

Е.С. Сабашникова

Третье рождение



*Пути развития
телевизионного
театра*

Е.С. Сабашникова

Третье рождение



•
Условность сцены и телеэкрана

Актер в телетеатре

Образ телеспектакля

Рампа экрана

Е.С. Сабашникова

Третье рождение

*Пути развития
телевизионного
театра*

Москва
«Искусство»
1982

ББК 85.6
С12

Рецензенты —
доктор искусствоведения
И. Л. Вишневская,
доктор филологических наук
Э. Г. Багиров

Фотоиллюстрации
А. Агеева, Н. Агеева,
Б. Вдовенко

Сабашникова Е. С.

С12 Третье рождение — М.: Искусство, 1982.—
168 с., 23 л. ил.

Телевидение открыло перед драматическим искусством наших дней широкие перспективы. Появилась новая «сцена» в эфире — телевизионный театр, позволяющий актерам выявить новые грани их дарования. В книге рассказывается о наиболее значительных и интересных спектаклях телетеатра, работах советских артистов и режиссеров.

4907000000-193
С ————— **19-83**
025(01)-82

ББК 85.6
792.8

Введение

Десять лет назад, когда был показан телевизионный спектакль «Домби и сын», автор одной из рецензий с недоумением спрашивал, где же происходит действие в каждый данный момент: мистер Домби был богатым человеком, в его доме гостиная, спальня и детская никак не могли находиться в непосредственной близости, были расположены, вероятно, на разных этажах, а режиссеры-постановщики соединили их на одной площадке. Упрек весьма знаменателен: он продиктован привычными, сложившимися представлениями о формах отражения реальности, знакомых нам по театру и кинематографу.

В самом деле, никого бы не удивило, если бы в театре детская и гостиная существовали, разделенные выгородкой, на одной сценической площадке, и мистер Домби, сделав всего два-три шага, попадал бы в комнату сына. В конце концов, он даже мог не делать и этих шагов — достаточно было поворота сценического круга. Мы приняли бы это как знакомую театральную игру с пространством.

Иное дело — в кино. На экране во всем великолепии предстал бы особняк главы торгового дома. Мистер Домби поднимался бы по лестнице, проходил по анфиладе комнат, убранство которых точно соответствовало бы стилю времени.

Так уж мы привыкли, что в театре «все условно», в кино «все реально». Сцена диктует свои законы, экран — свои.

Новая форма — телевизионный театр — была непривычна, казалось, что документальная природа ТВ и театральная условность — «две вещи несовместные». Между тем эта новая область существовала и самоопределялась, выявлялись ее принципы, специфика. Драматическое искусство, знакомое нам по сцене и киноэкрану, представало на телевизионном экране в трансформированном виде. Электронная Мельпомена диктовала свои законы. Это было третье рождение — после театра и кино.

Телевизионный театр сравнительно с искусством сцены, опирающимся на многовековые традиции, очень молод. Его практика еще не дает достаточных оснований для детальной классификации и систематизации всех направлений и закономерностей развития. Вместе с тем довольно обширный репертуар телетеатра, его высокие художественные достижения позволяют выявить некоторые общие тенденции развития и факторы, оказывающие влияние на его утверждение как самостоятельного художественного явления.

Хочется отметить две особенности, характерные для сегодняшнего этапа развития телевидения, так или иначе сказывающиеся на судьбе телевизионного театра.

Первая — осознание самими художниками новых выразительных возможностей, предоставляемых телевидением и отличающихся от привычного, уже освоенного арсенала художественных средств театра и кино. Вторая особенность — чрезвычайное разнообразие многомиллионной аудитории ТВ: по образованию, культуре, воспитанию и условиям жизни, вкусам, — поставившая с особой остротой важные и закономерные для любого искусства вопросы: Кому адресует художник свое произведение? Что он хочет сказать зрителям? В какой мере они понимают его? И т. п. Несомненно, эти две особенности взаимосвязаны: усложнение способов отражения реальности в телевизионных передачах эстетически обогащает и обостряет восприятие зрителя; сегодня он уже не удовлетворяется тем, что ему вчера казалось вполне приемлемым и даже интересным.

Вспомним: не так еще давно достаточно было обычного «узнавания». Например, в многосерийном телевизионном спектакле «День за днем» (сценарий М. Анчарова, режиссер В. Шиловский) зрителей удерживала у телевизоров, и довольно долго удерживала, возможность увидеть на экране нечто хорошо им самим знакомое — семейный быт, сложности на работе, жизнь коммунальной квартиры, поданную в весьма характерных деталях, с тщательной проработкой нюансов. Во имя радости узнавания зритель прощал и примитивность фабулы, и банальность сюжетных ходов, и наивную прямолинейность характеров. При всех этих недостатках спектакль приобрел необычайную популярность.

Но созданный теми же авторами через семь лет многосерийный спектакль «В одном микрорайоне» был встречен телезрителями довольно холодно. Между тем он был «сработан» по той же самой схеме, которая их первой работе принесла успех и популярность. Но требования зрителей за прошедшие годы возросли; их уже не удовлетворяли ни

простая похожесть, ни «параллельное бытие» с героями телесериала, ни точность бытовых реалий, ни знакомая среда — от произведений телевидения они ждали раскрытия важнейших проблем современности, подаваемых уже не в рамках сложившегося шаблона, но воплощаемых с учетом новейших достижений выразительного языка ТВ.

В свое время К. С. Станиславский писал: «Публика идет в театр для развлечения и незаметно для себя выходит из него обогащенная новыми мыслями, ощущениями и запросами»*.

Сегодня миллионы людей включают вечером телевизор, чтобы узнать что-то новое — в области политической, общественной, эстетической, — включают и чтобы просто отдохнуть, отвлечься, развлечься. И очень важно, чтобы эта другая часть зрителей тоже «незаметно для себя» обогатилась новыми мыслями, ощущениями, знаниями. Если телевизионному театру удастся, не подделываясь под традиционные искусства, обретая свои собственные выразительные средства, предложить аудитории в своеобразной, лишь ему присущей форме жизненно важное содержание, вызвать у зрителя яркий эмоциональный отклик, то сила одновременного воздействия телеспектакля на миллионы людей оказывается огромной. К ТВ-театру как нельзя лучше подходят слова Н. В. Гоголя: «Это такая кафедра, с которой можно сказать миру много добра»**.

Теперь, когда во многом уже позади этап подражания телевидения «старшим» искусствам (театру и кино), когда пройден период резкого отказа от выразительных средств «старших» искусств, интересно рассмотреть телетеатр как специфическое, новое явление в его тесной связи с «живым» драматическим театром и киноискусством; проследить, как создается и живет спектакль в совершенно новой среде — на экране телевизора, в плотном контексте телепрограммы со всем многообразием задач, которые она призвана решать, — политических, социальных, воспитательных, пропагандистских, образовательных, информационных, эстетических, прикладных, — в новых условиях восприятия, предполагающих особый контакт со зрителем. Мы постараемся проследить основные художественные свойства этого нового, недавно утвердившегося, находящегося еще на ранней стадии развития эстетического явления, которое выступает ныне по меньшей мере в нескольких ипостасях, друг другу противостоящих,

* Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 2. М., 1954, с. 261.

** Гоголь и театр. М., 1962, с. 386.

друг с другом полемизирующих, друг друга обогащающих.

Сейчас многие известные режиссеры театра и кино охотно работают на телевидении. Это понятно: ТВ дает редкую возможность набирать «труппу» по своему желанию, соединяя в ней актеров разных театров. И вряд ли можно назвать хоть одного известного актера, в список ролей которого не входили бы несколько телевизионных. И режиссеры и актеры заинтересованы в решении проблем телевизионного театра. Всем им повседневно приходится работать в новых для них условиях телевидения, подчас очень робко и неуверенно в этих условиях ориентируясь, а иногда весьма энергично и смело эти условия подчиняя собственной творческой воле, преобразуя и перестраивая. Каждой новой постановкой решают практические задачи телетеатра и мастера телевидения, повторяя или воспроизводя на телевизионном экране сценические композиции либо решительно ломая их традиционную структуру. Проблемы телевизионного театра не могут не вызывать и интерес зрителей — многим из них он приносит радость приобщения к высокому искусству и одаряет огромными духовными богатствами или, напротив, обманывает ожидания, разочаровывает, вызывая законное недовольство.

Телевизионный театр имеет уже свою историю, пусть короткую. В переменчивой пестроте повседневного репертуара, в произведениях часто несоизмеримых ни по таланту их создателей, ни по общественному резонансу все же неизменно прокладывала себе дорогу, оступаясь, задерживаясь на месте или в мгновение ока перепрыгивая несколько ступеней, некая насущная потребность, формировалась линия развития, становящаяся закономерностью для данного вида искусства. В программе ТВ под рубрикой «Телевизионный спектакль» появляются и поставленное по всем законам театральной режиссуры и лишь отредактированное с поправкой на телеэкран традиционное сценическое действие, отрезанное от зрителя «четвертой стеной», и собственно телевизионное произведение, созданное с учетом его особой формы восприятия. И то и другое направление знает свои удачи и промахи.

Легко заметить, что у многих спектаклей, называемых телевизионными, все-таки много общего с театральными спектаклями, перенесенными на телеэкран. В их основе, как правило, — традиционная инсценировка или готовая театральная пьеса. Пространство в этих телеспектаклях организовано на манер театрального, действие происходит в выгородках, декорации меняются в зависимости от ремарок драматурга. В телеспектакле по пьесе Бернарда Шоу «Цезарь

и Клеопатра» (режиссер А. Белинский), например, даже есть некий эквивалент театрального занавеса: заставка с изображением сфинкса отделяет одну сцену от другой.

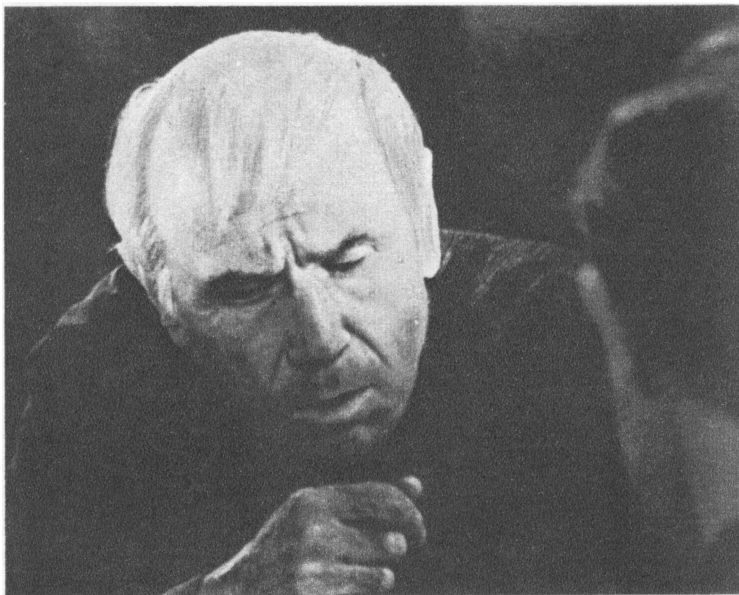
Конечно, и в этих спектаклях учитываются преимущества, предоставляемые телевидением, — принцип выкадровывания, возможности фиксации зрительского внимания, избирательные качества камеры. Но не эти особенности формируют специфику телеспектакля. Законы и средства каждого искусства зависят от его функциональной практики, среды его бытования, особых способов контакта с аудиторией и т. д. Произведения телеискусства функционируют в рамках телепрограммы, сокращающей дистанцию между искусством и неискусством, они передаются по каналу связи, определяющему способы общения между актером и публикой, специфические законы восприятия.

Поясним: мы не касаемся художественного значения так называемых телетеатральных спектаклей. Иные из них интересны, даже талантливы. Многие отличаются прекрасными актерскими работами. Бесспорна и познавательная их ценность — почти всегда они сделаны по известным литературным произведениям, порой классическим. Нас в данном случае интересует другое — спектакли эти ближе сцене, чем телеэкрану. Это в первую очередь *театр*, а уж потом *телевизионный*.

Таких спектаклей пока еще гораздо больше, чем собственно телевизионных. Это объясняется многими причинами, среди которых не последняя та, что идти по накатанной дороге легче, чем по целине. Но не такая уж это целина!

В этой книге речь и пойдет о спектаклях, создатели которых видят в телевидении не просто новую игровую площадку, где можно реализовать замыслы, по тем или иным причинам не осуществленные в театре, а новую область художественного творчества — со своими выразительными средствами, со своей поэтикой, которой они овладевают постепенно, в процессе создания произведений телеискусства.





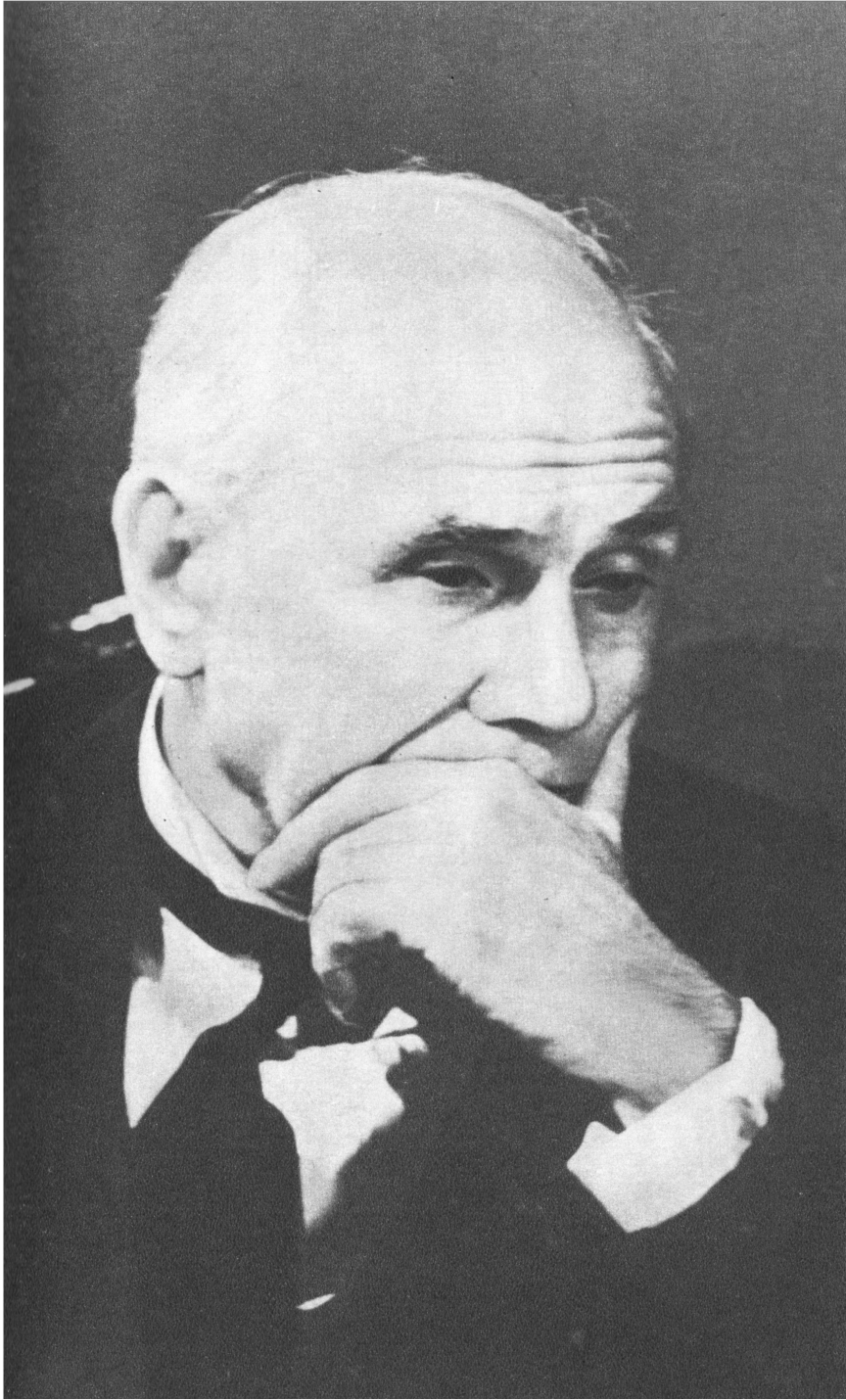
Игорь Ильинский читает
Зощенко



«Плотницкие рассказы»

