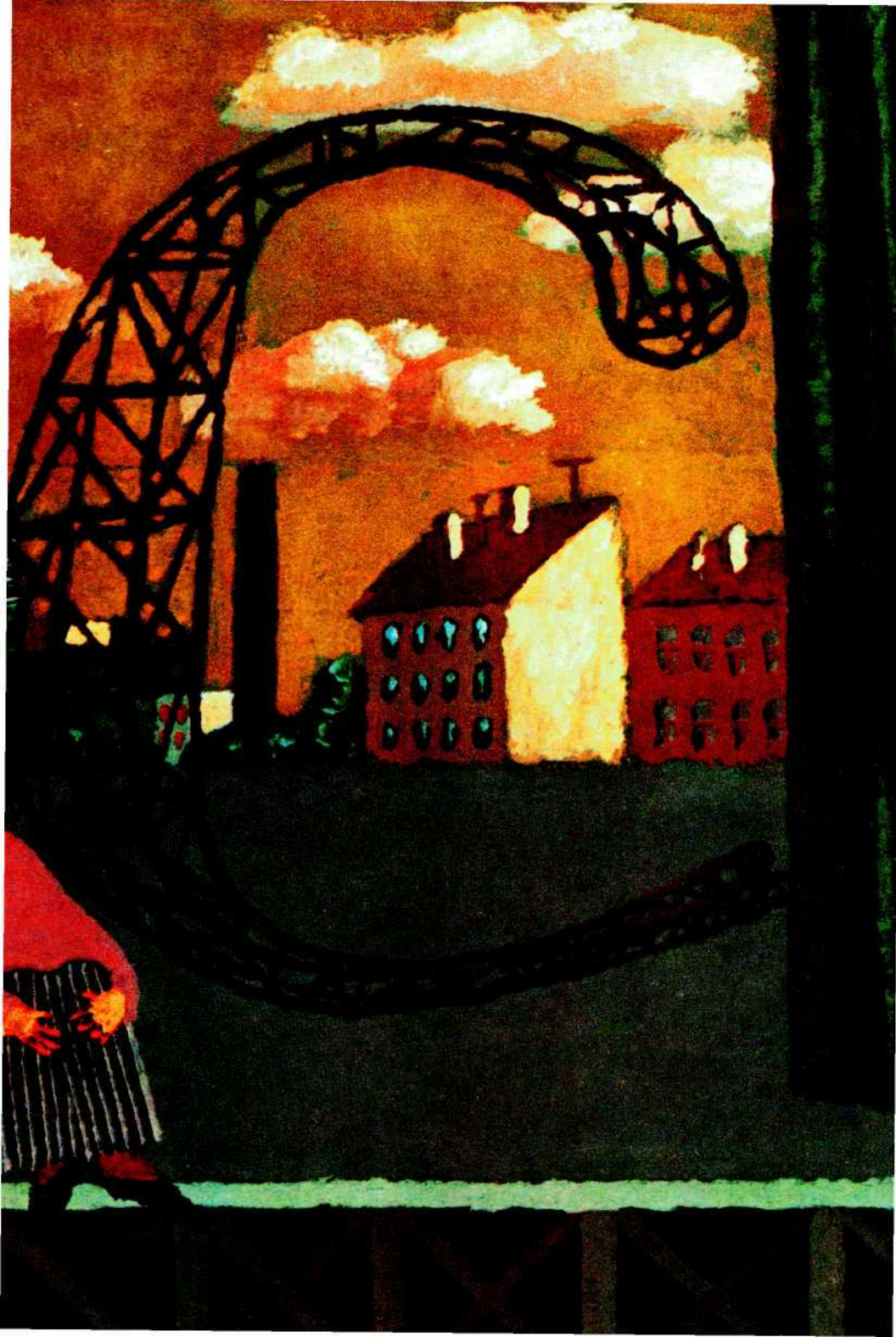
РЕПЕТИЦИЯ

В переводе с латинского — *повторение*. В повторениях, в репетициях и состоит главный способ подготовки любого спектакля. Во время репетиций режиссер и актеры читают пьесу, обсуждают ее, обдумывают характеры действующих лиц.

Первоначальные репетиции называют застольными. Актеры еще не на сцене, а просто за столом обсуждают облик будущего спектакля. Позднее репетиции переносятся на сцену. А накануне премьеры — первого представления — проводится генеральная репетиция — окончательная проверка проделанной работы.









СИСТЕМА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

Тайна ВДОХНОВЕНИЯ

Однажды, когда репетиция очередной постановки в Художественном театре не клеилась, когда актеры выходили на сцену пустыми, без всякого душевного подъема, с потухшими глазами, Константин Сергеевич Станиславский задумался о природе актерского творчества, о том, что принято называть *вдохновением*.

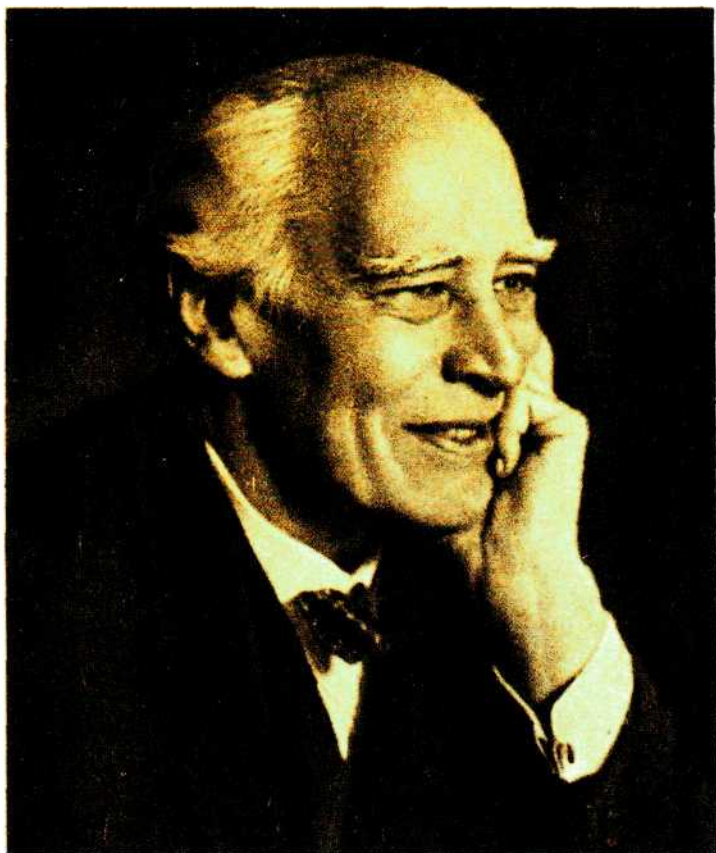
Что же означает это слово? В «Толковом словаре» В. И. Даля оно объясняется так: «Высшее духовное состояние и настроение; восторженность, сосредоточение и необычайное проявление умственных сил».

К сожалению, такое состояние приходит к человеку, художнику, по неведомым причинам, в неожиданное время и отнюдь не «по заказу». В русском театре прошлого века символом артиста, игравшего исключительно на порывах вдохновения, навсегда остался легендарный Павел Мочалов (1800—1848). Когда он был «в ударе» — играл великолепно, исторгал у слушателей слезы, потрясал всех. Но современники вспоминают, что иногда Мочалов играл из рук вон плохо: это значило, что вдохновение в тот вечер его не посетило.

Станиславский задумал открыть тайну вдохновения, его загадку. Потому что в искусстве актера эта тайна имеет особенное значение: полагаться на одно вдохновение — слишком ненадежно и рискованно.

Живописец становится к мольберту и трудится над своим полотном, когда чувствует, что пришло вдохновение. Композитор набрасывает па нотные листы новое сочинение, когда звуки, мелодии, ритмы складываются в его сознании в стройную систему. С актером иначе.

Вдохновение *должно* прийти к нему не само по себе и, скажем, не среди ночи и не во время отпуска, на берегу реки или моря, а в данный вечер, в определенный час, когда звенят в театре звонки, рассаживаются в креслах зрители «и, взвившись, занавес шумит», по выражению Пушкина. Следовательно, свое вдохновение артист должен уметь вызывать сам, по своей воле и усмотрению. А значит, должны существовать *способы* пробуждать в себе душевный подъем, чувство восторга перед предстоящей работой, достигать высшего проявления умственных, душевных и творческих сил.



К. С. Станиславский

Ну, а все же: что делать, если ты сегодня плохо себя чувствуешь? Если болит голова или зуб? Если с кем-то поссорился и настроение — хуже некуда? Как быть в этих случаях?

В результате многолетних исканий, размышлений и трудов Станиславский и создал свою знаменитую «систему» воспитания актера — теорию и метод артистической техники.