«Скучная история»









«Таня»



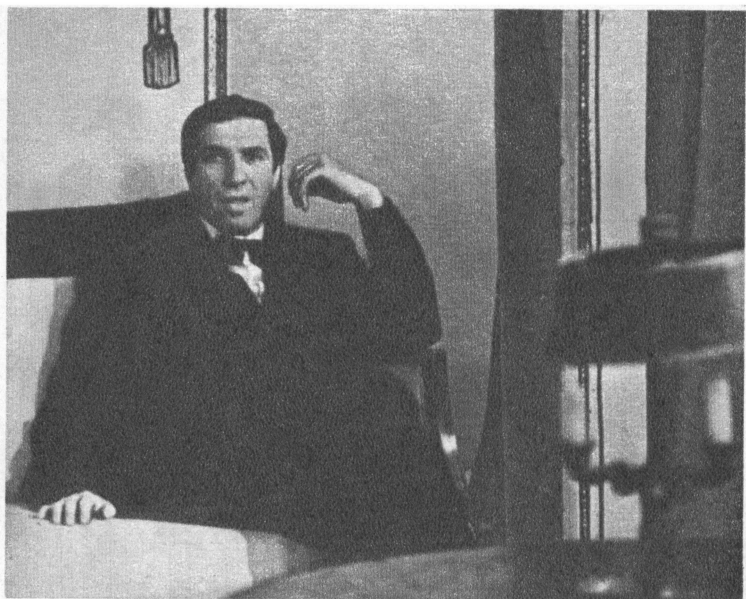
«Лица»

Сцена и рабочий момент

«Возвращение»







«Домик в Коломне»

«Детство. Отрочество. Юность»

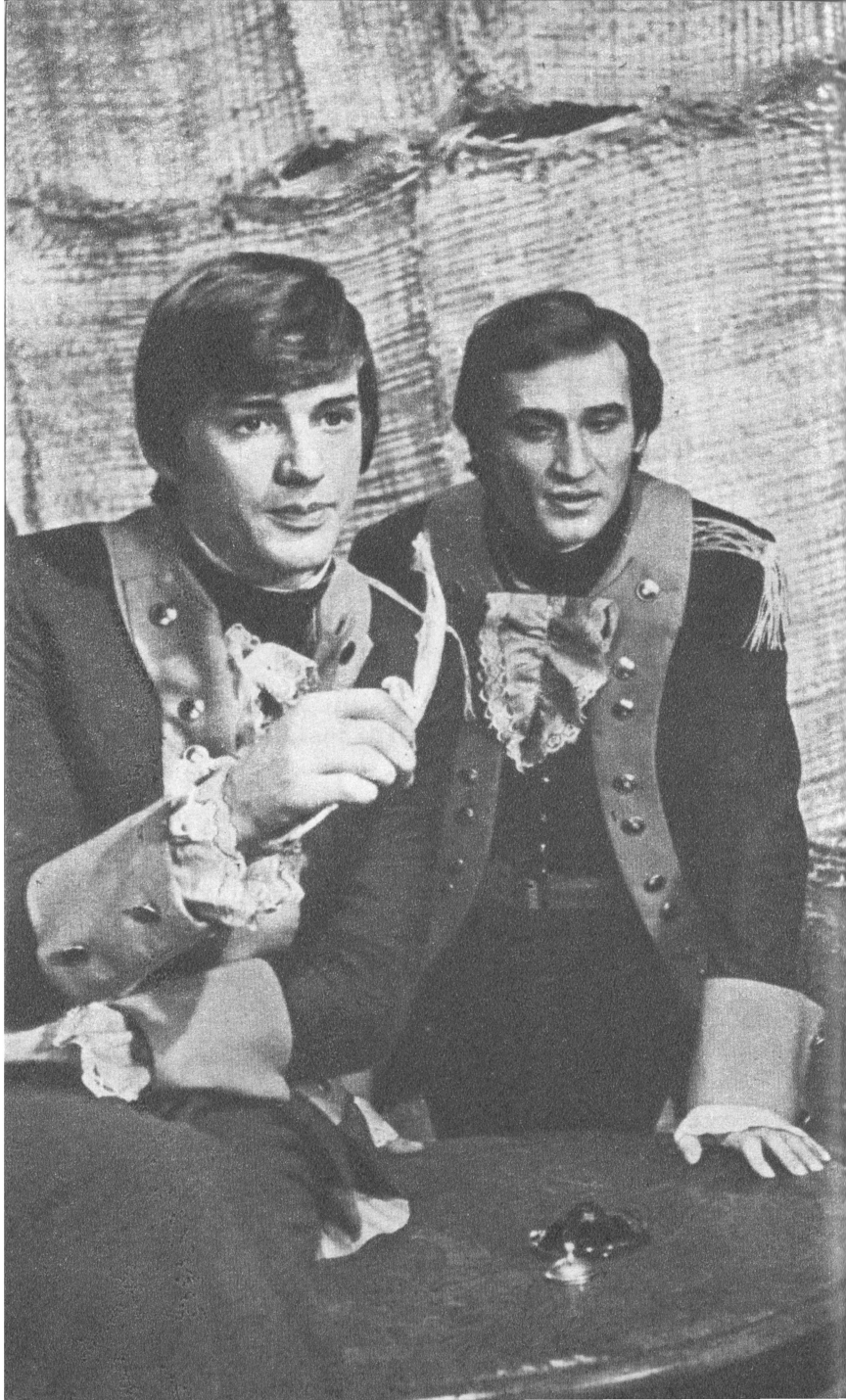






«Капитанская дочка»

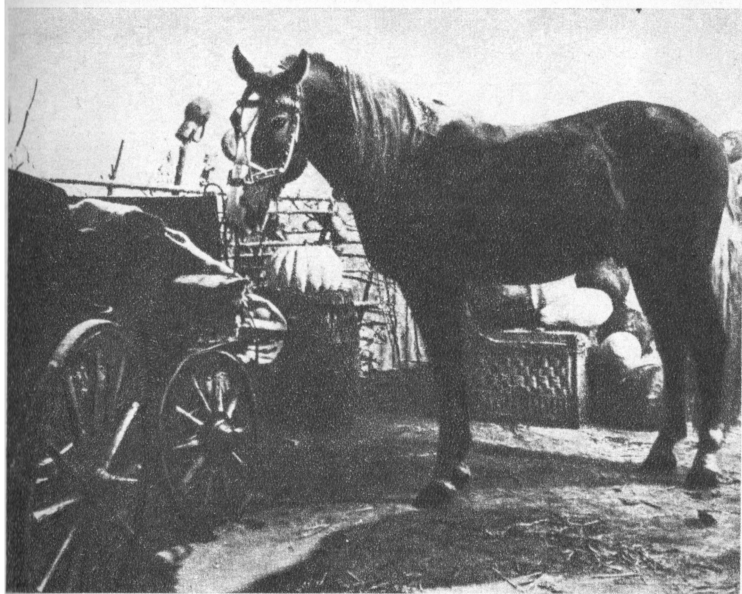






«Капитанская дочка»





«Иван Федорович Шпонька
и его тетушка»



*«Иван Федорович Шпонька
и его тетушка»*





«Любовь Яровая»





«Фантазия»







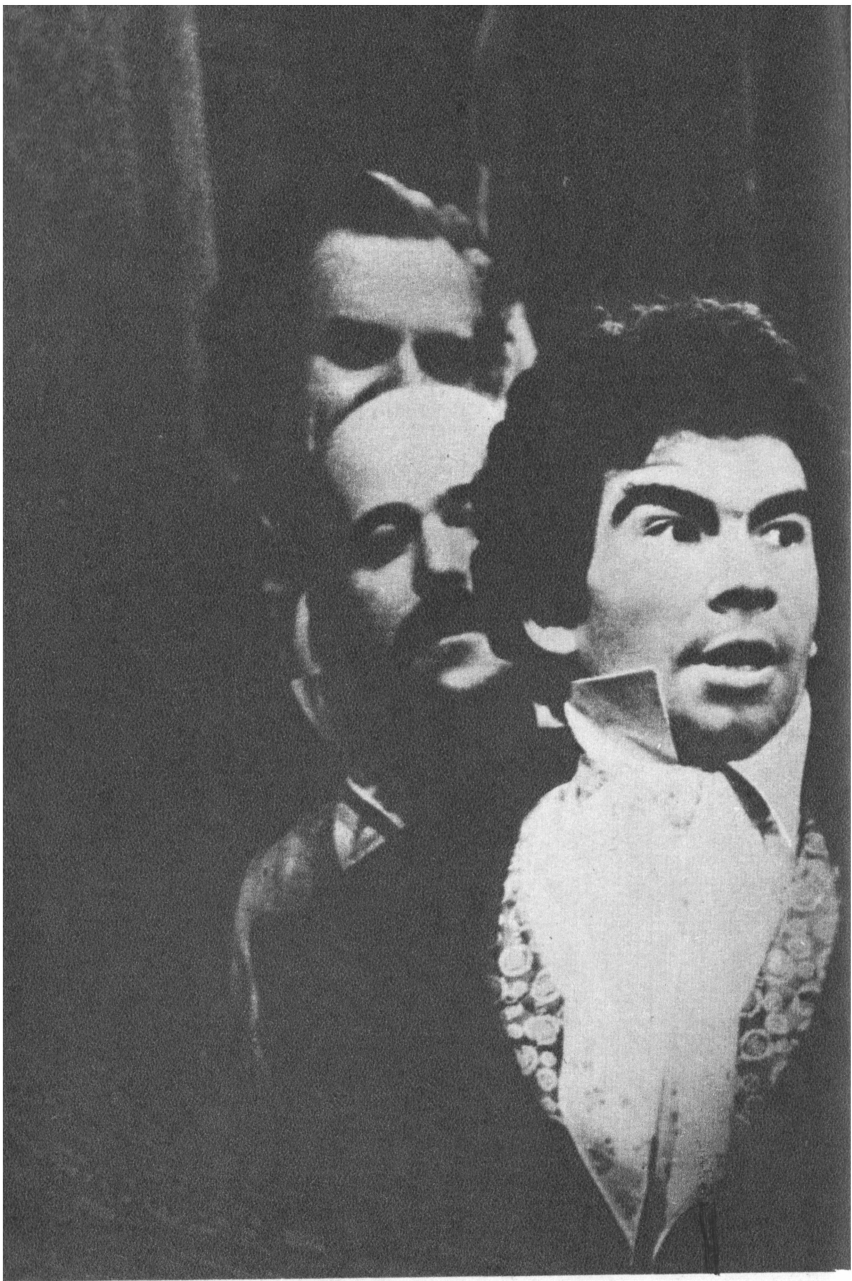


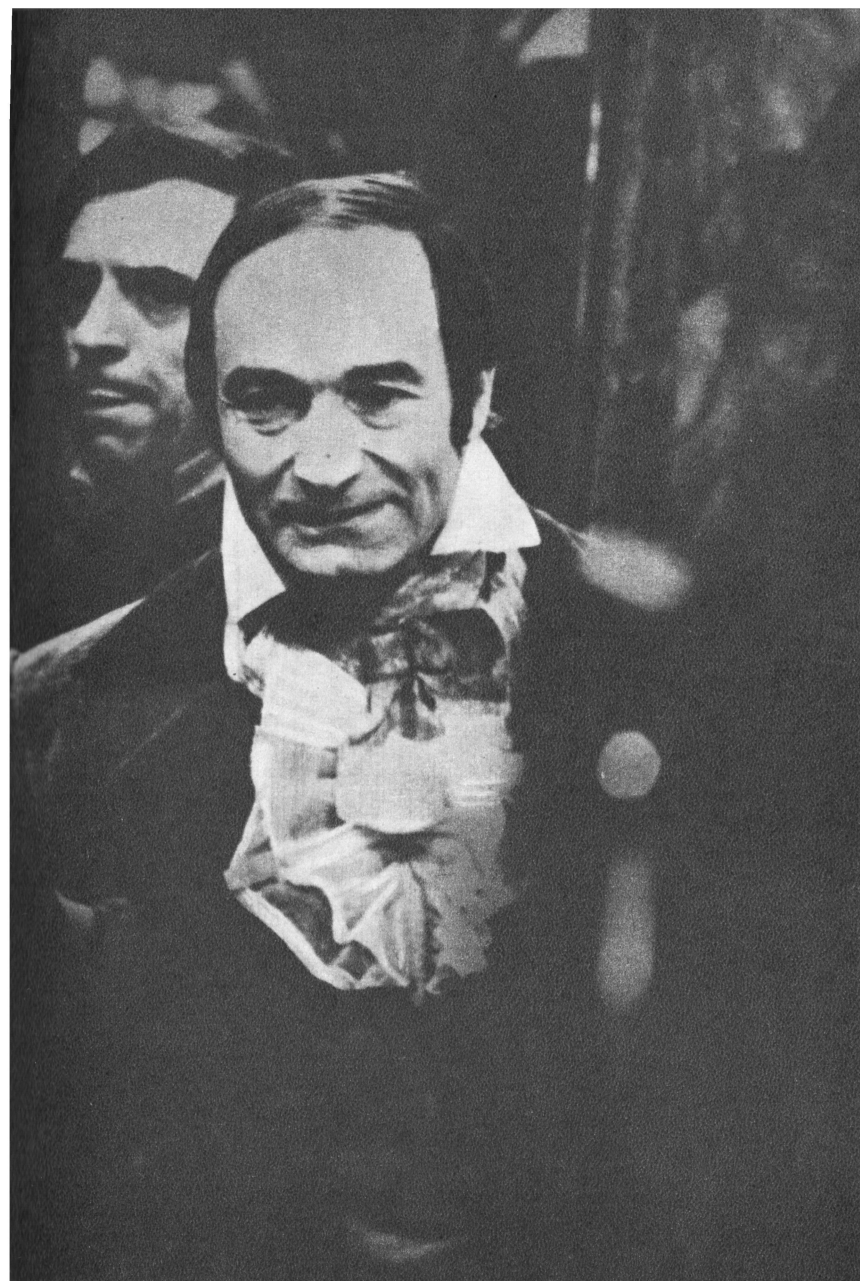




«Фантазия»

«Что делать?»







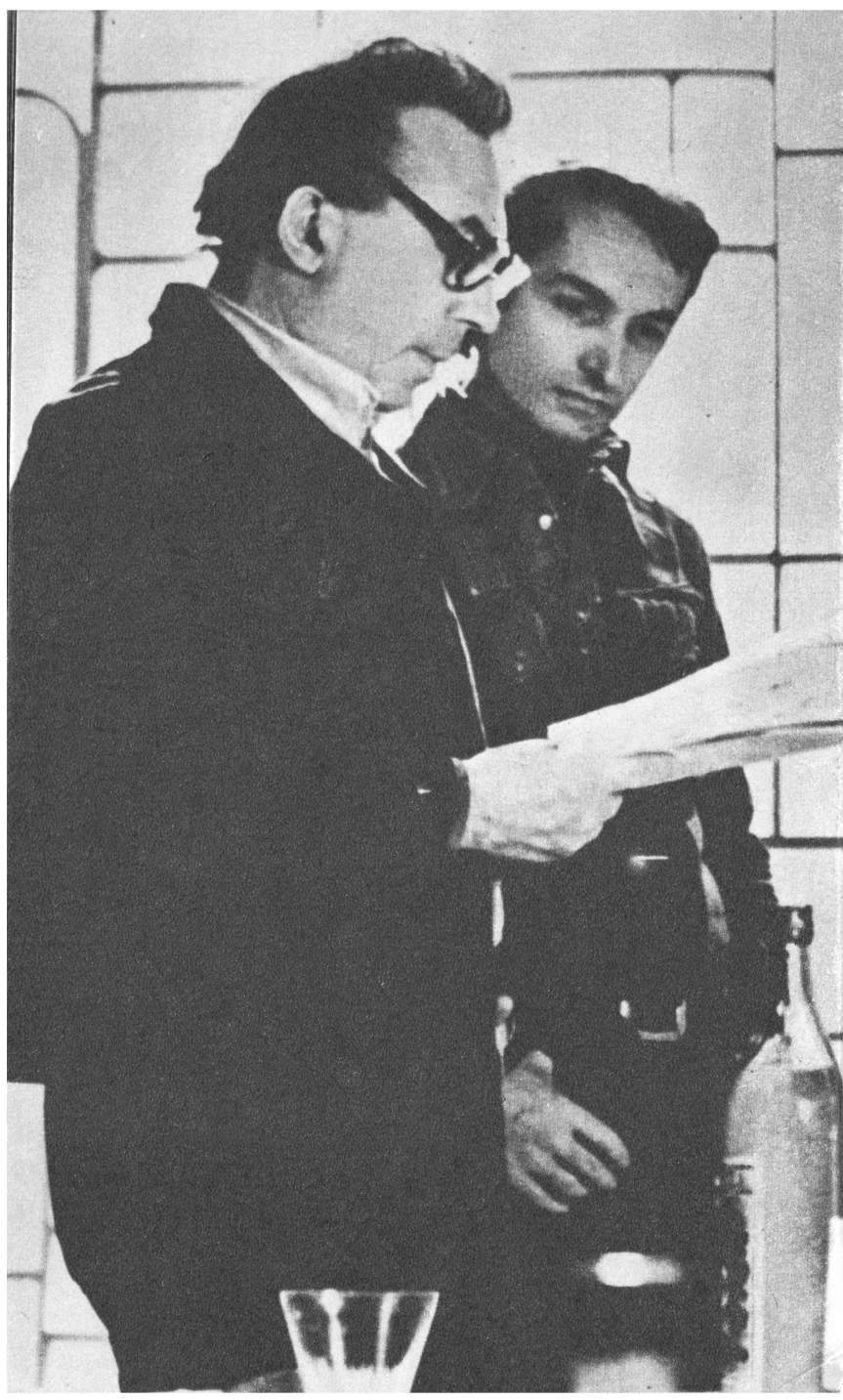


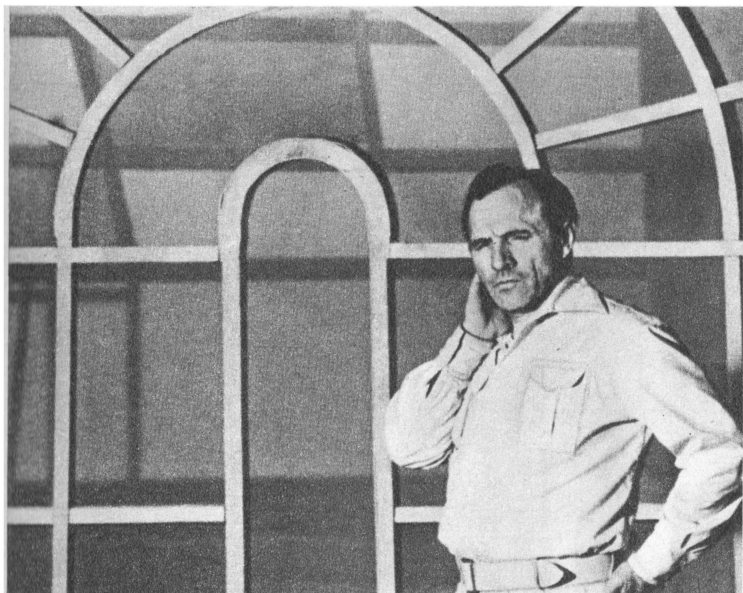
«Нора»



*«Всего несколько слов
в честь господина де Мольера»*

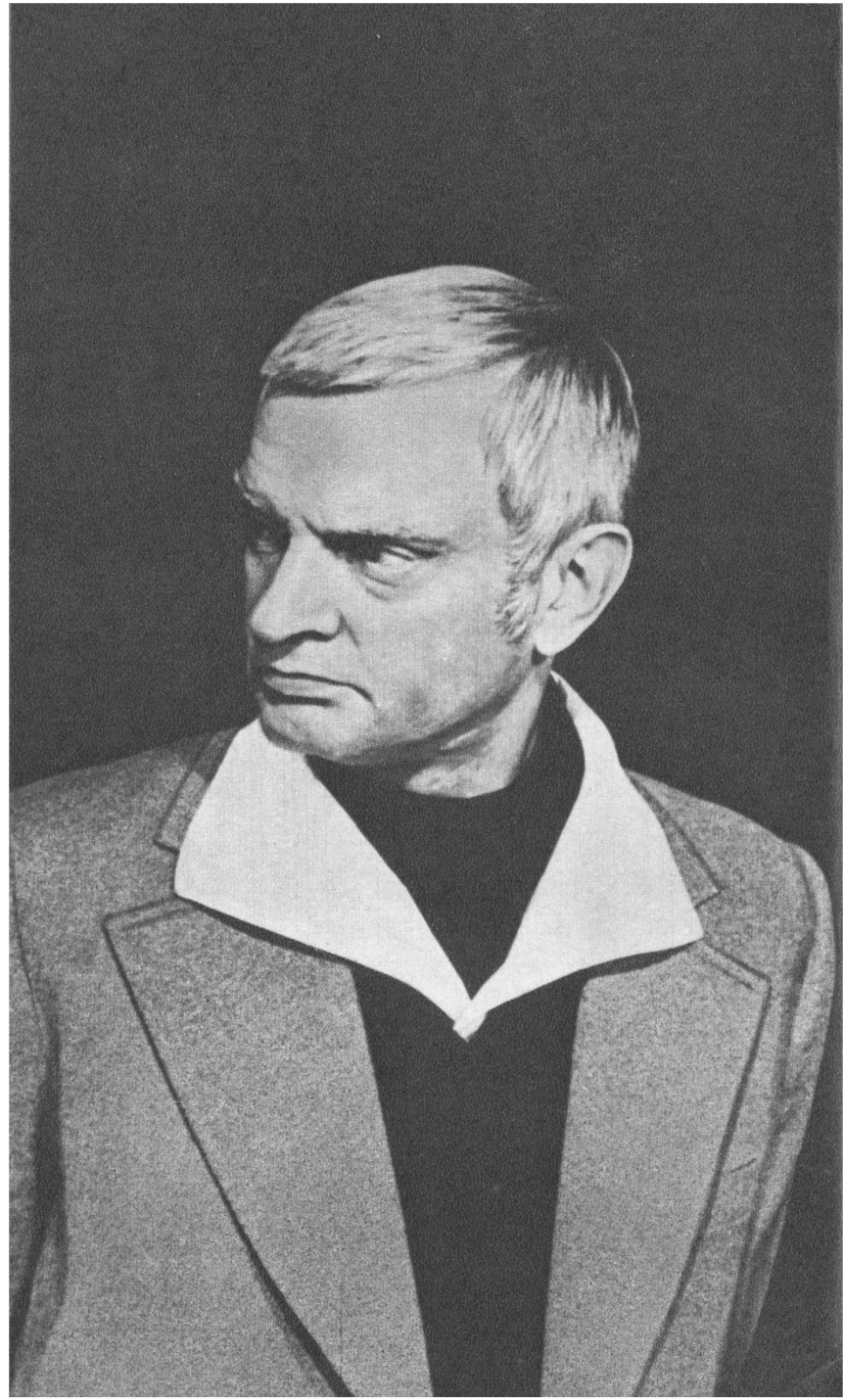






«Острова в океане»

Сцены и рабочий момент





«Жизнь Бетховена»



«Пир во время чумы»

«Страницы журнала Печорина»







«Тайна Эдвина Друда»





«Выстрел»

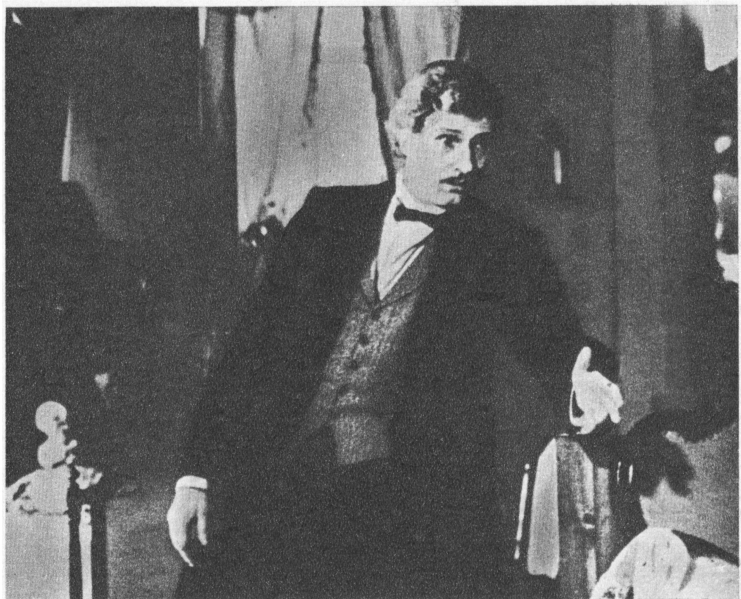




«Манон Леско»

Сцены и рабочий момент





«Дядюшкин сон»

Сцены и рабочий момент





Условность сцены и телеэкрана

1

Первые же попытки перенесения готового театрального спектакля на телевизионный экран, не ставившие никаких иных целей, кроме популяризации, сохранения спектакля в его «чистом» виде, показали невозможность обеспечения этой «чистоты», обнажили принципиальные различия в системах условностей театра и ТВ. Особый мир сценических подмостков, перенесенный в студию вместе с драматическим действием, вступал в заметные противоречия с экранной формой телевизионного произведения.

На экране с особой очевидностью обнаружилось, что сценическое пространство отнюдь не адекватно жизненному, естественному. «В жизни, — писал К. С. Станиславский, — свет падает от солнца сверху, в театре, наоборот, снизу. В природе не существует размеренной правильности линий, в театре же установлены планы, и деревья ставятся прямыми, выровненными рядами. В жизни нельзя человеку протянуть руку до второго этажа большого каменного дома, на сцене это оказывается возможным. В жизни дома, каменные колонны, стены всегда стоят неподвижно, а в театрах они шевелятся от малейшего дуновения ветра»*.

Природа сценического пространства изначально условна. В спектаклях, наиболее активно устремленных к достоверности, к созданию иллюзии точной «картины жизни», оно может в известной мере приближаться к жизненному, и тогда в театральных выгородках тщательно, правдоподобно воссоздается обстановка гостиной, спальни, кабинета и проч. Однако гораздо чаще используется иное, более свободное понимание сцены, когда пять шагов вдоль ramпы означают переход из одной страны в другую, рядом стоящие палатки принадлежат военачальникам двух враждующих станов, в реальности находящихся за много километров друг от друга. Прин-

* Станиславский К. С. Собр. соч., т. 5, с. 194.

цип этот настолько всеобщ, что даже знаменитые постановки пьес Чехова на сцене МХТ, пленявшие современников необычайной естественностью, тем не менее обладали, как мы сейчас понимаем, своей силой преобразования натуральной среды, когда по-бытовому вполне конкретный дом одновременно обретает и поэтическое, метафорическое значение, а достоверно воспроизведенный вишневый сад оказывается символом уходящей и гибнущей жизни.

Эта условность сценической достоверности, сперва не привлекавшая к себе пристального внимания, позднее, в эпоху стремительного расцвета технических искусств — фотографии, кино и позднее телевидения, — не могла не броситься в глаза любому сколько-нибудь внимательному наблюдателю.

Конечно, нельзя пройти мимо момента общности — и портал сцены, и кинокадр, и телеэкран предлагают нам одно и то же по своим очертаниям и пропорциям «окно» в мир актерского действия. Во всех случаях — и для театра, и для кино, и для ТВ — остаются неизменными как прямоугольная рама (рамка), очерчивающая предлагаемое зрелище, так и разыгрывание этого зрелища актерами.

Но на этом сходство кончается, начинаются различия, и очень существенные, — прежде всего в сфере восприятия места действия, пространства, которое им охватывается, в котором оно движется, развивается во времени (прошрое, настоящее, будущее), наконец, в условиях контакта аудитории со зрелищем.

Одна из главных, фундаментальных условностей театра — неподвижная сценическая *площадка* и необходимость для публики обозреть с одной точки постоянно меняющуюся картину. Андре Базен отмечал: «Какой бы она ни была, декорация образует три внутренних стенки открытой в сторону зала коробки, которая и представляет собой сцену... Будучи лишь элементом сценической архитектуры, театральная декорация представляет собой ограниченное, строго очерченное, физически замкнутое пространство, в чьих стенах существуют только те бреши, которые пробиты нашим воображением, подчиняющимся правилам игры. Подобно картине, которая не сливается с изображенным на ней пейзажем и не является окном в стене, сцена с декорациями, на которой разыгрывается действие, представляет собой эстетический микрокосм, насильно внедренный во вселенную, но коренным образом отличающийся от окружающей природы»*.

* Базен А. Что такое кино?, с. 178.

Попытки при помощи фиксации на пленку запечатлеть этот «эстетический микрокосм, насильно внедренный во вселенную», не могли не содержать в себе глубокого внутреннего противоречия.

Кинематограф, выросший на базе фотографии, из потребности человека оглянуться вокруг себя и увидеть мир в его эмпирии, принес с собой иное понимание пространства — жестко естественное, натуральное. Принцип кино заключается именно в отрицании «площадок», на которых развивается особо примечательное действие (за исключением стилизаций, игры под театральное пространство). В противоположность неподвижному сценическому пространству пространство экрана мобильно и центробежно. Иллюзия реальной жизни в кинематографе не нуждается в молчаливо принятых зрителем условностях, как в театре.

Разумеется, кинематограф вовсе не обречен на простое протоколирование пространства. Напротив, и он часто прибегает к созданию условных композиций, к преднамеренному нарушению пространственных соотношений. Монтаж — вот средство, которое способно преодолеть сверхнатуральность кадра-ячейки, поправить одну точку зрения другой, столкнуть их, так что точка зрения повествователя рождается из череды различных, меняющихся, дополняющих друг друга точек зрения героев. Натурально-копиистское пространство, таким образом, дробится, расчленяется, актуализируется и делается пригодным для решения самых разнообразных художественных задач.

Театральная мизансцена откровеннее, здесь не обязательна маскировка авторской мысли, идеи постановщика. Кому в зрительном зале покажется странным, если диалог вдруг прервется выходом одного из персонажей на авансцену с открытым монологом в публику? «Мизансцена возникает не из требования внешнего порядка на сценической площадке, а из необходимости пластического выражения идеи пьесы, замысла режиссера, событий, совершающихся на сцене. Искусство мизансцены заключено в особой способности режиссера *мыслить пластическими образами*, когда он как бы видит все действия пьесы выраженными пластически через актеров», — писал А. Д. Попов*.

Театральная мизансцена рассчитана на неподвижного зрителя. Зритель сидит в своем кресле, и от того, как оно расположено в зале, зависит ракурс зрения. Зритель видит всю сцену целиком и сам избирает на ней объект своего

* Попов А. Спектакль и режиссер. М., 1961, с. 91.