Что значит техника в применении к таланту? Совершенствование пластики (вы уже знаете, что это такое), голоса, дикции, жеста, мимики, слуха. Постоянный, повседневный труд. Пианист репетирует ежедневно по многу часов — тогда он способен выступить в концерте с блеском. Танцовщики тренируются каждое утро подолгу — только тогда тело будет послушно им на спектакле. А некоторые драматические актеры думают, что

для них этот закон не писан. В свободное от спектаклей и официальных репетиций в театре время они считают себя «свободными» от искусства. Увы, театр жестоко мстит таким актерам: они теряют профессионализм и становятся ремесленниками (в плохом смысле этого слова). И публика постепенно теряет к ним интерес.

Свою «систему» Станиславский не «придумал». В течение многих лет он наблюдал за творчеством выдающихся мастеров сцены в России и за рубежом, видел великих актеров, изучал их работу на подмостках и за кулисами. Беседовал со многими из них.

Однажды замечательная советская артистка Екатерина Павловна Корчагина-Александровская призналась Константину Сергеевичу, что не понимает его системы, а изучать ее не берется: годы уже не те.

Станиславский ответил:

— Вам, Екатерина Павловна, и не надо изучать мою систему. Вы и есть — моя система!

Константин Сергеевич хотел этим подчеркнуть, что его учение выросло из опыта самых выдающихся мастеров сцены.

Система Станиславского долгое время выверялась в Московском Художественном театре и его студиях, пока не стала достоянием театров нашей страны и многих стран мира. Но и до сих пор некоторые недалеко-видные артисты рассуждают и даже высказываются в таком духе: «У меня большие способности, это все говорят. Я и без всякой теории и техники сыграю отлично. Талант есть талант!»

Как видите, легенда о Мочалове жива до сих пор. На самом деле подобное рассуждение — роковая ошибка. Чем крупнее артист, тем больше он занимается техникой своего искусства.

Один выдающийся артист говорил Станиславскому:

— Чем больше талант, тем больше обработки и техники он требует. Когда, например, орут и фальшивят в пении с маленьким голоском — это неприятно, противно. Но если бы стал фальшивить Таманьо (великий итальянский певец) со своим громоподобным голосом, станет страшно!

Так рассуждает истинный талант, говорит Станиславский. Не существует искусства без необходимости быть в нем виртуозом, и не существует окончательной меры для степени этой виртуозности. Французский художник Эдгар Дега говорил:

— Если у тебя есть мастерства на сто тысяч франков, купи еще на пять су.

Иногда в полушутливом высказывании отражается великая истина.







ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗДАНИЕ

Дом для волшебных представлений

Современное театральное здание насыщено техникой, электроникой, оптикой, как большое промышленное предприятие. Особенно сцена — главная часть театрального здания, площадка для игры актеров.

Здесь есть все. И подземное царство, где спрятаны сложные механизмы, оно называется *трюмом*. Сюда, например, может в случае надобности провалиться персонаж спектакля — как сквозь землю. Есть и заоблачные высоты, где расположены *колосники*, решетчатый настил, подъемные блоки, подъемные устройства для декораций. В это театральное небо могут вознестись черт, Баба Яга, какой-нибудь волшебник...

А ведь начиналось театральное здание с простой открытой площадки, как это было в древнегреческом театре. Но и гораздо позднее, совсем «недавно», в XVII веке, «театральное здание» скоморохов-кукольников заключалось... в куске ярко раскрашенного холста.

Посреди площади, на ярмарке, появлялся актер-кукольник в странной одежде: вокруг пояса свисала почти до земли крашеная — нечто вроде юбки. Актер поднимал руки и поднятая вверх «юбка» закрывала всю верхнюю часть его тела. И тогда наверху, по краю такой самодельной ширмы, возникали и разыгрывали свои истории куклы. Кукловод оказывался и артистом, и «театральным зданием».

В средние века театральные представления разыгрывались прямо на площадях, к примеру, на фоне собора. Иногда и в наше время можно увидеть такое представление.

Однажды я побывал в венгерском городе Сегеде, где устраиваются международные театральные фестивали. На огромной площади перед собором амфитеатром были воздвигнуты простые деревянные скамьи без спинок. В таком «зрительном зале» поместилось несколько тысяч человек. Представление началось, когда совсем стемнело. На деревянных подмостках перед старинным собором современные актеры разыгрывали и пели оперу «Фауст». И тени героев спектакля во много раз увеличенные и вытянутые, метались по высокой стене готического здания...

Сегодня обслужить сложное устройство театра,

особенно сцены, может только коллектив знающих специалистов. Но и зрительный зал — не простое помещение. Его архитектура сложилась за последние двести — триста лет. Места для зрителей расположены и в *партере*, на плоскости пола, и в *ложках* — перегороденных «отсеках» на различной высоте зала, на *балконах-ярусах*. Иногда зрительный зал представляет собой единый *амфитеатр* — места его поднимаются постепенными уступами за партер или вместо партера.

Именно так, как единый амфитеатр, сконструирован зал построенного в 1962 году первого специального театрального здания для детей — Ленинградского театра юных зрителей. Его авторы — архитектор А. Н. Жук, инженер И. Е. Мальцин, режиссер А. А. Брянцев. Зал вмещает тысячу человек. Ныне этот театр носит имя Александра Александровича Брянцева.

Особое значение при проектировании и строительстве театральных зданий имеет их *акустика* — создание наилучшей слышимости с любого места. Этим занимаются ученые-акустики. Дело это тонкое, хитрое. Однажды, например, при реставрации одного старинного театрального здания в Москве, между перекрытиями потолка зрительного зала были обнаружены... тысячи пустых бутылок. Очевидно, кто-то из строителей предложил воспользоваться таким необычным способом улучшения акустики. И бутылки сослужили свою незаметную зрителям службу.

Новые советские театральные здания строятся с учетом современных достижений науки и техники.





ТЕАТР ДЛЯ ДЕТЕЙ

Кони-
седоки

Вьюжным февральским днем по Невскому проспекту в Петрограде двигалась странная процессия. Несколько мужчин тащили довольно внушительные по размерам сани. А на них стояли... два златогривых коня!

Лошади в том 1922 году не были редкостью: извозчицы сани — а летом пролетки — то и дело скользили по снегу или катили по торцовым петроградским мостовым. Извозчики на козлах лихо выкрикивали свое обычное: «А ну поберегись!» — и взмахивали кнутами. Но эти два прекрасных коня никого не везли, а сами оказались «седоками». Потому что были они не живыми, а бутафорскими!

За санями бежала толпа мальчишек. Они с радостным изумлением разглядывали необыкновенных коней, норовили их потрогать, помогали тащить сани, восторженно перекрикивались. Удивительная процессия свернула с Невского на Фонтанку, а оттуда — на Моховую.

А в зале бывшего Тенишевского училища на скамьях амфитеатра томились в напряженном ожидании школьники. Их пригласили на генеральную репетицию спектакля — назавтра здесь, в этом здании, открывался новый театр для детей. Но назначенное для начала репетиции время миновало, а сцена все еще была пуста, и не вспыхивал праздничный свет. Опоздание было вызвано тем, что декорационные мастерские не успели сделать декорации и бутафорию к нужному сроку. Поэтому несколько актеров и вызвались сами притащить в театр необходимых для спектакля златогривых коней.

Наконец сани торжественно въехали во двор училища, остановившись прямо у служебного входа в новый театр. Мальчишек, сопровождавших коней на всем пути, тоже пришлось пригласить в зал: они сгорали от любопытства. Свет стал меркнуть, и на сцене в лучах прожекторов появились два деда в лаптях. Обращаясь к зрителям, они начали свой рассказ:

За горами, за лесами,
За широкими морями,
Против неба — на земле
Жил старик в одном селе.

Надеюсь, вы узнали сказку? Конечно, «Конек-Горбунок» П. П. Ершова (1815—1869). Этим спектаклем началась жизнь Ленинградского театра юных зрителей. День его рождения — 23 февраля 1922 года.

А самый первый советский театр для детей открылся в 1920 году в Москве. Он так и назывался: Первый государственный театр для детей. Он тоже открылся сказкой — «Маугли» Киплинга. Первые зрители во все глаза смотрели на сцену.

«Уф! — Это сказал Отец Гзolk. — Пора опять на охоту!»

Здание петроградской Европейской гостиницы заполнили необычные постояльцы. Здесь в просторных номерах с высокими лепными потолками, массивными дверями, цветными стеклами в оконных проемах и коврами на лестницах десятки лет жили богатые господа, дельцы, знаменитые артисты-гастролеры. К их услугам были рестораны и кафе, зимний сад, почтительная тишина.

Эта тишина взорвалась, когда вскоре после революции гостиницу заполнили подростки: сироты гражданской войны, беспризорники, нередко озлобленные, разобщенные, не желавшие признавать законов коллектива. Они носились по коридорам, потихоньку курили, старались избежать привода в кабинет врача. Роскошный отель для иностранцев и состоятельных гостей превратился в интернат.

Преподаватели рассказывали мальчикам и девочкам об истории России и народов других стран, о правилах арифметики, учили писать и читать. А педагог-воспитатель Александр Александрович Брянцев, похожий на доброго дедушку, хотя ему не было тогда и сорока лет, на первом же уроке стал устраивать из простыни ширму. Потом сам скрылся за ширмой, и над ее верхним краем неожиданно появился Петрушка.

Урок превратился в кукольный спектакль.

В другой раз за Петрушкой последовали персонажи пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке». Только теперь девочки сами шили костюмы, а мальчики как могли возводили избушку рыбака, царские хоромы. Юные «актеры» сами играли не только старика, старуху и золотую рыбку, но и изображали море, волны, ветер, бурю...

Эти театрализованные игры положили начало первому советскому ТЮЗу (о его открытии я рассказывал выше). Некоторые из воспитанников Брянцева, на всю жизнь увлекшись театром, стали позднее артистами этого замечательного театрального коллектива. Первым командармом нового театра стал, конечно, Александр Александрович Брянцев (1883—1961).





А. А. Брянцев

«Бывало и раньше на Западе и у нас, в России, театры по воскресеньям показывали школьникам спектакли, главным образом, по классическим произведениям, в дополнение к школьной программе, — говорил Александр Александрович. — Для малышей изредка ставили наскоро сколоченные сюжетики про добрых фей, гномов и эльфов или умирительно сладенькие сказочки про «нянюшкины именины». Но театр с постоянным репертуаром для детей создавался впервые».

ТЮЗ на Моховой, по случайному совпадению, находился в одном здании со школой, в которой я учился. Разумеется, в числе первых поколений юных зрителей оказался и я. Этот театр стал для нас не только источником великих радостей, но и второй школой. Только учили нас здесь *думать и чувствовать*.

Сегодня театры для детей есть во всех республиках Советского Союза.

Давным-давно в городке на берегу Средиземного моря жил старый столяр Джузеппе по прозванию Сизый Нос. Однажды ему попалось под руку полено. Джузеппе решил смастерить из него что-нибудь. Но вдруг полено запищало тоненьким голоском. Столяр решил подарить это странное полено своему приятелю, шарманщику папе Карло... Конечно, так начинается сказка Алексея Николаевича Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино». В ней рассказывается о приключениях деревянной куклы Буратино. А заканчивается сказка представлением в кукольном театре «Молния», где куклы сами пишут пьесы в стихах и сами в них играют.

Это — сказка.

А в жизни театр кукол появился еще в Древнем Риме. Позднее в той же Италии распространился народный сатирический театр кукол. Главным героем его представлений стал веселый, неунывающий Пульчинелла. Народные кукольные герои, умевшие выразить чувства простых людей, появились и в других странах. Во Франции любимцем зрителей стал Полишинель, в Англии — Панч, в Германии — Гансвурст, в Голландии — Пикельгеринг, в Польше — Копленяк. В Чехии несколько позднее родился Кашпарек.

По характеру, смелости, дерзости, насмешливости все они — родственники нашего Петрушки. То, что не могли, не решились произнести вслух мужики и рабочие люди, громко выкрикивали на площадях и ярмарках куклы. А что сделаешь Петрушке? Представления бродячих кукольников запрещались. Деревянные подмости и легкие ширмы убирали. Но на завтра Петрушкина ширма появлялась в соседнем селе и куклы снова дерзко и смело, во весь голос выражали тайные мысли собравшихся зрителей.

После революции Петрушка все же постепенно ушел в историю: появились более современные виды кукольного театра.

Этих видов несколько. Петрушка, кстати, относился к верховым, *перчаточным* куклам (верховые — потому что появляются поверх ширмы). А еще бывают *марионетки* — они двигаются на нитках или на проволоке, а их водители-артисты находятся над сценой. В наше время широко распространены *тростевые* куклы — они управляются из-за ширмы тростями. А бывают еще и *механические*, и *теньевые*...





С. В. Образцов с одной из своих первых и самых любимых кукол

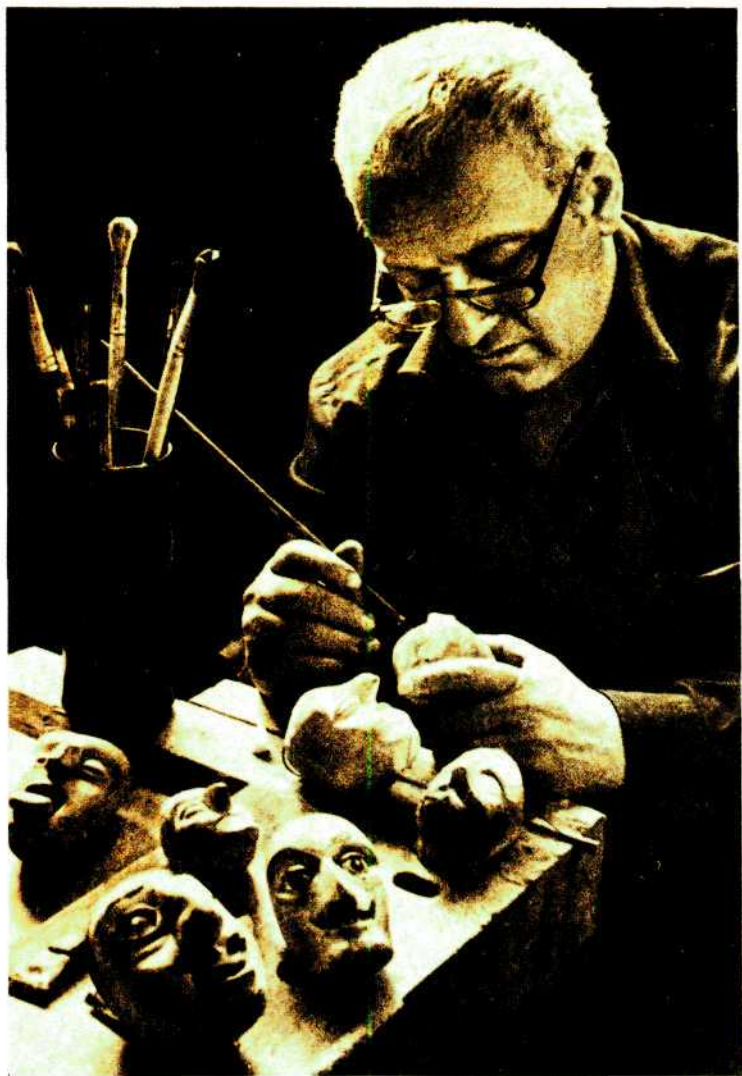
На современной сцене кукольного театра куклы могут играть вместе с актерами. Например, если надо поставить спектакль о приключениях Гулливера, то самого Гулливера может играть актер, а лилипутов — куклы.

Главным нашим театром кукол стал Центральный театр кукол в Москве. Им бессменно руководит Герой Социалистического Труда Сергей Владимирович Образцов.

Несколько лет назад в Москве состоялся XII конгресс УНИМА — так называется международная организация деятелей театров кукол, «вероятно, самая дружная, и самая добрая из международных организации» — так ска-







Резо Габриадзе

зал о ней Сергей Владимирович. На этом конгрессе президентом УНИМА избрали С. В. Образцова.

В нашей стране более ста театров кукол. Спектакли в них идут на сорока языках народов советских республик.

Было бы неверно думать, что театры кукол существуют и ставят спектакли только для детей. И Центральный



театр кукол и Ленинградский Большой театр кукол постоянно создают спектакли для взрослых. Потому что с помощью «актеров»-кукол можно интересно выразить любую идею, любую мысль, даже самую серьезную и значительную. За последние годы всемирную славу снискал Тбилисский театр марионеток Резо Габриадзе.

Известный грузинский сценарист и режиссер, Резо Габриадзе много трудился в кино и снял по своим сценариям немало фильмов. Но однажды ему пришла счастливая мысль создать свой театр марионеток и доверить им нелегкую обязанность разговаривать с людьми в зале на самые разные темы.

Каждая кукла, которую Габриадзе придумывает, рисует, а часто и сам конструирует, всегда с огромной выразительностью передает характер персонажа. Например, вешего ворона в одном из спектаклей он сделал из... металлической корзины, в какой люди складывают покупки в магазине, и укрепил на ней разноцветные тряпочки-перья. Получилось очень похоже.