внимания. Он рассматривает актеров, декорации, обстановку. Используя целый набор специфически театральных средств, режиссер старается направить внимание зрителя в нужном ему плане, подчинить его определенной системе.

В кинематографической мизансцене нет места зрительской самостоятельности. Все зрители находятся в равном положении независимо от своего места в зале. Они видят действие в том единственном ракурсе, который выбрал для них режиссер.

В театре зритель все время должен выделять из общего частное. Из представленного ему общего плана он постоянно выделяет какие-то частности, подчеркнутые светом, мизансценой, актерской игрой.

В кино же зритель по видимым частностям восстанавливает общее.

Противопоставляя театральную и кинематографическую ситуацию, В. И. Пудовкин отмечал: «Объектив аппарата — глаз зрителя. Он смотрит и видит только то, что хочет показать режиссер, или, вернее, то, что режиссер видит в данном явлении»*. В театре перед зрителем — вся сцена, со всеми деталями, фоном. Режиссер может только подчеркнуть нужное, а зритель должен сам сосредоточиться на подчеркнутом.

По-своему условно и сценическое время. Битвы, продолжающиеся в действительности сутками, завершаются на сцене в десять—пятнадцать минут. Путешествие, на которое в жизни уходят часы, актер иногда совершает ровно столько времени, сколько требуется для перехода от одной кулисы к другой. Все мы знаем, как быстро на сцене пишутся письма, происходят трапезы и т. п. С другой стороны, особенно в кульминационные моменты драмы, время нередко замедляется и момент прозрения героя задерживается чередой уточняющих реплик и многозначительных пауз.

С приходом кинематографа человек впервые смог непосредственно запечатлеть время, событие в его реальной длительности — получил «матрицу реального времени». А. Тарковский обозначил специфику кинематографа как «время в форме факта», добавив, что «в качестве факта может выступать и событие, и человеческое движение, и любой реальный предмет»**.

Отметим, что наблюдение относительно «матрицы реального времени» неожиданно подтверждается и доказательством

* Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х т., т. 1. М., 1974, с. 100.

** Тарковский А. Запечатленное время. — В кн.: Вопросы киноискусства. Вып. 10. М., 1967, с. 82—83.

от противного — многочисленными в современном кино случаями использования ускоренного или замедленного времени на экране. И то и другое воспринимается зрителями как очевидное нарушение, казалось бы, непреложного правила. В нарушении легко угадывается авторское намерение соскользнуть от «фиксации» к «пересказу». То, что снято замедленной съемкой (10—16 кадров в секунду вместо положенных 24-х), предстает на экране как ненатурально быстрое движение, как момент многих комедийных лент, особенно в эпизодах погонь, драк, веселой карнавальной суеты. Ускоренная съемка (40—50 кадров в секунду), напротив, чаще всего используется в лирических сценах, в эпизодах воспоминаний, навязчивых ассоциаций и т. д.

Всеволод Пудовкин еще в начале 30-х годов определил рапидную съемку как «время крупным планом»*. И в самом деле, тут, как и в сфере кинематографической интерпретации пространства, режиссер получает возможность переосмыслить механически-натуральную картину течения времени, придать объективистской копии намеренно субъективный вид.

Но даже и не прибегая к таким специальным приемам, в кино можно при помощи монтажных средств субъективировать, актуализировать время на экране. В отличие от театра письмо, написанное актером, что называется, «в одно касание», вызовет в кинозале скептическое отношение. *Такой* сдвиг времени, вразрез с очевидной натуральностью, зритель воспримет с недоверием. Но если между начальным штрихом пера на бумаге и заключительной подписью режиссер помещает посторонний кадр, например собеседника, терпеливо сносящего перерыв в разговоре, или друга, готовящегося отнести важную депешу, сама «перебивка» кадров (как бы поворот головы повествователя в другую сторону) восстанавливает нормальное течение времени, незаметно «вычитая» ускользнувшие мгновения из киноповествования.

Таким образом, даже в самых общих, фундаментальных координатах, в формах специфического, адекватного или неадекватного изложения пространственно-временных протяженностей сцена и экран различны, имеют больше противоположностей, нежели точек соприкосновения.

Именно поэтому первые опыты старательной фиксации на пленку театральных спектаклей привели к обескураживающему результату. Возникал противоестественный гибрид буквализма и условности — документальный репортаж со сценической площадки развенчивал театральное произведе-

* См.: Пудовкин В. Собр. соч., т. 1, с. 151.

ние. В фильмах-спектаклях и в первых телефильмах-спектаклях ненароком, но безнадежно разрушалось все, что казалось на сцене вполне жизнеподобным.

Мы увидим позднее, как удалось согласовать эти противоречия, до поры казавшиеся непримиримыми. Собственно, история телетеатра с этой точки зрения предстает как вереница ступеней-периодов, каждый из которых знаменовал новый шаг, новую попытку решения, попытку, несущую в себе и явные, несомненные достижения и органически связанные с ними просчеты, неоправдавшиеся надежды.

2

Исторически первой тенденцией в развитии телетеатра была попытка *не замечать* указанного выше основного противоречия. Телережиссер получил возможность — при помощи телекамеры — вынести театральное действие со сцены на подлинную натуру. Многим казалось, что особые возможности телевидения и состоят именно в таком соединении — способом простого сложения — театра и кино.

Добавочный материал для спектаклей щедро черпался из кинохроники. Режиссер Сергей Колосов, например, тщательно отбирал в архивах хроникальные кадры для телеспектаклей «Большое сердце» по Б. Лавреневу (инсценировка А. Леонтьева) и «Северо-западнее Берлина» С. Гансовского, стремясь дать действию возможность выйти из декорации на натуру. И хотя документальные кадры точно соответствовали месту и времени действия, режиссер остался недоволен стыковкой их с эпизодами, разыгрываемыми актерами в павильоне, так как, по его собственному признанию, «соседство павильонных окопов (со снегом из ваты) с фронтовой хроникой не дает не только единства художественного решения, но и самого элементарного чувства правды»*.

Как ясно из этих строк, сами художники чувствовали, что специфика телевидения — нечто иное, нежели механическое сложение выразительных средств сцены и экрана.

И все же натуральность кинематографа, имманентная природе ТВ, оказывалась слишком заманчивой, чтобы полностью от нее отказаться. И сегодня при переносе спектакля на голубой экран, в частности, например, спектакля Малого театра «Старик», действие частично выводится из театральных интерьеров. Актеры, в театральных костюмах и гриме, идут мимо настоящих деревьев, в тени колышущейся, освещен-

* Колосов С. Документальность легенды. М., 1977, с. 104.

щенной солнцем листвы, а в следующей сцене оказываются на фоне рисованного задника, причем их игра в обоих случаях остается все-таки театральной.

Рудименты этой тенденции давали себя знать и в работах, которые принадлежали, по общему мнению, к несомненным удачам телетеатра. Так случилось с «Плотничьими рассказами» по В. Белову (режиссер П. Резников, 1973).

В центре спектакля — Олеша Смолин — Б. Бабочкин и его постоянный «оппонент» — Авинер Козанков — Б. Константинов.

Установка на исполнителя вытекала из самой сути повести Белова, прекрасно раскрывающей истинно народный характер, личность яркую, самобытную. Та же самая установка предполагала создание максимальных условий самораскрытия этой личности, требовала отнюдь не натуралистической жизненной фиксации вещественной среды, а, скорее, отказа от нее во имя более полного выявления тончайшего психологизма.

Но режиссер попытался все же передать на экране бытовую основу повести, сохранив в то же время присущие повествованию юмор, поэтичность. Художник телеспектакля поехал к автору на Вологодчину, жил у него в доме, сделал наброски будущего оформления, подробно обрисовал одежду, манеры поведения прототипов повести Белова. Сам автор прислал письмо, в котором проинформировал съемочную группу о назначении каждого из плотничьих инструментов.

Столь серьезная подготовка к работе не может не вызвать уважения. Отметим, однако, что подробности быта мало помогают раскрытию характера героя, значение которого гораздо шире рамок его конкретных проявлений. Режиссер и сам, вероятно, почувствовал это и потому отказался от воспроизведения местного колорита, от чересчур детальной проработки бытовой среды. Он выбрал как бы промежуточный вариант.

Быт присутствует в кадре в предметах материальной среды. В избе Олеша Смолина мы видим комод, ситцевые занавески на окнах, печь, полати, керосинку, самовар, ухват, которым старуха достает из печи горшок с едой, хотя сама-то изба — явная театральная декорация. Во дворе — поленница дров, Смолин — Бабочкин разводит пилу, слышен лай собаки. (Все это на фоне фотографического задника с «общим» зимним пейзажем.) В парилке голые по пояс Смолин и Козанков хлещут себя вениками. Им жарко, душно, они говорят с придыханием. Но в какой-то момент, когда из транзистора зазвучит «Элегия» Массне, актеры словно позабудут и

о бане и о вениках, заслушавшись музыкой, и заговорят о боге.

Естественность поведения нарушается из-за псевдоестественности среды. Ухват и горшок с кашей так же плохо согласуются с театральной выгородкой, как плотницкие работы — с фотографическим задником. Нам неважно, где рассказывает Смолин — Бабочкин о своей первой любви к Таньке, гораздо важнее, *как и что* он говорит.

Перебивки рассказа крупными планами слушающего (довольно нейтрально) Константина или старухи воспринимаются досадными помехами в этом непритязательном разговоре. Сколь необходимы Смолину — Бабочкину меткие фразы, неожиданные сравнения, вся эта неспешная, плавная речь, составляющая неповторимую особенность беловской повести, столь же малозначимы его одежда и жилье. Этот человек вырос из быта, сформировался в нем, но отнюдь им не исчерпывается.

Вместе с тем в спектакле есть прекрасная сцена, передающая все особенности литературной основы — и поэзию, и юмор, и даже быт, — хотя именно в ней нет ни одного предмета материальной среды. Читается письмо, полученное от дочери, в котором она просит мать приехать в город, помочь с детьми. Медленно звучат непритязательные строки. Внимательно слушают их. Персонажи спектакля, все четверо, сидят в ряд на лавке у печи. Камера показывает их фронтально. Кадр напоминает деревенскую семейную фотографию: все чинно сидят, глядя прямо перед собой серьезно и напряженно. Только здесь это напряжение не от ожидания момента съемки, а от дум. Ехать ли в город? Как бросить хозяйство? Но как же не помочь? А когда немного позже камера подаст нам каждое лицо по очереди, отдельно, крупным планом, мы вновь прочтем эти мысли на каждом лице. И найдем здесь и типизацию и социальное обобщение. А вместе с тем и добрый юмор — именно в этом подчеркнутом сходстве с деревенской фотографией.

Отойдя от конкретных подробностей жизни в ее каждодневных, будничных проявлениях, режиссер тут приблизился к самой сущности. Фрагмент помог нам по-новому ощутить значение и суть целого. Молчаливые крупные планы оказались выразительнее старательной имитации натурального быта.

Когда же режиссер не до конца доверяется актеру, считая необходимым дать ему визуальную поддержку, это порой отвлекает от главного — самораскрытия характера.

Специально оговоримся: сценическое пространство иногда бывает чрезвычайно внимательно к бытовой эмпирии, к ее доподлинным реалиям.

Сосуществование с кинематографом сделало театр уже в 30-е годы крайне внимательным к достоверности одежд и предметов обихода, стен жилища или парковых уголков. Но — в том-то и было примечательное отличие от мясных туш в театре Антуана, деревенской крестьянки у Станиславского и других аналогичных опытов прошлого века — сопоставление доскональностей теперь шло по иному принципу, с резким, подчеркнутым сочетанием несочетаемого.

Автор «Стеклянного зверинца» подробно описывает размещение вещей в комнате героев, систему освещения, расположение дверей и т. д. Но он же, в тех же самых ремарках, указывает на условную площадку, окружающую дом, и прочие условности. «По обе стороны здания, которое размещается параллельно рампе, — теснины двух темных переулков; они уходят вглубь, теряясь посреди перепутанных бельевых веревок, мусорных ящиков и зловещих решетчатых нагромождений соседних лестниц. Именно этими переулками выходят актеры на сцену или уходят с нее во время действия»*.

В другой пьесе Тенниси Уильямса, «Ночь игуаны», есть мизансцены, выписанные с доскональностью кинематографического кадра, их сверхточность становится даже невозможной при постановке на сцене; она — некий условный предел, к которому следует стремиться. Например: «О большой жемчужно-матовый шар бьются ночные бабочки, гигантские мотыльки с тонкими, как паутинки, крылышками»**. И вместе с тем уже расположение дома условно: это конструкция, сооруженная для того, чтобы *сопоставление* натуральностей производило эффект сдвига, смещения, квинтэссенции происходящего, а не протокольной его копии.

Примеры можно найти и в сегодняшнем репертуаре московских театров. В спектакле «Современника» «Не стреляйте в белых лебедей» мальчик ныряет в самую настоящую воду, в пруд, сооруженный на сцене. Театр на Таганке в спектакле «Обмен» отгородил узкую полосу авансцены горой рухляди; действующие лица ходят по сцене в мокрых плащах, с колосников течет настоящая вода — дождь — на настоящие зонты и стекает ручейком на пол; на сцене стоит телевизор, транслирующий передачу из эфира. Но сама чрезмерность этих как бы натуралистических подробностей выдает трезвый расчет постановщика — пусть особым, неожиданным способом, но добиться чисто театрального эффекта. Настоя-

* Уильямс Т. Стеклянный зверинец и еще девять пьес. М., 1967, с. 73—74.

** Там же, с. 548.

щие вещи занимают совсем не реальное, а условно-меняющееся пространство, и рядом с настоящим телевизором на площадке в глубине сцены разворачиваются эпизоды фигурного катания — телепередача, пересказанная языком театра, с роликами вместо коньков.

Почему же в этих случаях не возникает ощущение эклектической смеси?

Принцип соединения несоединимого (на первый взгляд) подан и принят зрителем именно как принцип, как ключ ко всему, что разворачивается на сцене. В таком соединении есть своя логика, своя энергия художественного впечатления, свой собственный идейно-художественный потенциал.

Развивающийся телетеатр, как только он стал осознавать самостоятельность своих выразительных возможностей, оказался перед необходимостью найти свой собственный принцип соединения невозможного.

Взамен прежнего, театрального «интервала тождества» (термин В. Демина*) с использованием иного, кинематографического, следовало создать новый, объединяющий их в некоем осмысленном единстве.

3

Гипноз «документальной природы телевидения» на первых порах приводил к тому, что искомой органичности стремились достичь ценой ампутации всего, что отдавало театром, бутафорией, условностью. Драматическое зрелище, рассчитанное на театральную сцену, стремились подать с предельной мерой натуральности — тогда еще наивно надеялись, что такая натуральность достижима, что ее организация в павильоне не есть уже сама по себе новая условность. Концепция «потока жизни», якобы созданного для того, чтобы быть зафиксированным глазком телекамеры без намеренного вмешательства художника, переносилась и в сферу телетеатра.

В то время будущее телевизионного спектакля и фильма связывалось с тем, насколько искусно смогут они имитировать живую жизнь. Режиссер-документалист Игорь Беляев сделал признание, весьма характерное для того периода развития ТВ: «В телевидении нам важно убедить зрителя, что он видит подлинную жизнь, но видит с помощью техники XX века... Зрителю и в голову не должно прийти, что он видит пленку... Для достижения этой цели существует целый ряд

* См.: *Демин В.* Интервал тождества. — В кн.: *Проблемы телевидения.* М., 1976, с. 93.