Спектакли Резо Габриадзе для взрослых — это и драмы, и комедии, и сентиментальные истории, и сказки. Спектакли тбилисского театрального волшебника пересказать невозможно. Лучше их увидеть — если, конечно, вам представится счастливый случай!

ТЕХНИКА РЕЧИ

Камешки во рту

Однажды древнегреческий оратор Демосфен возвратился домой огорченный, расстроенный: он — уже не в первый раз — неудачно выступил с речью и слушатели проводили его недовольными выкриками и насмешками. Демосфен глубоко, болезненно переживал неудачу и шел домой с закутанным от стыда лицом.

В Древней Греции ораторское искусство блистало и считалось одним из высших и почетных поприщ. К тем, кто решался подняться на возвышение для соревнования в красноречии, предъявлялись высочайшие требования. От мастерства оратора зависели и исход политических событий, и судьба подсудимого. Яркая речь открывала оратору путь к славе.

Идя тогда домой, Демосфен встретил своего друга, актера Сатира, и стал жаловаться ему, что из всех ораторов Греции он самый трудолюбивый, а народ все равно насмехается над ним.

— Я помогу твоей беде, — сказал актер, — если ты прочтешь мне что-нибудь из Еврипида или Софокла.

Так звали выдающихся древнегреческих драматургов.

Демосфен прочитал. Тогда Сатир продекламировал тот же отрывок, но так выразительно и живо, что Демосфену он показался совершенно другим. Он понял, что нельзя пренебрегать произношением, мастерством исполнения, красотой речи и слова. А у Демосфена от природы был слабый голос, нечеткое произношение и прерывистое дыхание — получались паузы, затемнявшие смысл речи. К тому же Демосфен шепелявил.

Разговор с актером убедил оратора в необходимости все силы уделить тому, что ныне мы называем *техникой речи*.

Демосфен устроил под землей особое помещение вроде пещеры и каждое утро спускался туда на весь день, чтобы отрабатывать приемы речи и укреплять голос. Он проводил в своем подземелье два-три месяца подряд. А чтобы не было соблазна покинуть добровольное затворничество, наполовину обрил себе голову: в таком виде хочешь не хочешь, а на люди не выйдешь!

Набрав в рот камешков, Демосфен старался ясно и отчетливо читать отрывки из поэтов. Голос укреплял, разговаривая сам с собой на бегу и поднимаясь в гору; произносил, не переводя дыхания, длинные фразы. И стал в конце концов знаменитым оратором и политическим деятелем. Его речи вошли в историю.

Как видите, забота о технике и культуре речи возникла еще в древности.

В наши дни технику речи преподают в театральных вузах и школах как один из главных предметов. Не владея ею, актер не может создать полнокровный образ: зрители его просто не поймут, не расслышат, не разберут слов.

У Станиславского в книге «Моя жизнь в искусстве» есть горькие строки:

«Чем больше я прислушивался к своему голосу и речи, тем яснее мне становилось, что я не впервые так плохо читаю стихи. Я всю жизнь так говорил на сцене. Я стыдился прошлого. Мне хотелось вернуть его, чтобы изгладить произведенное раньше впечатление...»

Такое открытие собственных недостатков произошло у Константина Сергеевича в 1914 году, когда он играл Сальери в маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери». Впереди была долгая жизнь. «С тех пор, — продолжал Станиславский, — мое артистическое внимание устремилось в сторону звука и речи, к которым я стал прислушиваться как в жизни, так и на сцене... Уметь просто и красиво говорить — целая наука!...»



— Пожалуйста, не делай из пустяков трагедию!.. Мы говорим так иногда, противопоставляя два несопоставимых понятия. Мы делаем это для усиления смысла.

Такое противопоставление основано на том, что *трагедия* — самый серьезный, самый значительный, наиболее насыщенный высокими страстями жанр драматургии и театра.

В основе трагедии — печальные, мрачные события, резкое столкновение непримиримых сил, ведущее к гибели главного героя. Действие трагедии не может вращаться вокруг частных случаев быта (этим занимаются драма и комедия). Она поднимает жизненно важные вопросы, когда от их решения зависит судьба или даже жизнь человека, яркой личности, каких-либо групп людей, классов, даже народа или государства.

Сюжет трагедии составляют, как правило, конфликты между человеком и действительностью. Герой должен принять решение, выбрать определенный жизненный путь. Происходит душевная борьба значительной личности по значительной причине. В том, какое решение примет человек, мы обнаруживаем его достоинство, силу его воли или разума, величие характера, душевную красоту. Примените все эти законы трагедии к борьбе членов легендарной «Молодой гвардии» — и сами сможете ответить на вопрос, какой путь они выбрали в условиях непримиримых противоречий с действительностью, нежелания смириться с фашистской оккупацией.

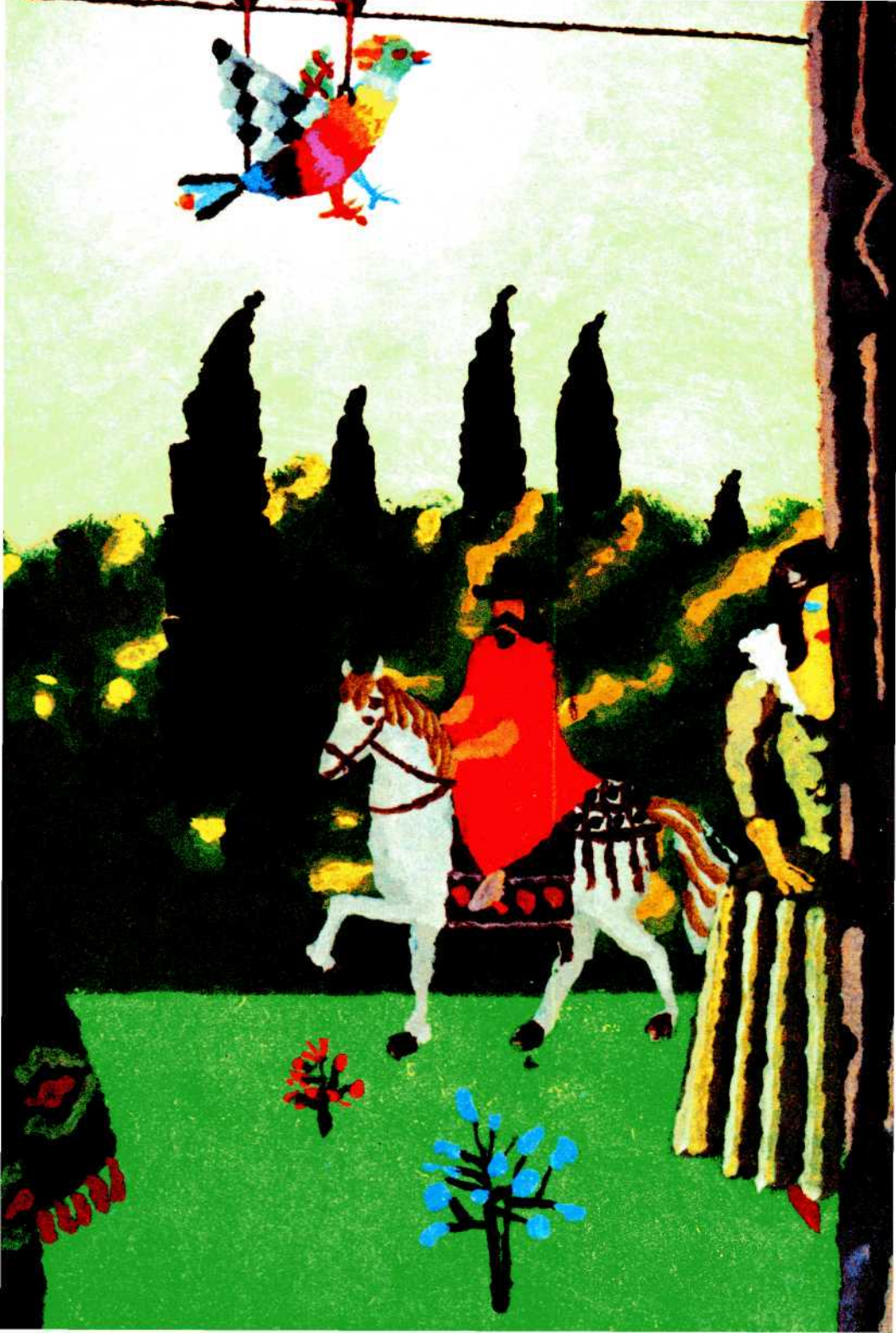
Древние считали, что трагедия на сцене обладает целительной силой и «очищает» зрителей от мелких страстей и пороков. Трагический спектакль действительно возбуждает высокие чувства, серьезные мысли, подъем душевных сил, доставляет художественное наслаждение. Трагедия углубляет и расширяет духовный мир зрителей, побуждает человека задуматься о главных вопросах жизни. Даже самые положительные качества человека нередко приводят в трагедии к роковым, губительным последствиям...

В «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского действует и сражается за революцию коллективный герой, как раз та «группа лиц», что говорилось выше — революционный матросский полк. Он не однороден, у каждого человека — свой характер, свои



Народная артистка СССР
Александра Ивановна
Климова в роли
Комиссара из
«Оптимистической трагедии»
Вс. Вишневского





взгляды на жизнь. Но общее дело, борьба объединяют людей. Полк погибает в неравной борьбе, и потому пьеса трагична. Но в ней есть и оптимизм — вера в будущее и в лучшую жизнь, — ее не добудешь без жертв.

Как все это звучит в пьесе?

Она начинается появлением на сцене двоих Ведущих. Оба — в военно-морской форме. Они тоже бойцы полка, чьей судьбе посвящена «Оптимистическая трагедия».

Ведущий. Отложите свои вечерние дела. Матросский полк, прошедший свой путь до конца, обращается к вам, к потомству.

(Здесь у Вишневого ремарка: «Медленно, с тяжелым грохотом открываются колоссальные броневые закрытия. Раскаленный, без облака день. Полк идет по древней дороге. Сверкание усиливается, потому что полк в белом...»)

Ведущий. У каждого из них была семья... У многих из них были дети... И у каждого было некое смутное: грядущее поколение... И вот оно пришло, это поколение. Здравствуй, пришедшее поколение! Бойцы не требовали, чтобы вы были печальны после их гибели... Жизнь не умирает. И это прекрасно! «Будьте бодрей! — просили бойцы, погибая. — Гляди веселей, революция!» Полк обращается, сказал я, к потомству. Он избавляет вас от поминок. Он предлагает молча подумать, что же, в сущности, для нас борьба и смерть...

В центре событий пьесы — Комиссар. Однако Комиссар — женщина! И это — одна из самых необычных ролей советской драматургии. Трагическая драматургия вызвала к жизни и тип актеров, обладающих достаточным темпераментом для исполнения ролей в трагедиях. Хочу назвать хотя бы современную артистку Александру Ивановну Климову: в свое время она удостоилась диплома за лучшее исполнение в нашей стране роли Комиссара в пьесе Вишневого.

Я видел Климову во многих спектаклях — специально ездил в Белоруссию, в Минск, где артистка работает в Русском драматическом театре имени М. Горького. Особенно запомнился мне полный трагизма спектакль «Возвращение в Хатынь». Артистка играет в нем Женщину, крестьянку, обездоленную, как и миллионы других людей, войной. Она жила в ХАТЫНИ...

Запомните это название. Хатынь — бывшая деревня недалеко от Минска. Она была сожжена фашистскими карателями в 1943 году *вместе с жителями*. Известно точное число погибших: 149 человек, среди них — 76 детей. В 1969 году на месте сожженной деревни воздвигнут и открыт мемориальный архитектурно-скульптурный комплекс. Через равные промежутки времени над ха-

тынским полем раздаётся колокольный набат. Днём и ночью. Всегда.

Женщина Климовой и сейчас стоит передо мной — прямая, несломленная. Слышу её тихий, ровный голос — рассказ про немца, который пришел в её избу, как и в тысячи других изб на захваченной русской земле: — Повечерял. Детям повидла дал. Во столько, но дал. А раненько я возле печи завозилась — он поднялся с кровати. Оделся. Умылся. «Гут морген» свой сказал. Помылся и зубы почистил. А потом... сначала меня убил, а потом пошел к деткам...

В немом ужасе слушает притихший зал ровные, сказанные без всякого выражения слова Женщины. И каждый сердцем чувствует трагедию Матери, трагедию мирного белорусского села. Трагедию страны, перенесшей варварское, бесчеловечное нашествие...







ФАРС

Живая карикатура

Это небольшие по размерам пьески острокомедийного характера. Родился фарс в мрачную эпоху средневековья, когда постановки на сцене носили особенно серьезный, даже религиозный характер. Фарс выразил веселость народа, его точный и смелый юмор. В этих пьесках всегда звучали соленые, грубоватые шутки, бесцеремонная насмешка над человеческими слабостями, недостатками, пороками, иногда — и над физическими недостатками.

Вот сюжет одного из первых средневековых фарсов.

Муж и жена долгое время живут в раздоре и ссорятся из-за того, что не могут прийти к согласию: кому какую работу делать по дому. Наконец они решают составить договор. В нем точно обозначается, у кого какие обязанности: муж чинит дом, добывает и колет дрова, разжигает печь. Жена стирает, стряпает, гладит, смотрит за скотиной. На том и порешили.

Однажды муж услышал со двора истошные крики. Выбжав во двор, он увидел, что жена свалилась в глубокий чан с горячей водой, согретой для стирки.

— Подай руку скорее! — кричала жена.

А муж, внимательно просмотрев условия договора, ответил:

— Нет уж, не могу. Среди моих обязанностей не указано, что я должен тащить тебя из кипятка!

Я пересказал этот сюжет своими словами. На площадных подмостках средневековых городов он выглядел, конечно, гораздо смешнее и вызывал бурное веселье собравшихся вокруг сцены зрителей.

В тогдашних фарсах осмеивались жадные монахи, грубые солдаты, походившие на разбойников с большой дороги, доктора-шарлатаны. Доставалось и богачам, а иногда даже и папе римскому.

Герои фарсовых сенок всегда бывали окарикатурены. Пороки так сильно преувеличивались, что выглядели чудовищными. Одним из обычных сценических игровых приемов оказывалась потасовка: фарс ведь не отличался деликатностью.

Артисты, игравшие фарсовые спектакли, выносили и побои, и пинки, и многие другие неприятности. В архиве города Вены сохранился даже удивительный

перечень денежных надбавок актерам за фарсовые неприятности. Удар плетью, оплеуха и пинок ногой дополнительно оплачивались по 34 крейцера. За окачивание холодной или горячей водой полагалось вдвое больше. Выше всего была такса за падение со «скалы» или из окна — 1 гульден 10 крейцеров.

Фарсы питали и более серьезную драматургию. Многие фарсовые сюжеты и приемы использовал великий



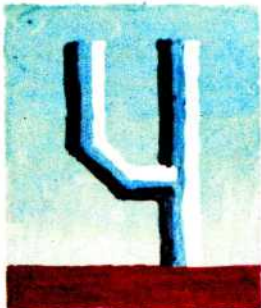
французский драматург и актер Мольер — к примеру, в комедии «Мнимый больной».

Иногда фарс на сцене сравнивался с карикатурой в живописи. Это верное сравнение.

В наши дни фарс — редкий гость театрального репертуара. Но наверное, и сегодня этому виду комедии нашлось бы, над чем и над кем посмеяться, кого высмеять, кому без всяких церемоний дать тумака...







Это случилось 6 ноября 1942 года, в разгар войны. Фронтovou бригаду артистов разместили на ночлег в блиндаже командования. Трудный день с несколькими концертами перед бойцами остался позади. Теперь артисты отдыхали, собирались послушать по радио торжественное собрание из Москвы, из зала Большого театра, посвященное 25-й годовщине Октября, а потом и самим по-фронтovому отметить праздник.

Актеры, разморенные теплом, уже боролись с дремотой, когда зазвонил полевой телефон. Чей-то далекий, заглушённый воем метели голос попросил дать еще один концерт — для связистов: «Мы находимся на боевом посту, но очень хочется послушать артистов!..»

Актерам объяснили: связисты сидят далеко в горах, в километре один от другого, в единой цепочке телефонной связи, охраняют линию и обеспечивают ее исправность. А концерт надо давать... по телефону.

И тогда начался этот необыкновенный концерт, когда микрофоном служил раструб полевого телефона, а рампой — многокилометровый тоненький провод, затерянный где-то в горах и в пурге. Рампа снова, по выражению Александра Блока, становилась линией огня. Но тем острее ощущали актеры ответственность. Они поздравили связистов с праздником и начали концерт.

По линии можно было вести одновременно несколько разговоров. Поэтому в стихи советских поэтов, в мелодии песен врывались временами короткие, резкие слова приказов. Это был военный концерт. И шел он по-военному, по-фронтovому.