искусных приемов. В нашем искусстве первостепенно важен прием, который я бы назвал «активной небрежностью». Мы не должны «вылизывать» кадр, надо, чтобы зритель постоянно ощущал передачу как трансляцию жизни». И тут же: «Основной принцип телевидения, по моему глубокому убеждению, — это давно умерший на театральной сцене классицистский принцип трех единств. Ведь в основе этого театрального закона было стремление свести на нет условность действия, сделать искусство театра безусловным. Так вот, я убежден, что как раз телевидение есть самое безусловное из всех искусств»*.

Речь здесь идет о телевизионном *фильме*, но, по сути, те же требования предъявлялись в ту пору и к телевизионному *спектаклю*. Успех таких, например, спектаклей, как «Прощание» (пьеса Л. Зорина, режиссер М. Микаэлян) и «Здравствуйте, наши папы!» (пьеса Р. Отколенко, режиссер Б. Толмазов, телевизионный режиссер А. Казьмина), критики объясняли в основном тем, что они сделаны «под хронику живой жизни».

В первом случае зритель становился свидетелем разговора двух людей — мужчины и женщины, случайно встретившихся в чайной у дороги, проторенной через целинную степь. В прошлом они любили друг друга, теперь она собирается выйти замуж, а он, бывший московский студент, ныне шофер соседнего совхоза, по-прежнему продолжает ее любить. Их разговор и был своеобразным «выяснением отношений», для чего и понадобились только крупные планы героев.

Во втором спектакле мы попадали в школьный класс, на родительское собрание, причем не совсем обычное — присутствовали только папы. Учитель читал сочинения ребят об их отцах, не называя фамилий учеников, и вместе с присутствующими зритель старался угадать, о ком же именно идет речь, кто из этих пап, таких разных, заслужил слова преданности, любви или упрека, сожаления.

И в том и в другом случае действие было снято «под репортаж». Зрителю предлагалось взглянуть в лица персонажей, словно выхваченных из «потока жизни». Причем в обоих случаях действие на экране продолжалось ровно столько, сколько оно длилось бы в жизни, — именно те несколько минут, что оказались бы достаточны для разговора когда-то близких, а теперь страшно далеких друг другу людей, именно тот час, который длится родительское классное собрание.

* *Беляев И.* Что такое телефильм? — «Искусство кино», 1965, № 3, с. 53—54.

Последнее обстоятельство особенно важно подчеркнуть, учитывая настойчиво утверждавшееся мнение об особой органичности для телетеатра спектаклей, где соблюдено классическое триединство — единство времени, места, действия. Редкая статья начала 60-х годов, посвященная телевидению, избежала упоминания пьес «Марти», «Двенадцать разгневанных мужчин», «Мари-Октябрь», «Прощание» как лучших образцов телевизионной драматургии. Крайним выражением этой точки зрения было высказывание, служившее высшей похвалой телеспектаклю: «...Если вы включились, пропустив титры, где-то уже по ходу передачи, то, пожалуй, не с первой минуты поймете, что же это перед вами. Репортаж с научной конференции за круглым столом? Публичное разбирательство судебного дела? Заседание историков, восстанавливающих по документам цепь событий? Ничто, на первый взгляд, не выдает театральной природы этого зрелища. Но вот мелькнуло знакомое вам лицо одного актера, другого...»*.

Думается все же, что это скорее эффектный пассаж, нежели критерий оценки жанра и сути произведения. Вероятно, не только благодаря знакомым актерским лицам можно определить характер зрелища. Высказывание это показательное для раннего периода развития телетеатра. Похвала, пусть даже чрезмерная, выдает применяемую шкалу отсчета.

По сути дела, призывы соблюдать единства времени, места и действия были следствием еще слабо разработанной тогда техники телевидения и отражением характерных условий создания телевизионных спектаклей той поры — они обычно передавались из студии прямо в эфир. Практика «живого эфира» породила эти ограничения, а появившаяся позднее и повсеместно введенная видеозапись свела их к минимуму. Требование соблюдения трех единств не воспринимается уже как необходимость. Оно сохранилось — как возможность, в принципе одинаково доступная и театру, и кино, и телевидению, но отнюдь не обязательная.

«Двенадцать разгневанных мужчин», «Марти», «Мари-Октябрь» с огромным успехом прошли по киноэкранам мира. Вместе с тем на театральной сцене появились такие спектакли, как «Заседание парткома», «Ковалева из провинции», «Мы, нижеподписавшиеся» и т. п. И хотя и место и время действия в них ограничены, сужены, сжаты, создатели этих спектаклей ни в коей мере не стремятся выдать представление за подлинную жизнь, имитировать эффект присутствия.

* *Марченко Т.* Следствие по делу Чернышевского. — В кн.: *Откровения телевидения.* М., 1976.

Постепенно, шаг за шагом, сначала интуитивно, позднее сознательно, телетеатр искал, нащупывал и открывал свои собственные выразительные средства, не копировавшие слепо возможности театра и кинематографа. Соотношение условного и безусловного, натуральности и театральности при этом становилось иным — не столько в количественном, сколько в качественном отношении.

Широко известен случай с К. С. Станиславским и О. Л. Книппер-Чеховой, попытавшимися сыграть «на натуре» сцену из «Месяца в деревне», когда сама природа, казалось бы, повторила созданную воображением автора обстановку. Большие актеры чутко уловили, как фальшиво и напыщенно звучит в естественной среде — в беседке сада — диалог, рассчитанный на театральную сцену. Соединение безусловного и условного оказалось противоестественным, кричащим, развенчало и уничтожило «магию зрелища».

Однако театр знает примеры, когда известные архитектурные памятники становятся игровой площадкой, на которой ставятся классические и современные пьесы. Широким признанием пользуются знаменитые Авиньонские фестивали, с успехом идут спектакли в Горном театре австрийского города Граца; популярны ежегодные театральные фестивали перед старинным храмом в венгерском городе Сегеде; в средневековом Сент-Эндре на красивой круглой площадке, к которой амфитеатром спускаются узенькие улочки, используемые как места для зрителей, играют музыкальные представления, комедии XVII века. Спектакли на площадях, на улицах, у порталов церквей и домов, на крепостных стенах характерны для Дубровника. В каждом из этих случаев натура входит одной из главных составляющих в творимый режиссером сценический мир.

Но, впрочем, можно ли здесь говорить о «натуре» в привычном понимании? Да, замки, развалины, даже пейзажи за спиной актеров — настоящие, подлинные в том смысле, что существовали до спектакля и будут существовать после. Однако их использование в качестве компонента зрелища на время лишает их практической, повседневной (или даже музейной) функции.

Сочетание заранее придуманного зрелища с созданным для иных целей объектом действует как одно из самых сильных *условных* средств выразительности. Всякий раз постановка осуществляется в расчете на особые, уникальные особенности игровой площадки.

Телевидение может пойти и еще дальше. В спектакле «Нахлебник» по И. С. Тургеневу используется старая помещичья усадьба-музей. Чинная необходимость интерьеров вошла особой координатой в общую задачу постановщика. Актеры при этом оставались актерами, они нисколько не маскировались, «естественность» их театральной манеры игры в сочетании с вещественностью, нежилой натуральностью музея создавала новый «интервал тождества». Мобильная система неприкрытых и нескрываемых условностей вбирала в себя и присваивала всю натуральность наидостовернейшего фона, и, например, Кузовкин — М. Яншин непосредственно из интерьера помещицкого дома обращался к телезрителям с большими монологами, которые снимались крупным планом, как бы на время изымая героя из естественной, «домашней» среды. Камера была явно пристрастна: из всех актеров она отдавала предпочтение М. Яншину — и это тоже входило в задачу режиссера, стремящегося запечатлеть, сохранить для нас, для будущего уникальное дарование старейшего актера МХАТ.

В 1974 году Анатолий Эфрос поставил на телевидении арбузовскую «Таню». (Забудем пока, что это телефильм — такое жанровое обозначение кажется нам весьма условным, и в дальнейшем мы попытаемся доказать, что по всем параметрам «Таня» подходит под определение телевизионного спектакля.)

В истолковании Эфроса вполне материальная среда, вещественные знаки быта, натуральные интерьеры, настоящий снег, настоящие деревья и настоящие дрова у забора оказываются все-таки атрибутами чисто театрального действия. Садовая скамья в парке снимается фронтально, кустарник, окруживший ее, разбегается вокруг подобием театральной рампы. Когда в финале Таня прощается со своими новыми друзьями, ровное заснеженное поле стелется от нее к горизонту, как пустая сцена, и аккуратная полоска темного леса вдаль читается намеком на задник. Пространство интерьера в сцене зимовья многократно и изобретательно делится вертикальными и горизонтальными линиями — деревянные опоры потолка, ниши, дверной проем, вертикальная плоскость распахнутой двери, спинка кресла, ручка его... На стандартном прямоугольнике экрана возникает множество более мелких, секущих друг друга прямоугольников и квадратов. Определенность соотношения сторон кадра подрывается бесконечными сломками плоскостей и линий, соединяющихся в самых разных сочетаниях. Пространство комнаты становится ячеистым, как соты. Пройдя три шага в глубину кадра, опустив-

шись на постель, героиня преодолевает множество мгновенно вспыхивающих и опадающих рамок к ее портрету. Легкий поворот камеры, следящей за ней, мгновенно перестраивает всю композицию. Здесь чувствуется нарочитость — материальная среда берется как бы подыгрывать разворачиванию событий, ведет свой собственный, параллельный аккомпанемент.

Они заодно — театральная природа происходящего и теперешнее, кинематографическое ее инобытие.

Разгадку следует искать в концепции происходящего. Упреки критиков и зрителей, что режиссер перенес действие пьесы в наши дни, не совсем точны. Временной период не локализован в постановке с достаточной определенностью. Вернее всего было бы сказать, что постановщик *вывел* сюжет из времени, его органически вспоившего, — времени создания пьесы и ее повсеместного триумфа. Таня, нашедшая в себе силы заняться самостоятельным трудом, ищущая в нем лекарство от непонятой любви, — характер, возникший в ту пору и сопротивляющийся переносу в другую эпоху, даже без четко обозначенных примет времени.

Но Эфрос ставит картину-размышление, картину-спор. Он — за Арбузова первой половины пьесы (безусловно, лучшей половины) и против Арбузова второй, страдающей схематизмом, несущей разрешение конфликта, который, по Эфросу, не способен так легко разрешиться. В Тане постановщик вместе с актрисой Ольгой Яковлевой увидели беззащитную, не знающую оговорок женственность, способность к любви до самоотречения, к преданности без оглядки. Конечно, такой человек в окружении рассудочных, прозаических людей рожден проигрывать. Проигрыш при видимости победы, душевная выжженность при том, что героиня вроде бы устояла, «нашла себя», — самый грустный, самый безотрадный проигрыш. Он отдает неживым смирением, истинно мертвым спокойствием ни на что уже не надеющегося существа...

Такой подспудный спор с разворачивающимся сюжетом сопротивлялся превращению театрального действия в привычный кинематографический ряд. Воссоздай художник приметы того, давнего, времени, выведи он на экран героев тех лет как именно *бывших*, спор пошел бы по другой линии — не с автором, а со зрителем, с нашими сегодняшними оценками, представлениями.

Этим путем пошел, например, Михаил Швейцер в киноэкранизации книги Валентина Катаева «Время, вперед!». С патетикой и преклонением перед подвигом этих людей постановщик призывал: взгляните в них, мы многое потеряли

в сравнении с ними, с их, может быть, наивностью, чрезмерной прямоотой в сложных вопросах... И закономерно, что на помощь ему в этом замысле пришли не только подлинные хроникальные кадры далеких лет, но и общая стилистика хроники, так что разнородность между игровыми и документальными частями фильма не ощущалась. Пространство фиксируемой реальности существует у Швейцера как несомненно *бывшее*, плотное, материальное, не оставляющее никаких сомнений на свой счет, когда неточность аксессуаров или приблизительность поведения персонажа воспринимались бы как подделка, имитация.

Эфрос, напротив, оперирует субъективным пространством. Эта субъективность, намеренная выстроенность проступают исподволь, в споре с вещественной конкретностью, на первый взгляд заполняющей кадр.

Режиссер создает новую условность, подкрепляющую условность театральной пьесы, ибо чувствует, что кино не должно в данном случае привлекаться для преодоления театральности. Той театральности, которую имел в виду Гете, когда писал: «Театрально лишь то, в чем нам одновременно видится символ: значительное и важное действие, указывающее на другое, еще более значительное»*.

Итак, после серии экспериментов с натуральностью теле-театр обнаружил, что в некоторых случаях ее можно превратить в особую, качественно новую условность. Спрашивается: стоило ли столько экспериментировать? Безусловно, стоило, ибо найденные в результате этих экспериментов принципы в скором времени дали себя знать и в другой области: как теперь условность рождается из сопоставления театрального текста и подчеркнутой натуральности среды, так и в ближайшем будущем все это окажется возможным сопоставить с актером, чье личностное своеобразие тоже станет своего рода натуральностью, весомым слагаемым общего решения постановки.

5

Отказавшись от прямого заимствования условностей театра и кинематографа, телекамера постепенно открывала для себя собственные возможности, которым, как выяснилось, отнюдь не чужда условность, но условность особого рода, создаваемая именно при помощи телекамеры, в расчете на нее.

* Гете И.-В. Собр. соч. в 13-ти т., т. 10. М., 1936, с. 237.

Впервые на это обратил внимание В. Саппак. Он, много писавший о безусловной среде телевизионного театра, об отсутствии в нем раппы, дистанции между актером и зрителем, о невозможности здесь приподнятой театральности, актерского, «жанрового» заострения, о необходимости полного слияния актера и образа, очень тонкой, натуральной игры, вынужден был позднее оговориться, поскольку сама практика подбрасывала примеры иного пути. Посмотрев телеспектакль В. Плучека по пьесе-памфлету Р. Мерля «Сизиф и смерть», Саппак сделал весьма существенный вывод: «Появление рисованных, ироничных и, разумеется, совершенно условных декораций (задников)... неожиданно не разрушало иллюзию подлинности, а, напротив, помогало поверить в правду хорошей, но откровенно театральной, порой граничащей с гротеском игры актеров Театра сатиры, в правду даже такого аллегорического персонажа, как Смерть. Заведомая, демонстративная «ненатуральность» рисованных задников сразу особым образом настраивала наш глаз, как бы предупреждала о том, какого рода зрелище мы увидим, создавала единство художественного языка. Она утверждала и оправдывала на этот раз иную — во много раз возросшую — «меру условности»*.

Оказалось, что повышенная степень условности не только не чужда телетеатру, но и может стать одной из органических его черт — в случае если не будет гримироваться под естественность, выдаваться за безусловность.

Возможности телекамеры использовались для того, чтобы сохранить эстетический объект, но объектом в данном случае служила уже не реальность, не готовый, законченный театральный спектакль, а особая эстетическая структура, созданная художником именно в расчете на новые выразительные средства и возможности ТВ. Камера теперь действовала избирательно.

Пройдя этап копиистской фиксации возможностей театра и кино, убедившись в невозможности и ненужности примитивного сложения выразительных средств этих двух искусств, режиссеры стали гораздо более экономны в отборе материала.

Наиболее эффективным оказался принцип «выкадровывания», или «выкадровки»: объектив телевизионной камеры в каждый данный момент сценического действия выхватывает и фиксирует *в кадре* главное, самое существенное, оставляя *за кадром* менее значительные подробности.

* Саппак В. Телевидение и мы, с. 163.

Принцип «выкадровки» позволял опустить мелкие подробности, сосредоточить внимание на главном. Конечно, в тех случаях, когда крупный план — не простой взгляд с более близкого расстояния, а возможность приблизить к нам то, на что направлено внимание автора, инструмент отбора, отсеечения всего второстепенного.