В составе артистов этой фронтовой бригады находился и выдающийся чтец, мастер художественного слова Сурен Кочарян. В начале войны он проделал огромную работу и сделал литературную композицию... по всем трагедиям Шекспира! Артист скомпоновал строки, которые звучали зловеще в дни войны. Теперь, в необычном телефонном концерте, будто сам Шекспир становился нашим современником и заклинал не давать пощады ненавистному врагу:

О, не питай, земля моя, злодеев,
Ты хищников прожорливых отвергни
И не давай им сладостей своих!

Насильников, осмелившихся дерзко
Тебя, родная почва, попирать,
Встречай везде ты гжучею крапивой.
Когда ж они нагнутся, чтоб сорвать
С груди твоей цветок, то умоляю.
Спрячь под цветком ты лютую змею,
И пусть она врагов нам ненавистных
Уничтожает смертоносным ядом!..

Да, земляки, деремса молодцами,
Но не окончен бой,
И держатся еще враги на поле...

«Трубка дрожала в руках вместе с дрожью сердца, — вспоминал позднее Сурен Акимович, — и, наверное, шевелились волосы на голове, когда артисты пением или словом заклинали бойцов отстоять Родину, отомстить врагу».

Связисты в горах слушали необычный концерт, закутавшись в тулупы, надвинув на лоб шапки-ушанки, и молчали. Но их молчание было красноречивее слов.

Народный артист РСФСР и Армянской ССР С. А. Кочарян (1904—1979) рассказывал мне о разговоре, который состоялся у него с соседом по больничной палате. Сосед, физик по профессии, не мог взять в толк, зачем вообще существуют чтецы.

— Мне, например, извините, конечно, Сурен Акимович, чтец не требуется, — говорил он. — Веру любую книгу, ложусь па диван, читаю любимого писателя и получаю удовольствие, духовную пищу, запас умственной энергии. Зачем мне куда-то ехать, покупать билеты, толкаться в транспорте и гардеробе и слушать, как ту же книгу артист прочтет мне вслух? Я же не маленький!..

Кочарян не возражал, не спорил. Зачем? Каждому не объяснишь. К тому же, чтобы полюбить какое-либо искусство, необходимо с ним познакомиться, хорошо его знать, понимать его азбуку, его язык. И уж потом — любить или отрицать. А сосед-физик отрицал то, чего совсем не знал.

А вот Анатолий Васильевич Луначарский, выступая еще в 1918 году на открытии Института живого слова (возникло тогда в Петрограде такое учебное заведение), высказал мысли, прямо противоположные мнению упомянутого физика:

— ...Существуют люди, которые и воспринимать-то живой речи не умеют, которым для того, чтобы сосредото-



*Сергей Юрский,
народный
артист РСФСР.
Сегодня — один из
наиболее интересных
исполнителей
произведений
классической
и современной прозы
и поэзии
на литературной
эстраде*

точиться, необходимо взять книгу в руки, сесть где-нибудь и угол в кресло... Я знаю, что это прекрасно, я и не думаю воспретить читать киши... но это не есть живое, настоящее искусство. Это, в сущности, подобно тому, как если бы композиторы писали ноты, а мы читали бы их каждый у себя. Для чего тогда давать концерты?.. Если бы сказать об этом музыканту, он пришел бы в ужас!..

По-моему, — продолжал Луначарский, — человек, который, взяв книгу, читает ее про себя и не знает, что такое художественное чтение, потому что его не слышал или им не интересуется, а сам воспроизвести его не может, — этот человек, в сущности говоря, неграмотный в деле художественной речи. И он не может знать Пушкина, потому что настоящим образом не может читать Пушкина... Каждое стихотворение может быть исполнено на сто различных ладов и быть при этом сто раз художественным произведением...

Видите, совсем противоположный взгляд на искусство художественного слова. И конечно, совершенно верный.

Кстати, о Пушкине.

Я принадлежу к тому подавляющему большинству людей, которые живут в вечном плену пушкинского гения, обаяния его поэзии. Читаю и перечитываю Пушкина постоянно. Но однажды пришел на литературный вечер, где произведения великого поэта читал артист театра и мастер художественного слова Сергей Юрский. И произошло удивительное: слушая некоторые стихи и поэмы, я будто слышал их *впервые*, впервые понял их сокровенный смысл! И чуда тут никакого нет, стоит, конечно, не забывать, что всякое искусство — чудо. Звучащее слово, действительно, способно раскрыть такие глубины литературного текста и мыслей писателя, какие обычно не улавливаются при чтении глазами. Списать с этим фактом не приходится.

А дело в том, что в настоящем, высоком произведении литературы кроме *текста* есть еще и *подтекст*. Что это значит?

Представим себе литературного героя, который говорит: «Погода сегодня ужасная. И обед невкусный. И в театр вечером я не пойду — наверняка пьеса пустая и глупая. Идите сами...»

Это — текст. А возможный подтекст здесь такой: «У меня плохое настроение, да еще зуб болит, оставьте меня в покое, видеть вас не хочу!..»

Это, конечно, простой пример. Подтекст бывает и неизмеримо сложнее. У Радия Погодина есть повесть и пьеса под названием «Трень-брень» («История в восьми



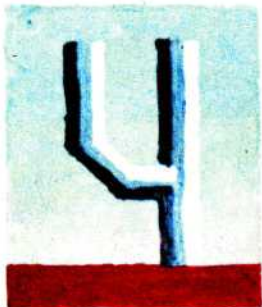
картинах с прологом и эпилогом, но без начала и без конца»). В ней рассказывается история девочки Оли. Она была рыжей, и поэтому все над ней смеялись. Она из-за этого даже утопиться хотела.

Подумаешь, у какой-то девчонки рыжие волосы! Эка невидаль! Чего об этом книжки писать и спектакли ставить!.. Но дело в том, что у писателя есть и очень важный подтекст. Он вот в чем: не торопись смеяться над человеком, если он не такой, как ты. Он действительно не такой, как ты, но, может быть, не хуже тебя, а даже лучше. Может, он умнее. Или талантливее. Или удачливее. Или красивее. Но за это его ненавидеть и преследовать не надо. Как видите, мысль очень важная и серьезная.

Между прочим, похожий подтекст содержался и в кинофильме «Чучело», который вы, конечно, видели.

Услышать подтекст в прозе и поэзии помогает мастерство чтеца. Станиславский говорил: «В театр я хожу ради подтекста. Текст я могу прочитать и дома». Эта важ-





нейшая мысль в большой мере относится и к искусству художественного чтения. Она составляет важную главу и в азбуке искусства.

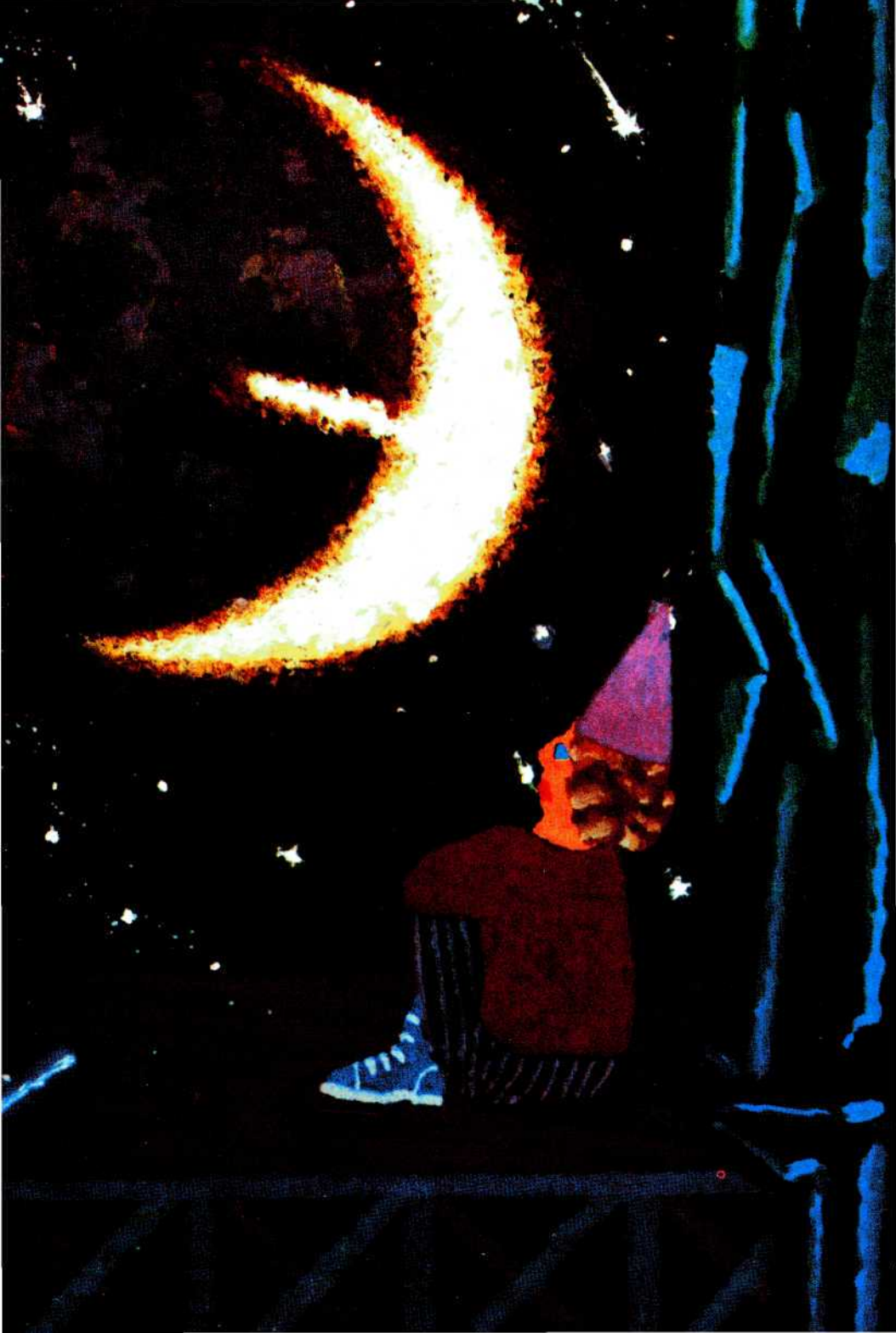
У искусства чтеца есть еще одна особенность и привлекательная черта. Вынося произведение на литературную, концертную эстраду, артист-чтец переплавляет его своим талантом, своим мастерством, своим отношением к героям повествования: их можно, к примеру, осуждать или одобрять, можно внушить слушателям любовь к ним, а можно и неприязнь. Все зависит от решения режиссера и исполнителя. И тогда сценическое произведение обогащается обаянием артиста, его личности, добротой сердца, блеском его ума.

Ну, а простое чтение наизусть с эстрады стихов или прозы, пусть и «с выражением», искусством не становится...

Интересно напомнить: искусство художественного слова родилось и расцвело только в нашей стране. В Европе и Америке с ним почти незнакомы.

А создателями этого искусства, первыми крупнейшими его мастерами были два выдающихся артиста: Александр Яковлевич Закушняк (1879—1930) и Владимир Николаевич Яхонтов (1899—1945).







ЭСТРАДНОЕ ИСКУССТВО

Любите ли вы
Райкина?

Планета еще не знала, что первый ее сын, первый землянин собирается в космос. Над Байконуром цвела весна 1961 года. Юрий Гагарин уже находился в корабле.

Павел Попович — тогда еще не космонавт, а только член отряда космонавтов — сказал Гагарину по радио, что объявлена часовая готовность. Всего час оставался до исторического мгновения. Как он тянулся для всех, кто ждал старта!

Поповичу показалось, что другу там, в корабле, одиноко, тревожно и грустно. И он, взяв микрофон, спросил:

— Юра, ну как ты там? Не скучаешь?

— Если есть музыка, можно немножко пустить, — ответил Гагарин.

Пошла команда:

-- Станция... Дайте ему музыку, дайте ему музыку!..

— Ну как, есть музыка? — спросил через минуту Попович.

-- Дали про любовь. Слушаю Леонида Утесова...

Эстрадное искусство провожало землянина в первый космический рейс.

Леонид Осипович Утесов (1895—1982) — легендарный артист советской эстрады. Наши родители, особенно бабушки и дедушки наверняка любили его искусство. Л во время Великой Отечественной войны появился даже... остров Утесова! Не ищите его на географических картах. Так называли моряки клочок земли в районе реки Свири, на севере Ленинградской области. И самоотверженно защищали его.

Когда-то в эстрадном представлении можно было увидеть силачей, фокусников, дрессированных и «ученых» собачек, чревовещателей. Вы скажете: ведь все эти номера больше подходят для цирка! Да, сегодня это так. Но в прошлом столетии главными «артистами» цирка были лошади. А на эстраде сверкала и шумела вереница самых невероятных номеров. Артисты состязались не столько в мастерстве, сколько в том, чтобы как можно больше удивить почтеннейшую публику, вызвать острый интерес и жгучее любопытство к представлению у тех, кто на нем еще не побывал.

Сейчас другие времена. «Королевой» эстрады стала песня. Каждая эпоха рождает и возводит на пьедесталы



*Этого актера знают и любят миллионы зрителей. Герой
Социалистического Труда народный артист СССР Аркадий Райкин*

своих кумиров, в том числе и эстрадных. В свое время здесь блистали уже названный мною Леонид Осипович Утесов, Клавдия Ивановна Шульженко. Сегодня — Алла Пугачева: ею покорены слушатели многих стран мира. Появились и композиторы, чья музыка стала одной из примет эстрады второй половины нашего века: Василий Соловьев-Седой, Матвей Блантер, Аркадий Островский, Валерий Гаврилин, Арно Бабад-



жаниян, Никита Богословский, Юрий Саульский, Раймонд Паулс, Марк Фрадкин, Давид Тухманов...

Однако важнейшим видом эстрадного искусства всегда было, остается и должно оставаться *слово*, как говорят специалисты — речевой жанр. Здесь первым и главным следует назвать Аркадия Райкина (1911—1987). А начинал Райкин свою работу на эстраде в качестве конферансье.

Есть такая шутка. Каким должен быть человек, желающий стать конферансье? Он должен обладать многими качествами: умом, остроумием, находчивостью, смелостью, изяществом, быть в высшей степени образованным и культурным человеком. Но если у человека есть все эти достоинства, тогда зачем ему идти в конферансье?!. Райкина эта шутливая мысль не смутила.

На одном из первых в своей жизни концертов, когда предстояло конферировать и вести программу, Райкин вышел на сцену... с патефоном (вы, может быть, уже не знакомы с этим аппаратом; придя на смену старику граммофону, патефон многие годы, даже десятилетия был единственным звуковоспроизводящим устройством, имелся почти в каждом доме, именно на его диске крутились пластинки тридцатых, сороковых, пятидесятих годов).

Райкин поставил патефон на стул посреди сцены и начал... разговаривать с ним. Крутилась пластинка. Артист, обращаясь к патефону, задавал ему какие-то вопросы, а в ответ раздавался... его же голос, записанный на пластинку.

Зрители полюбили молодого конферансье.

Но Райкин не захотел ограничиться этой ролью. Однажды в концерте для детей он вышел на эстраду и прочел маленький рассказ под названием «Мишка». Сюжет его таков. Мальчик получил от своего дяди-полярника необычный подарок — живого белого медвежонка, и тот вскоре стал членом семьи. Постепенно он вырос и превратился в огромного зверя. И вот однажды бабушка, придя домой, замерла на пороге: на шкафу, поджав ноги, сидел незнакомый гражданин, дрожа от страха. А посреди комнаты стоял медведь и не спускал с человека на шкафу упорного, внимательного взгляда. Незванный гость оказался квартирным вором.

Дети принимали рассказ восторженно. А Райкин не просто читал его, а попутно показывал, как этот номер объявили бы в качестве конферансье люди разных профессий: докладчик-пустослов, ученый-пушкинист, цирковой шпрыхсталмейстер (так раньше называли в цирке инспектора манежа, артиста, объявляющего номера и руководящего программой).

Так рождались знаменитые райкинские маски, искусство моментального перевоплощения, трансформации. Артист умел менять внешний облик и внутренний характер своих многочисленных персонажей в считанные секунды. Такие трансформации позволили артисту вывести на эстрадные подмостки сотни различных фигур, показать многих хороших и дурных людей. К одним артист вызывал сочувствие, любовь, уважение, к другим — насмешливое, презрительное отношение, к третьим — чувства гнева и протеста.

На лондонской телевизионной студии готовились показать пять больших программ, посвященных искусству советского артиста эстрады Аркадия Райкина. Играть свои монологи и сценки на чужом языке и притом сохранить блеск и мастерство исполнения — дело нелегкое. И все же, гастролируя за рубежом, Райкин всегда исполнял свои программы на языке страны.

На этот раз произошло непредвиденное. В самый последний момент перед выступлением британские телевизионные деятели попросили некоторые сценки из программы убрать. Артист удивился: в чем дело? Ему объяснили.

— Мистер Райкин, мы поняли ваш коварный замысел. Вот вы хотите показать бюрократа, а ведь всем известно, что настоящий бюрократ родился в Англии. Или, например, вы собираетесь в одном из номеров осудить взятку. А у нас она нередко считается вполне допустимым бизнесом. И об этом принято молчать. Возникает вопрос: чья мораль выше? Ваша или таша? Вероятно, ваша, мистер Райкин. Но зачем же нам подрывать наши собственные нравственные устои, свою мораль?! А вашу хитрость дать действующим лицам для отвода глаз русские имена мы, конечно, раскусили...