Именно крупный план, считает Георгий Товстоногов, «по-новому расшифровывает само понятие мизансцены. Простой поворот головы персонажа, показанный крупным планом на телевизионном экране, может превратиться в акт, существенно меняющий смысл всего происходящего. Это не может быть увидено в театре... Мимика, незначительные жесты, протекание мыслей в видимых изменениях лица персонажа — вот истинные мизансцены ТВ. Действительность мысли здесь явно преобладает над внешним действием»*.

При переделке для телевидения горьковских «Мещан» Г. Товстоногов, отвергая «фиксаторский» вариант собственного театрального спектакля, который так же отличается от оригинала, как мумия — от живого человека, попытался пересмотреть законы сцены с учетом законов, диктуемых экраном. Он разрушил свой театральный спектакль, отсек некоторые сцены и эпизоды, изменил ритм происходящего, его пластику. Это позволяет рассматривать «Мещан» как спектакль телевизионный, хотя и имеющий предтечей сценический вариант, и попытаться найти в нем чисто телевизионные способы изложения.

Внимание камеры в «Мещанах» направлено не вширь, а вглубь. География сужена до предела дома Бессеменовых, даже отдельных комнат, хотя вполне в возможностях телефильма-спектакля было снять настоящий город, церковь, депо, где работает Нил. Товстоногов стремился локализовать все происходящее в доме Бессеменовых, погрузить зрителя в его затхлую среду, заострить домашние конфликты так, чтобы сквозь них можно было увидеть конфликты времени.

Для создания плотной, удушливой атмосферы дома Бессеменовых камера подробно и неторопливо задерживает наше внимание на подслушивающей кухарке, на качающемся маятнике огромных часов, на половицах, прогибающихся над головой хозяина дома, на кошке, трусливо шарахающейся от громких звуков. Детали быта, поданные с невозможными для сцены наглядностью и укрупнением, теряют свои материальные очертания, превращаясь в метафору, символ.

* Товстоногов Г. Билет в 10-й ряд. — «Телевидение и радиовещание», 1973, № 9, с. 11.

Как и в случае с «Таней» А. Эфроса, определение «телефильм» кажется нам не совсем подходящим для «Мещан». Вообще вопрос о взаимовлиянии, взаимозависимости телефильма и телеспектакля не допускает метафизической однозначности. Он ясен только в своих полярных крайностях, в тех случаях, когда перед нами именно *фильм*, а не спектакль или именно *спектакль*, а не фильм. Куда сложнее обстоит дело с промежуточными формами, когда спектакль, оставаясь по сути своей спектаклем, внешне имитирует формы кинематографа — использует приемы натуральной фиксации материальной среды, монтаж, крупноплановые композиции, или, напротив, телефильм не чуждается театральной условности, привлекая метафору, пластическую мизансцену и т. п.

Положение усложняется дополнительно еще и тем, что к этому вопросу часто подходят не с искусствоведческих, а с чисто «ведомственных» или «технических» позиций, ставя определение жанра в зависимость от организации, создавшей то или иное произведение, или от способа съемки — записи на видеоманитофон или на киноплёнку. И та и другая позиция вряд ли полезна в практическом отношении и совершенно несостоятельна с позиций искусствоведения.

Необходимо сделать и еще одно замечание. Дело в том, что существование особого рода критерия, из-за которого произведение с большим основанием следует причислять к телефильму или телеспектаклю, самими создателями нередко ощущается чисто субъективно: то, что деятели театра, например, находят безусловно подлинным, натуральным, фотографически достоверным, с иных позиций, с позиций кинорежиссера, увлекающегося возможностями чисто кинематографической фиксации реальной, «неправленной» жизни, пойманной врасплох, может прозвучать как театральная игра, только несколько скорректированная с учетом новейших завоеваний кинематографа. Таким театром, «отредактированным» с позиций кинематографа, оказываются «Таня» и «Мещане».

А. Эфрос и сам отмечал, что его телефильм не особенно кинематографичен: «Таня и Герман сидят в арбатском дворе, но ведь двор этот можно было так хорошо обыграть. Столько найти в нем смысла, зримого смысла. Столько живописности выжать из этого дворика! Нет, не той живописности, какая уже была и какую можно себе представить, а своей, мной лично прочувствованной. Вероятно, я не понимал до конца — что можно в кино и как можно»*.

* Эфрос А. Профессия: режиссер. М., 1979, с. 324.

Введение видеозаписи приблизило условия съемки к кинопроизводству: сейчас уже можно снимать спектакль частями разной длительности, в любой последовательности. Но все же основным признаком, отличающим телеспектакль от телефильма, кажутся нам не технологические приемы, а способ организации действия во времени и пространстве. Водораздел между спектаклем и фильмом проходит именно здесь.

В самом деле: сцена, как правило, предлагает нам образ предмета, кинематограф в тенденции — фиксирует сам предмет. Театральные костюмы чаще всего стилизованы, их решение зависит от фантазии художника, от режиссерской трактовки, для них не нужна документальная историческая точность.

Между тем по длине юбок, в которые одеты героини кинофильма, мы можем довольно точно определить, в какие годы происходят события, о которых он рассказывает, — кинематограф должен быть достоверным в передаче деталей времени. Вспомним, например, как тщательно воспроизведены в фильме «Пять вечеров» среда и быт 50-х годов. Как точно передана жизнь коммунальной квартиры с ее огромным коридором, по которому можно проехать на велосипеде, и телефоном, висящим на стене в прихожей. Как узнаваемы интерьеры комнаты в этой «коммуналке»: диван с валиками и вышитой дорожкой на спинке, буфет со стеклянными дверцами, фото Вана Клиберна, макет искусственного спутника Земли и неизменная новинка тех лет — «КВН», телевизор, на экране которого появляются первые наши «телезвезды» — Ниночка и Валечка, телевизор, который есть еще не у всех, но на который можно пойти к соседям.

Та же точность и в одежде, прическах: модные в то время каблуки-гвоздики, комбинированные куртки на молнии, прозрачные блузки из капрона, стянутые в талии широким резиновым поясом, — все то, что, возможно, кажется сейчас нелепым, нескладным, но щемяще отзывается в каждом, хорошо помнящем те годы.

Во всем этом — характеристика не только времени, но и персонажей — их вкусов, привычек, пристрастий, достатка.

Конечно, и в кино возможны особые случаи, допускающие сдвиг, смещение («Джульетта и духи» Феллини, «Сталкер» Тарковского, «Механический апельсин» Кубрика), изображающие жизнь условную, подчиняющуюся иным «правилам игры». Заметим попутно, что сегодня открытая условность, театрализация все чаще используется режиссе-

рами кино*, однако она всегда заявляется, обнажается как прием, ключ к прочтению произведения. Но мы, желая выявить родословную телетеатра, говорим о сущности театра традиционного и кинематографа в их «чистом» виде, пытаемся найти их онтологическое ядро.

«Система договоренностей», всегда существующая между художником и публикой, в фильме и спектакле различна, они каждый по-своему отражают реальность. Телевизионный фильм, как и его кинематографический тезка, предполагает точность, материальность в обрисовке обстановки, среды, места действия, деталей, костюмов — всего того, что Андре Базен называл «незыблемым реализмом показываемого».

Однако, признавая всю относительность определений, необходимо отметить, что в «Мещанах» и в «Тане» режиссеры искали в телевидении наиболее выразительные средства для воплощения театральной пьесы — в опоре на нее (Г. Товстоногов), в споре с ней (А. Эфрос).

Крупный план как система отбора, как возможность избежать всего лишнего, сосредоточиться на главном становится одним из главных выразительных средств телевизионных работ А. Эфроса. Равно как и опыты по конструированию на телеэкране условного пространства. Переделки режиссером для телевидения своих театральных спектаклей, будучи «переходными», очень точно отражают как этапы поисков, так и их направление.

Создавая телевизионный эквивалент театрального «Человека со стороны» (1973), Эфрос не воспользовался соблазном натуры — не стал снимать настоящий цех, как в свое время не стал делать на сцене декорации настоящего завода.

Театральная магия была поставлена на службу стиля «современной хроники», созданной И. Дворецким: сценическая коробка со спущенными софитами, с оголенной задней стеной, несколько столов, покрытых зеленым сукном и перемещаемых по ходу действия, — все это в сочетании с напряженной музыкой создавало атмосферу даже не цеха, завода, а именно обобщенного *производства*. На телевидении режиссер решил использовать подлинную фактуру павильона: откровенно открытые стены, провода, щитки, кусты прожекторов помогли на свой, особый манер создать ту же производственную атмосферу.

Концентрация действия вокруг Чешкова позволила сконструировать условное пространство *рассказа* о нем.

* Эта проблема подробно исследуется в книге А. Сокольской «Поэтика ТВ: пути и поиски» (М., 1981).

Все второстепенное убиралось из рассказа, а следовательно, и из кадра.

Возможности телекамеры использовались здесь не для фиксации жизненной эмпирии, а для ее отбрасывания. Часть стены, край стола, ручка двери присутствовали в кадре в качестве знаков. Ту же роль играли закадровые шумы. Обтянутая искусственной кожей стена, стол означали кабинет; щитки, провода, перфорированная плитка на стенах, напряженная музыка — цех завода; слыша звук взлетающего самолета, мы понимали, что действие происходит на аэродроме, видя бокалы и бутылки, переносились в ресторан.

Переход от сцены к сцене никак не отбивался — эквивалента театральному занавесу или кинозатемнению не было. Один крупный план, как правило, на нейтральном фоне сменялся другим — опять-таки на нейтральном. Граница между сценами обозначалась лишь сменой ритма, интонацией, паузой. Важно было не то, что, где и как произошло, а моменты случившегося, которые открывают общее.

Спектакль отличался строгим единством стиля. Кадры-части, дробящие пространство, не поддерживали здесь иллюзии театрального монолита, они дробили, калейдоскопировали его. Возможности фиксации театрального действия использовались для обнажения, подрыва иллюзии — и создания новой, на языке другого искусства.

В «Платоне Кречете» (1973) Эфрос идет еще дальше. Перед нами распахивается не физическое пространство комнаты, кабинета, больницы, а условное пространство — рассказа, *изложения*. Из всех возможностей телекамеры главным становится не принцип протокольной фиксации, а принцип части вместо целого, отбор и, значит, отбрасывание.

Предметы материальной среды даются как символы: часть стола с бутылкой вина, скрипка без футляра, висящая в комнате Платона, портфель на стене у Береста. Даже стол показывается так, что теряет свои материальные очертания. Собственно, стола и нет, как нет и тарелок, рюмок, хотя мы слышим: «Налей еще», слышим звон стекла, звяканье посуды. Иногда в кадре появляются вазочка, яблоки, бутылка вина, но в целом камера не допускает возможности рассмотреть жизненную эмпирию. Весьма своеобразным и новым были и «появления» персонажей — они не входили в двери (которых, кстати, не существовало), а возникали в кадре — словно в качестве материализации авторской мысли.

Отметим, что сдвиг в условное пространство стал возможен лишь постольку, поскольку режиссер, как и в «Тане», существенно сместил акценты. В сравнении с пьесой А. Кор-

нейчука примечательно изменился ракурс: предметом пристального внимания стал человек в каждодневных обстоятельствах. Конфликт с Аркадием, волнение за исход операции, вокруг которых когда-то строилось действие в знаменитом спектакле МХАТ, стали звеньями в цепи многих обстоятельств. Новый Кречет, несмотря на косоворотку, в которую одет (единственная, ничем другим не поддержанная деталь того времени), узнается нами, это человек наших дней — с его заботами, усталостью, чрезмерной загруженностью. И проблемы его — это проблемы сегодняшнего дня.

То, что было подробностью, жестко акцентируется — это общее, типическое, сохранившееся с той поры. То, в чем прорастал конфликт, столкновение личностей, отстаивающих разные идейные принципы, подано вскользь, как случай — он мог бы не выпасть, а драматизм судьбы Кречета остался бы.

Любопытно, что эксперименты Эфроса по созданию условного пространства и времени на экране находят сегодня применение и в работах режиссеров, известных ранее весьма традиционными спектаклями, избегавшими эксперимента. Так случилось с В. Турбиным. Не менее любопытно, что использовал он для этого «Любовь Яровую» К. Тренева (1977) — пьесу, относящуюся к классике советского театра и, казалось бы, накрепко связанную с временем, ее родившим.

Тем не менее режиссер сознательно «размывает» место действия, всячески избегая временных и бытовых характеристик. Выбрав из пьесы, особенность которой — в ее промежуточном положении между агитационным театром и психологической драмой, два характера, две судьбы, Турбин фокусирует на них все внимание.

Эти два характера, поданные крупным планом, — Яровая и Панова. Вокруг них формируется действие, вокруг них создается условное, психологическое пространство. Из кадра убирается и своеобразие момента и конкретизации событий, поступков. Здесь нет ни школы, ни улицы, ни площади, ни даже комнаты, где могло бы происходить действие. Время и пространство определяются психологическим ощущением той и другой своего положения между белыми и красными и вытекающей отсюда проблемой выбора.

6

Мы видели, что среда, окружающая героев в системе ТВ, может быть вполне жизнеподобной, а может присутствовать лишь в виде отдельных реалий, ее характеризующих.

В зависимости от этого репортерские свойства телекамеры используются либо для передачи документальной достоверности среды, либо для подчеркивания, обнажения условности зрелища. Эти две тенденции могут и соединяться, синтезироваться. Важно только, чтобы одно не выдавалось за другое, чтобы использованный режиссером прием был художественно оправдан.

Сегодня в поисках наиболее выразительной стилистики телеспектакля режиссеры часто стремятся органически соединить яркую театральность с техническими возможностями кинематографа и видеоманитной записи.

Максимально мобилизуя творческие и технические потенции ТВ, создает Марк Захаров свой спектакль «Пир во время чумы» по А. С. Пушкину (1974).

Необходимо отметить чрезвычайную трудность постановки «Маленьких трагедий» Пушкина, что неоднократно подчеркивалось всеми исследователями-пушкинистами. Например, С. Шервинский писал: «Пушкин, мысля вполне как драматург, писал свои драматические стихи с отношением к их временной форме — лирического поэта»*. В. Брюсов говорил о сжатости диалога, которая не в краткости реплик, а в предельной нагруженности — сюжетной и смысловой. «Эта сжатость приводит во многих местах к условности. Пушкин нисколько не заботится о том, чтобы в его драмах действие и диалог происходили так, как в действительной жизни»**.

В другом месте он отмечал, что Пушкин сохраняет только сущность речи своих персонажей***.

Тем труднее режиссеру, которому предстоит столкнуться с квинтэссенцией отношений, страстей, «с предельной нагруженностью — сюжетной и смысловой».

Чрезвычайно сложен, контрастен и мир самой маленькой трагедии — «Пир во время чумы». Ее секрет пытались разгадать многие исследователи. Интересна трактовка, предложенная Станиславом Рассадиным, считающим, что «происходящее весьма мало напоминает пир, веселье... Это не пир, а диспут во время чумы». Сопоставляя ситуацию «Пира во время чумы» и «Декамерона», Рассадин отмечает: «Те, о ком говорит Боккаччо, не только «утверждали, что много пить и наслаждаться — вот вернейшее средство от недуга», но и «приводили в исполнение». Герои трагедии Пушкина в основ-

* Шервинский С. Ритм и смысл. М., 1961, с. 220—221.

** Брюсов В. Мой Пушкин. М. — Л., 1929, с. 169.

*** См. там же, с. 171.

ном «утверждают». Самого веселья, пьянства и наслаждений тут нет»*.

Марк Захаров тоже отнюдь не стремится передать радость пира, забвения. Сидящих за столом объединяет сознание невозможности уйти от страха, от ужаса смерти. В спектакле нет «упоения в бою» — в нем показывается дикость, безнравственность такого упоения. Контрасты пушкинской трагедии Захаров переносит прямо в кадр.