Сначала артист рассердился на британских телевизионщиков. А потом подумал: «Как хорошо, что в нашей стране никто и никогда не посмеет защищать взятку и подкуп как «вполне допустимый бизнес»! Какое счастье, что никто не считает бюрократа в нашей стране законной фигурой! И как важно, что советский артист может сражаться с этими пороками средствами сатиры!»

Сатира — одна из черт и достоинств советской эстрады. Ее острое и смелое оружие. Известный польский писатель-сатирик Станислав Ежи Лец, сказал: «Ни на одних часах стрелки не указывают, как жить». Указывать, как жить, — обязанность не часов, а художников. Юмористические и сатирические спектакли народного артиста СССР Героя Социалистического Труда А. И. Райкина, отвергая зло, учили добру, чести и честности, равнодушию и милосердию, — это старое рус-

ское слово сейчас снова пошло в обиход. Оно хранит свой высокий смысл.

Тс же урони добра и чести преподносят нам тысячи артистов советской эстрады — театра, горячо и преданно любимого каждым.



ПИСЬМО К ЧИТАТЕЛЯМ

Дорогие друзья!

Вот и закончены мои короткие рассказы о театре. Я писал их в надежде, что вы полюбите его, как и я, увлечетесь им. И что «Азбука театра» поможет вам хоть немного в будущей жизни.

С появлением кинематографа, а потом и телевидения, стали раздаваться голоса, пророчившие театру конец. Некоторые люди опасались, что театр не выдержит конкуренции белого и голубого экранов. «Дома-то ведь удобнее сидеть и смотреть телевизионный спектакль, чем ехать в театр!.. — говорили они. — А кино вообще более массовое искусство. Один и тот же фильм в большом городе могут в течение дня посмотреть сотни тысяч людей!»

Опасения эти оправдались только частично. «Конкуренции» не выдержал плохой театр, слабые, неталантливые спектакли. На них действительно стали ходить меньше. Но глубокие, талантливые спектакли не только выдержали испытание новыми видами зрелищных искусств, но кое в чем даже победили их.

Победили — потому что театр даже в наше время научно-технического прогресса остается чудом.

Кино повторимо. Сеансы начинаются утром и оканчиваются поздно вечером. И каждый раз, на каждом сеансе, в ту же самую минуту тот же самый герой входит все в ту же комнату и улыбается все той же улыбкой. Точно такой же, как на предыдущем сеансе.

В истории советского киноискусства живет такая легенда (или быль?). Маленький мальчик ходил смотреть «Чапаева» сеанс за сеансом, много раз подряд. На вопрос билетерши, зачем он это делает, мальчик ответил: «А вдруг он все-таки выплывет?» Юному зрителю хотелось, чтобы случилось чудо, чтобы Чапаеву удалось спастись...

В театре время начала чуда тоже известно: в 19.00 или

в 19.30. И все же в эти минуты, когда меркнет в зале свет и, вздрогнув, раздвигается занавес, начинается единственный в своем роде неповторимый и прекрасный процесс творчества. На сцену выходят живые люди. Они вступают между собой в определенные отношения. Они волнуются, ссорятся, мирятся, любят, ненавидят, смеются и плачут. Иногда они просто пьют чай, говорил Чехов, а в эти минуты рушится их жизнь. И все это всегда происходит по-разному, по-новому. Потому что чувства и мысли, возникающие на сцене и в зале, рождаются всегда заново.

Когда я был подростком, мне показалась чудом залитая лунным светом сцена, хотя тогда, в театральной ложе, я даже не понял до конца, что там плыло в полумраке голубой бездны. Но и теперь я вхожу в театр, чтобы дожидаться чуда, увидеть его. И бываю счастлив, когда оно происходит. Ради этого и существует театр. Ради того, чтобы мы, покидая театральную залу, становились честнее, благороднее, умнее, добрее.

В свое время великая русская литература возникла потому, что в России образовался великий читатель. Его глубокий, вдумчивый интерес к новой книге, к творчеству писателя, его горячее желание получить в книге ответы на многие острые вопросы жизни «подогревали» литературное творчество, вдохновляли его, побуждали писателей искать на эти вопросы ответы.

В нашей стране все новые поколения великих читателей приходят в библиотеки и книжные магазины. Все новые поколения великих зрителей идут в театр. И чем выше наши вопросы к нему, чем глубже наш интерес к искусству, тем выше и глубже мир сценического искусства.

Именно от вас в большой мере зависит, будет ли у нас великий театр.

Давайте попробуем сделать это!

С уважением

ваш

Автор

СОДЕРЖАНИЕ

ЗАЧЕМ НАПИСАНА ЭТА КНИГА 5

ТЕАТР

Единственная глава не по алфавиту 8



АКТЕР 35
АМБУЛА 43
АНСАМБЛЬ 44
АНТРАКТ 46
АНТРЕПРЕНЕР —
АНШЛАГ —



ВОДЕВИЛЬ 55



ДЕКОРАЦИЯ 63
ДИАЛОГ 64
ДИРИЖЕР 65
ДРАМА 66
ДРАМАТУРГИЯ 67



ИНСЦЕНИРОВКА 77



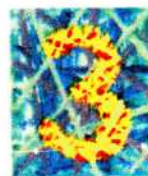
МАКЕТ 87
МАСКА —
МЕЛЬПОМЕНА 90
МИЗАНСЦЕНА —
МИМИКА 91
МОНОЛОГ 92
МУЗЕЙ 93
ТЕАТРАЛЬНЫЙ
МЮЗИКЛ 95



БАЛЕТ
БЕНЕФИС
БУТАФОРΙΑ



ГРИМ



ЗРИТЕЛЬ 71



КОМЕДИЯ 81
КОСТЮМ 83
ТЕАТРАЛЬНЫЙ
КОТУРНЫ 85



ОПЕРА 97
 ОПЕРЕТТА 100
 ОРКЕСТР 103

105 ПАНТОМИМА
 107 ПЛАКАТ
 ТЕАТРАЛЬНЫЙ



РАМПА 111
 РЕЖИССЕР —
 РЕКВИЗИТ 114
 РЕМАРКА 115
 РЕПЕРТУАР —
 РЕПЕТИЦИЯ 116

119 СИСТЕМА
 К. С. СТАНИСЛАВ-
 СКОГО



ТЕАТРАЛЬНОЕ 123
 ЗДАНИЕ
 ТЕАТР ДЛЯ ДЕТЕЙ 125
 ТЕАТР КУКОЛ 128
 ТЕХНИКА РЕЧИ 133
 ТРАГЕДИЯ 135

141 ФАРС



ЧТЕЦ 145

151 ЭСТРАДНОЕ
 ИСКУССТВО



ПИСЬМО К ЧИТАТЕЛЯМ 156

2-е издание, переработанное и дополненное

Научный рецензент — кандидат искусствоведения

С. М. Осовцов

Рисунки Р. Доминова

Макет В. Коломейцева

Подбор фотографий Ю. Алянского

Слайды В. Барановского

Научно-художественное издание

Для среднего школьного возраста

Алянский Юрий Лазаревич

АЗБУКА ТЕАТРА

ИБ 12194

Ответственный редактор *О. В. Москалева*

Художественный редактор *В. Г. Траугот*

Технический редактор *Л. Б. Куприянова*

Корректор *Н. Н. Жукова*

Сдано в набор 12.12.89. Подписано к печати 05.04.90. М-15057. Формат 70×90¹/₁₆. Бумага офсетная № 1. Шрифт обыкновенный, новый. Печать офсетная. Усл. печ. л. 11,7. Усл. кр.-отт. 49,13. Уч.-изд. л. 11,9. Тираж 100 000 экз. Заказ № 619. Цена 2 руб. Ленинградское отделение орденов Трудового Красного Знамени и Дружбы народов издательства «Детская литература» Государственного комитета РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 191187, Ленинград, наб. Кутузова, 6. Фабрика «Детская книга» № 2 Государственного комитета РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 193036, Ленинград, 2-я Советская, 7.

Алянский Ю. Л.

А 60 Азбука театра: 50 маленьких рассказов о театре/Рис. Р. Доминова; Макет В. Коломейцева. — 2-е изд., переработ, и доп. — Л.: Дет. лит., 1990. — 159 с., ил.

ISBN 5-08-000276-X

В форме маленькой энциклопедии автор раскрывает перед читателем смысл многих театральных понятий, названий, терминов, необходимых каждому зрителю.

792

А $\frac{4802050000-140}{M101(03)-90}$ Без объявл.