Трагедия начинается пылающими титрами, и огонь и дым становятся ее главнейшими действующими лицами. Огонь и дым присутствуют в кадре постоянно — прямо или отраженно: горят и дымят факелы около стола с яствами, горят и дымят свечи у мертвых тел — рядом застыли фигуры оплакивающих их близких. Если же в кадре нет ни факелов, ни свечей, мы видим их отсвет в широко открытых глазах, на лицах пирующих, показанных крупным планом, их застилает иногда дым от тех же факелов и свечей.

Экран неожиданно распаивается, приобретает глубину — она создается длинным, кажется, бесконечным рядом свечей, горящих у мертвых тел. Экран становится подобным пустыне — выжженной, безжизненной, где не осталось ничего, кроме огня и дыма. И как напоминание о жизни, о живых в этой дымно-огненной пустоте появляются и проходят в глубь кадра то двое детей, то собака, то пролетает птица. Натуральность собаки и птицы, так резко контрастирующая с неподвижными фигурами — мертвых и скорбящих живых, — с огромной силой подчеркивает противоестественность пира в присутствии смерти. Панорама по мертвому полю заканчивается наездом камеры на стол с яствами, за которым сидят герои трагедии. Их лица красивы, одежды изысканны, но за столом они лишь присутствуют — их мысли не здесь, они словно прикованы к этому полю скорби и смерти. Меньше всего к ним относится гимн в честь чумы:

«Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог,
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обрести и ведать мог».
Счастлив тот, кто мог, но не они, им не суждено «обрести и ведать».

* *Рассадин С.* Драматург Пушкин (Поэтика. Идеи. Эволюция). М., 1977, с. 138.

Изображение, цвет, пластика — все здесь помогает раскрытию сложного, возможно, спорного прочтения этого пушкинского шедевра: не о дерзком вызове смерти рассказывает М. Захаров, а о невозможности забыться, уйти от того, что тебя окружает. Его спектакль — как бы переходная форма от традиционного театра к телевизионному, свидетельствующая как о многообразии поисков в области выразительных средств, так и об их направлении.

Своеобразно использует возможности телевидения Валерий Фокин в спектакле «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» по Н. В. Гоголю (1976).

В поисках стилистики спектакля режиссер шел от Гоголя, он старался найти зрительный эквивалент метафоры, образов и слога писателя. Как изобразить людей, которые и на людей-то мало похожи: старушка — «совершенный кофейник в чепчике», а у Ивана Ивановича «голова сидит в воротнике, как в бричке»? И как, вообще, передать всю эту бессмысленную, бессодержательную, бесполезную жизнь, в которой главное место занимают вопросы, чем кормить свиней, как солить огурцы и сушить груш?

Окружающая героев среда осмысливается в спектакле в духе коллажа. На рисованном заднике висят связки настоящего лука и стручкового перца. Подлинный плетень окружают подлинные подсолнухи. Здесь же стоят повозка и живая лошадь. Нам как бы предлагается «язык пространства, сжатого до точки». Здесь, у этого плетня, на этой террасе, сконцентрированы все интересы персонажей. Не важно, где обедает Иван Федорович Шпонька — у себя дома или в гостях у соседа-помещика, — не важно потому, что эти люди и их дома в принципе одинаковы. Но важно показать, как они едят и о чем говорят, важно потому, что в этом раскрывается вся их сущность, весь смысл их жизни.

Образ среды сгущен и ироничен. Симметрично «растут» подсолнухи, симметрично стоят стулья на террасе — и те и другие аккуратно по два справа и слева и один посередине, в центре. И в этой среде вполне органично воспринимается тетушка, раскатывающая натуральное тесто, с лицом, измазанным мукой. И едят здесь доподлинно натурально — если индейку, то губы и подбородок лоснятся от жира, если арбуз, то так, что даже щеки и нос становятся розовыми от сока.

А в страшном сне Ивана Федоровича, до смерти напуганного решением тетушки женить его, широко используются приемы кинематографа — лица, искаженные широкоугольной оптикой, перевернутые вниз головой планы, рапид-

ная съемка. Все это помогает передать кошмар сновидения Шпоньки, в котором ему видятся три жены, и все с гусиными лицами, тетушка — уже не тетушка, а колокольня, а сам он, Иван Федорович Шпонька — колокол.

Сочетание на телеэкране кинематографических приемов с театральными приобретает все более сложный и порой причудливый характер, оно подчеркивается, сознательно обыгрывается, образная условность общего решения органически соединяется с безусловностью детали.

В телеспектакле «Игроки» по Н. В. Гоголю (режиссер Роман Виктюк, 1978) «оживает» колода карт, которую ее создатель шулер Ихарев ласково называет Аделайдой Ивановной. Ее роль исполняет Маргарита Терехова. В сцене угадывания карт она появляется на экране, идет на нас из глубины кадра и кокетливо подмигивает. Возникает она и в финале, в момент краха всех надежд Ихарева. Этот прием служит своеобразным ироническим аккомпанементом развитию событий, остроя действие, давая ему дополнительное измерение — шутят, обманывают не только игроки, жизнь подчас тоже выкидывает разные шутки.

Действие спектакля происходит в каком-то замкнутом пространстве, ограниченном четырьмя колоннами. Персонажи снуют между этими колоннами, вокруг небольшого карточного стола, они постоянно в движении, словно навязчивая идея игры, обмана преследует их, подталкивает, не давая возможности остановиться. Театральная декорация виртуозно обыгрывается чисто кинематографическим способом: стол, окруженный колоннами, подается в странных, необычных ракурсах, широко применяются короткий монтаж, съемка с движения, фотографические искажения, нерезкость, стоп-кадр. Кинематографических «изысков», быть может, даже слишком много, порой они чересчур назойливы, но вместе с тем они придают действию некую инфернальность, свойственную поэтике Гоголя с ее «фантастическим реализмом».

Театр и кино здесь оригинально «меняются функциями»: театральная условность кажется реальностью, а кино используется для фантасмагории.

Итак, начав с чисто репродуктивной функции, стараясь поначалу как можно более бережно доносить до зрителей готовые, законченные произведения других, традиционных искусств, телевизионный театр продемонстрировал невозможность такого донесения, столкнулся с необходимостью разрушения уже созданного однажды эстетического

объекта. Разрушение мира сценических подмостков под пристальным взглядом телекамеры заставляло режиссеров искать новые пути, наглядно демонстрировало разницу условного языка сцены и экрана.

Тогда начались поиски собственных выразительных средств — на первых порах опять-таки они шли по пути копирования приемов театральной сцены и киноэкрана. Иногда эти приемы механически соединялись, предлагая нам довольно странного вида гибридное зрелище, в котором действие, разыгрываемое в павильоне, почти механически дополнялось выходами на натуру.

Несколько позже, основываясь на документальных свойствах телекамеры, телетеатр попытался имитировать действительность, придавать своим произведениям видимость жизни, захваченной врасплох. На этом этапе развития телетеатра, этапе решительного отказа от всего, что напоминало традиционный театр, отвергалась всякая условность, органичной считалась лишь подлинная безусловность телевизионного зрелища, как документального, так и игрового. Практика показала, однако, что создание спектаклей, отражающих жизнь «в формах самой жизни», — лишь одно из направлений развития телетеатра, и далеко не единственное.

Как и в случае с кинематографом, прошедшим аналогичный путь развития, этапы подражания и резкого размежевания со «старшими» искусствами сменил период не только приятия, но и тщательного и пристального изучения их выразительных свойств и выработки, уже на этой новой основе, своей собственной поэтики. И здесь режиссеры открыли для себя удивительную свободу в формировании пространства, не скованного узкими рамками сценической коробки и характерной для киноэкрана натуральной фактурностью. Они открыли для себя, если воспользоваться словами Пушкина, «выгоду, предоставляемую условностью».

Оказалось, что телекамера может не только тщательно фиксировать обстановку действия, но и служить инструментом отбора. Телевизионный кадр постепенно освобождался от избытка подробностей быта, из поля зрения убиралось все второстепенное, для того чтобы дать возможность сосредоточиться на главном. Предметы материальной среды стали использоваться в телеспектаклях в качестве знаков, вместо старательной проработки места действия предлагался намек на него, часть заменяла собой целое. Эти тенденции впрямую связаны с особенностями восприятия телеизображения, рассчитанного на воображение зрителя, его сотворчество.

Таким образом, в телевизионном театре наших дней наряду с достаточно подробной и достоверной реконструкцией места и времени действия все чаще дает о себе знать и другая тенденция, которая ведет к отказу от изображения конкретных пространственно-временных характеристик, к сдвигу в относительно абстрактное пространство и время, к созданию особого, телевизионного пространства — пространства рассказа, изложения. Все чаще режиссер, изобретательно используя телекамеру в качестве инструмента отбора, создает весьма специфический образ среды, сочетая достоверность детали, доступную только кинематографу, с полной свободой игры условностями, доступной только театру.

Ход от пассивной *репродукции* к активной *интерпретации*, в процессе которого режиссер постигал новую форму условности для телеэкрана, привел в дальнейшем своем движении к самостоятельности телевизионного творчества.

Мы постарались проследить особенности формы произведений телевизионного театра, логику поисков, ошибок и достижений, в которых отражается реальная потребность ТВ. О том, каковы внутренние запасы поэтической энергии, благодаря которым становится возможным существование и развитие этих форм, речь пойдет в следующих главах.

Актер в телетеатре

1.

Основополагающим принципом театра К. С. Станиславский считал общение. «Театр — могущественная сила для душевного воздействия на толпы людей, ищущих общения»*, — писал он.

Жан Луи Барро даже считает, что театр — это не происходящее на сцене и не происходящее в зрительном зале, а то, что происходит между сценой и зрительным залом.

О магической силе контакта актера со зрительным залом в театре написаны сотни страниц. Об этом говорили и говорят режиссеры, теоретики, театроведы, критики. Их мысли как бы подытоживает лаконичный житейский афоризм: «Зритель — сотворец спектакля».

В самом деле, театральный спектакль в полном смысле слова начинается только с момента его «прогона» на публике. Без публики театральный спектакль не существует. Театр — это зрелище, творимое на глазах у публики. Связь сцены и зала — условие существования театра, фактор не только формообразующий, но и содержательный. Реакция зрителей — один из важных элементов театрального спектакля, живое дыхание зала входит необходимой составляющей в конструкцию сценического действия.

«Взаимосвязь со зрителем, — писал А. Д. Попов, — есть завершающая дисциплина в той школе сценического искусства, которую должен пройти режиссер, изучая и осваивая законы создания спектакля. Она так же важна тому, кто хочет создавать не внешне эффектные представления, а целостные гармоничные полотна, так же необходима ему, как наследие лучших режиссеров прошлого, как знание, мастерство, техника, талант. Потому что это — проверка искусства жизнью, критерий значительности и истинности искусства»**.

* Станиславский К. С. Собр. соч., т. 5, с. 471.

** Попов А. Спектакль и режиссер. М., 1961, с. 125.

Формы связи зрительного зала со сценой могут быть различны — от непосредственного контакта и вовлечения зрителя в игру до создания иллюзии бесконтактности.

К. С. Станиславский, например, стремился к тому, чтобы зритель забыл о том, что находится в театре. В его театре картина жизни, создаваемая на сцене, отделялась от зрителя воображаемой «четвертой стеной». Предполагалось — условно, — что за этой «стеной» никого нет, что сценическая жизнь течет сама по себе, как жизнь подлинная, никем не наблюдаемая. Публики здесь как бы не существовало, а следовательно, обращение к ней было невозможно, монологи и «апарты» в принципе исключались. Однако это отнюдь не разрывало связи сцены со зрительным залом. Чем интенсивнее, чем естественнее, чем достовернее жили актеры, общаясь только друг с другом там, за этой будто бы существующей «четвертой стеной», тем сильнее их жизнь, их драма втягивала зрителей, приковывала к себе эмоции публики, вызывала ее сочувствие, сострадание, сопереживание. Контакт между сценой и залом осуществлялся на уровне «правды жизни человеческого духа», сквозь «четвертую стену». Весьма характерно, что в Камерном театре А. Я. Таирова, основывавшемся на совсем других эстетических принципах, широко и энергично применявшем монологи, не чуравшемся и «апартов», тем не менее линия ramпы обычно не пересекалась актерами. «Да здравствует ramпа, отделяющая сцену от зрительного зала», — провозглашал Таиров*. Тут не было «четвертой стены», но граница между сценой и залом соблюдалась строго — контакт между сценой и залом обретал форму взволнованного созерцания, любования и восхищения мастерством, приобщавшим зрителей к красоте сценического искусства.

В. Э. Мейерхольда не устраивала замкнутость сцены-коробки, которая не мешала ни Станиславскому, ни Таирову. Стремясь максимально сблизить актера и зрителя, он устранял ramпу, отделявшую сцену от зала, отменял занавес. Внимание режиссера было приковано к авансцене, к просцениуму. Его театр рвался к публике, в зрительный зал.

Е. Б. Вахтангов всячески добивался, чтобы зритель ни на минуту не забывал, что он в театре. В его спектаклях зритель втягивался не в среду персонажей пьесы, а в среду актеров, с упоением и большим искусством играющих свои роли. Участие в радостном празднике искусства было здесь источником творческой радости зрителя. «Плакать разная

* Таиров А. Я. Записки режиссера. М., 1921, с. 136.

щими слезами и слезы свои нести на рампу» — вот чего добивался от актеров Вахтангов.

Проблема слияния сцены со зрительным залом всегда волновала Н. П. Охлопкова. Он делал ставку на особое сотворчество зрителя, который должен приходить в театр во имя общего, коллективного единения, работы мысли, духовной деятельности. В поисках тайны пробуждения фантазии зрителя, взаимопроникновения театра и толпы Охлопков экспериментировал с театром-ареной, окруженной публикой со всех сторон и развивающей идеи и приемы античного театра.

Особую форму связи сцены и зрителей предлагает театр Брехта, с его идеей «очуждения», помогающего актерам достаточно открытыми средствами заявить свою позицию — социальную, классовую, политическую, — показать свое отношение к изображаемому персонажу и добиваться того, чтобы и публика заняла эту позицию.

Примеры «разрушения» и «отмены» ramпы, как и неизбежности ее границы в театре, можно было бы множить.

Названные выше принципы весьма подвижны. Редко выступая в чистом виде, они многообразно варьируются, видоизменяются в практике советского и зарубежного театра. Например, «игра в театр» у Юрия Любимова органично сочетается с публицистическим пафосом брехтовского плана, а «Современник», во многих давних спектаклях которого строго соблюдалась линия ramпы, иногда отказывается от нее, сооружая сцену посреди зрительного зала («Восхождение на Фудзияму»).

Но во всех этих случаях театр на разные лады «играет» не с отдельными зрителями, а со всей публикой, труппа добивается от аудитории в целом поддержки, участия в действии.

Совсем иное — театр телевизионный. Понятие сцены сужается здесь до комнатного экрана, и публику представляет собой один сидящий у этого экрана человек. Дистанция между актером и зрителем сокращена невиданным доселе образом. Абсолютно невозможны сами собой разумеющиеся, общепринятые вспомогательные средства «обмана» зрителя, как-то: утрированный грим, развернутая трехмерная мизансцена, форсирование голоса, специальное освещение — все то, что призвано в театре на помощь для преодоления расстояния между сценой и зрительным залом. Невозможна на ТВ и единая, живая реакция зрителей, влияющая на ход спектакля, связывающая актера и зрителей в театре.

Чем же телетеатр может восполнить, заменить, компенсировать эти «отсутствия»? Ответ на этот вопрос неразрывно связан со свойствами самого телевидения, которое является не только искусством, новой музой XX века, но и средством массовой коммуникации.

Особенность же телевизионной коммуникации в том, что она строится по принципу «один против одного»: телезритель и перед ним — человек на экране. Предельно емко и точно этот тип связи нашел свое выражение в наивном ответе нигерийских школьников на вопрос о разнице между кино и телевидением, процитированном в журнале «Еигора»: «В кино люди разговаривают между собой, а телевизор разговаривает с нами».

Установка на собеседника — вот что главное в телевизионном зрелище. Она формирует особые формы контакта актера и зрителя. С телевизионного экрана актер в гораздо большей степени, чем со сцены, обращается непосредственно ко всем нам и к каждому человеку в отдельности. Но и условия, в которые поставлен актер на ТВ, совсем особые, необычные, разрушающие привычные возможные формы появления его перед зрителями.

Телеспектакль и телефильм на экране предстают не сами по себе, обособленно, как театральный спектакль или киносеанс, а являются частью телевизионной программы, соседствуют в ней с документальными передачами, репортажами с мест, событиями, действительно выхваченными из жизни. А значит, рабочего, врача, учительницу, сыгранных актерами, сменяют на телеэкране настоящие рабочий, врач, учительница. Кроме того, изо дня в день телеэкран представляет нам актера не как исполнителя какой-то роли, а как его самого, актера такого-то, — в этом качестве он участвует в репортажах со съемочных площадок, дает интервью, становится ведущим или гостем «Театральных встреч» или «Кинопанорамы». Естественно, что в зрительском сознании роль не может полностью вытеснить представление о человеке, ее создавшем, образ не может заместить актера, он лишен возможности целиком спрятаться за образ от нас. Соседство театральной условности с документализированной натуральностью других телевизионных передач создает как бы увеличительное стекло, проверяющее мнимую натуральность актерского поведения с укрупнением во много раз. Объектом телевизионной фиксации оказывается уже не воссозданное перед камерой, а сам *способ* воссоздания, *не результат* игры, а она сама, *игра, ее процесс*, актерская трансформация в предложенных обстоятельствах. Такое

смещение акцентов не может пройти бесследно — резко возрастает личностное начало.

В свое время В. Саппак назвал великим актером телевидения Вана Клиберна. В американском пианисте он увидел артиста необычайной искренности и внутренней свободы. С того времени, как сказаны эти слова, прошло двадцать лет, и наш опыт, ежедневная практика телетеатра показали, что действительно истинно телевизионным актером является не тот, кто удивляет нас «изошренной способностью к перевоплощению, а кто потрясает лирической обнаженностью таланта, редкостным даром душевной откровенности»*.

В театре дистанция между актером и персонажем может быть очень большой. На сцене пожилая актриса вполне может сыграть Джульетту (и играет), а такие роли, как Гамлет, Отелло, и считались всегда подходящими для актеров с большим сценическим опытом. Но мы имеем в виду дистанцию не столько возрастную, сколько человеческую. Актер без веселых, комических глаз в театре может сыграть комическую роль — на телевидении это исключено. Режиссеры телеспектаклей в гораздо большей степени, чем театральные, ищут психологической близости актера и персонажа.

Режиссер Петр Фоменко рассказывает, что на роль «от автора» в телеспектакле «Детство. Отрочество. Юность» они искали актера «тонкого, глубокого, умного, благородного. И пришли к В. Корецкому. Его *человеческий материал* убедил нас в том, что если предметом его размышлений станет в какой-то степени его собственная человеческая природа и чистота, то это будет уже немало. Мы брали и Толстого, как прообраз человека, который ведет рассказ о прожитой жизни, брали человека, в общем-то, и того, и этого, и этого. По диапазону его размышлений, мук и прозрений такой ведущий, конечно, ниже Льва Николаевича. Таков был замысел. Мы опасались полярных крайностей. Нас интересовал некий средний — я его называю оптимальным, — человеческий вариант, телевизионный герой, в какой-то степени приближенный к среднему, оптимальному зрителю, понятный ему. Человек неназойливый, ненавязчивый, а в то же время и исключительный»**.

Именно поэтому на роль Печорина в спектакле «Страницы журнала Печорина» А. Эфрос пригласил Олега Даля — его глаза, кажется, тоже «никогда не смеются», а холодно-

* Саппак В. Телевидение и мы, с. 163.

** Осмысление прожитого. Интервью П. Фоменко. — «Телевидение и радиовещание», 1974, № 1, с. 20.

ватая, какая-то «отдельная» манера существования в роли как нельзя более подходила для того, чтобы сломать сложившийся стереотип изображения героя Лермонтова в виде такого демонического красавца соблазнителя, кокетничающего своей разочарованностью.

Именно потому Бумбараш стал лучшей ролью Валерия Золотухина, что в ней выплеснулась «квинтэссенция» способности актера купаться в игре, страсть к импровизации, необычайная органичность и простота перехода от слова к песне, танцу, от драмы к гротеску.

И нужны были именно присущие Инне Чуриковой неистовость, ожесточенность, даже фанатизм, чтобы совершенно по-новому, нетрадиционно и свежо показать на телеэкране такую, казалось бы, знакомую треновскую героиню. Равно как и ироничность и суховатость, свойственные Алле Демидовой, позволили значительно углубить характер Пановой.

Мы говорим здесь о совпадении не внешнем, а психологическом, о совпадении в структуре характера.

А вот обратный пример — несовпадение актера и роли: Наталья Гундарева — Мирандолина в телеспектакле Александра Белинского «Трактирщица» — актриса, прекрасно показавшая себя на сцене в пьесах Островского, в спектакле по Лескову, очень обаятельная, очень русская, но психологически не совпадающая с героиней Гольдони, для которой важнее всего процесс игры, наслаждение ею. Спектакль получился скорее бытовым, чем искрометно-игровым.

В 1963 году В. Саппак писал: «Я не удивлюсь, если со временем будет доказано, что на телевидении актерское перевоплощение в нынешнем его виде (с наклеиванием бороды) вообще невозможно. Тут торжествует либо откровенный концертный характер исполнения, либо поразительный синтез лирики с эксцентриадой, трансформацией, гротеском («обнажение конструкции»), либо уж такое слияние актера и образа, такая интимная отдача всего себя, что уже человеческая сущность актера — раз и навсегда — воспринимается только как конкретное наполнение данного литературного персонажа»*.

Исследуя феномен телевизионности, Р. Копылова в 1974 году отмечала: «Правоту этих слов доказало время... Действительно, телеэкран, исключая все промежуточные звенья, утверждает как подлинно телевизионный способ актерского существования и предельно откровенное обнажение

* Саппак В. Телевидение и мы, с. 163.

конструкции образа и полнейшее слияние исполнителя с персонажем»*.

Категоричность этих суждений кажется все же преждевременной. Думается все-таки, что — «не исключая все промежуточные звенья». Сегодняшний телевизионный театр, разнообразие его репертуара допускает различную степень слияния актера и персонажа. В. Саппак и Р. Копылова называют две крайние точки — и в этом они правы. Но между этими крайними точками — бесчисленное множество реальных возможностей, которые мы ощущаем каждодневно на практике и которые ниже попытаемся показать.

2

Телевидение в значительной степени расширило наши представления о театре, поставив перед актером множество новых задач, предложив ему разнообразнейшие условия творчества. Условия эти задаются широким набором жанров — от традиционных, давно известных театру и кинематографу, до новых, синтетических, чисто телевизионных; а жанры в свою очередь диктуются свойствами самого ТВ с его разнообразием функций — от чисто художественных, эстетических до прикладных, утилитарных. Все чаще телеэкран предлагает нам зрелища, не укладывающиеся в прокрустово ложе жанровой классификации, представляющие собой соединение драмы и эпоса, переплетение эстрады с драматическим искусством, сочетание канона драматургии со свободной актерской импровизацией.

Безусловно, сегодня ни один театр не может предложить актеру столь широкий диапазон приложения творческих способностей.

Систематизация всех форм и жанров, доступных театру, вполне заслуживает специального исследования, это предмет особого разговора. Но можно попытаться обозначить формы, предлагаемые сегодня актеру телетеатром. В известной степени они связаны со знакомыми театральными «предлагаемыми обстоятельствами». Но и не только! «Ассортимент» телевизионного театра значительно шире: от традиционной замкнутой драматургической конструкции он выходит в сферы «открытые», требующие от актера иных навыков, совершенно другой манеры поведения и установления контакта со зрителем.

* Копылова Р. Контакт. Заметки о феномене телевизионности. М., 1974, с. 118.

Спектакли «под хронику жизни», так называемые драматизированные хроники, казались многим надеждой и будущим телевидения. Их авторы (вспомним слова И. Беляева, приведенные в главе I) стремились убедить зрителя в том, что он видит подлинную жизнь. Естественно, что от актера здесь требовалась максимальная достоверность. Передача должна была восприниматься как трансляция жизни, актеры — как «люди с улицы».

Театральные аналогии этому жанру можно найти в традициях Московского Художественного театра, в виде *сокрытия* всякой условности, всегда так волновавшей и увлекавшей К. С. Станиславского. «Театр прямых жизненных соответствий» впервые вынес на сценическую площадку подробности мелочей, достоверность деталей, бытовых и психологических, он предлагал зрителям полностью переключиться в жизнь персонажей, вовлекал, втягивал их в атмосферу сценического действия.

Издавна существовали различные манеры актерской игры. Еще Лессинг писал: «Среди артистов выделяются два резко противопоставленных типа; одни годятся только для больших театров, потому что их исполнение отличается резкостью контуров. Другие производят больше впечатления в тесном кругу зрителей, потому что их сила заключается в богатстве и разнообразии нюансов»*.

Появление кинематографа резко обнажило разницу этих двух типов. Принеся с собой иное, чем в театре, соотношение между условностью и достоверностью, кино поставило актера в совершенно новые, непривычные для него условия: ему приходилось порой общаться с реальными людьми, сниматься рядом с животными, действовать не только в декорациях, но и в подлинных интерьерах и на натуре. Оказавшись не на театральных подмостках, а в естественной среде, актер должен был перестроиться, приспособиться к ней. Театральная актерская техника поведения выглядела утрированной на киноэкране: жесты казались слишком размашистыми, интонация — чересчур заметной, голос — форсированным. В результате то, что выглядело на сцене вполне убедительным, что можно было в соответствии с поэтикой данного спектакля, с авторской установкой, с системой жанровых и иных художественных договоренностей считать адекватное в данном «интервале тождества» изображение действительности, в кино отпугивало своей приблизительно-

* Лессинг Г. Сущность театра. — «Театр и искусство», 1908, № 29, с. 500.

стью. Стали говорить о театральной и кинематографической манерах игры.

«Понятие «театральность», — писал А. Анастасьев, — которое для театра есть синоним яркости сценического творчества, для кино — понятие отрицательное сегодня так же, как и, скажем, в 20-х годах»*.

Естественно, что для телеспектаклей «под хронику жизни» оказалась органичной кинематографическая манера игры. В. Саппак даже назвал ее единственно возможной для «театра в моей комнате». Дальнейшее развитие телетеатра показало, однако, что манера эта далеко не единственная, что она необходима лишь для определенного жанра, отнюдь не для всех.

И актерское поведение, и среда, и детали быта в «драматизированных хрониках» должны быть жизненно достоверны, натуральны, легко узнаваемы. В спектакле «Ольга Сергеевна», например, излишняя театральность игры Татьяны Дорониной, чрезмерная приглаженность ее туалетов и неестественная аккуратность прически резко диссонировали с намерением авторов показать «хронику одной жизни».

«Синхронные драмы», о которых мы подробно говорили, тоже требовали кинематографической манеры игры, предельной достоверности. Успех «Прощания» в известной степени был связан с тем, что там играли Лидия Толмачева и Олег Ефремов — актеры «Современника», театра, стиль которого в то время был максимально приближен к жизни.

С самого начала развития телевидения публицистику называли альфой и омегой новой музыки. Шестидесятые годы отмечены появлением интересных телевизионных спектаклей, основанных на документах. Жанры их различны — от документальной драмы до телевизионного портрета. Общее в них то, что во всех случаях местом действия является студия, а действующие лица — не вымышленные персонажи, а актеры, обращающиеся к нам от своего собственного имени, не играющие своих героев, а выступающие от их лица.

В перечне действующих лиц документальной драмы «Петрашевский» (автор сценария И. Беляев, 1969) помечено: «От лица Петрашевского... От лица Достоевского... От лица князя Гагарина...» — и т. д. Спектакль Ленинградской студии телевидения «Непобежденный узник» (режиссер И. Россомехин, 1969) тоже основан на документах и построен как расследование, как суд наших современников над теми,

* Анастасьев А. Актер есть актер. — В кн.: Актер в кино. М., 1977, с. 172.

кто в свое время судил Н. Г. Чернышевского, приговорив его к гражданской казни и ссылке в Сибирь.

Естественно, что в подобных спектаклях актер не может и не должен перевоплощаться, прячась за личиной изображаемого персонажа. Здесь успех в первую очередь зависит от того, насколько он сможет остаться самим собой, насколько он сам интересен как человек, как гражданин, как личность, наконец, и в самом главном.

Анализируя спектакль о Чернышевском, Т. Марченко рассказывает, что во время репетиций актеры не столько учили свои роли, сколько обсуждали и спорили, приводя на память различные примеры из жизни, из литературы, примеры, казалось бы, далекие от темы спектакля, но в этой атмосфере всеобщей заинтересованности формировалась единая гражданская позиция, без которой *этот* спектакль не состоялся бы. «Спектакли, подобные «Непобежденному узнику», — пишет критик, — это совсем особый, новый театр и особое актерское перевоплощение. Само представление стремится к репортажу, и актер обретает функции необычные. Необычайно важными оказываются здесь человеческие качества самого актера. Каков ты сам, что ты за человек, — от этого оказывается зависимым весь строй спектакля. И действительно, на телеэкране человек становится виден насквозь — и актер тоже. Мы различаем отчетливо не только персонаж пьесы, его характер, но и личность актера, играющего роль. Две личности как бы зримо накладываются друг на друга. В кино и театре это происходит тоже, но не так явственно, не так откровенно для зрителя, там актер-человек может легче спрятаться за характер персонажа и обстановку зрелища»*.

Режиссер И. Россомахин прямо заявил, что его спектакль — это «репортаж о том, что думала группа актеров, разбирая дело о судьбе Чернышевского».

Аналогии этому жанру можно найти в недавней истории театра. Стремление наиболее полно выразить активную позицию актера, дабы вызвать у зрителя более действенную реакцию на происходящее, было главной чертой агиттеатра 20-х годов, «эпического театра» Брехта. О такой форме существования актера в роли Б. Брехт писал: «Как члены быстро развивающегося общества, мы хотим от театра не только узнать, каковы люди, но также — как их можно развивать. Для этого нужно, чтобы актер представил нам людей со всем субъективным оправданием, но, кроме того, еще дал свою

* *Марченко Т.* Следствие по делу Чернышевского. — В кн.: *Откровения телевидения.*

оценку этих людей с общественной точки зрения, и со стороны чувства, и со стороны рассудка. Следовательно, он должен будет организовать спор чувств и мнений, если он представляет образ художественного произведения, спор своих чувств с чувствами образа, спор своих воззрений с воззрениями образа»*.

Телевидению доступно то, что невозможно в театре и кинематографе, в частности широкие возможности объединения познавательного и эстетического, позволяющего создавать спектакли, в которых произведение, разыгрываемое актерами, окружается рассказом о нем, подробностями творческой биографии его создателя, атмосферы тех лет, когда это произведение создавалось. Если искусствоведческий или литературоведческий комментарий не представляет собой лишь сумму необходимой информации, сообщаемой перед началом «представления», а, органически вплетаясь в повествование, создает единую художественную структуру, если рассказ и показ органически сплавлены, то на актера возлагается весьма сложная задача — сыграть не только свою роль, но в известной степени и автора этой роли.

Чрезвычайно сложной была задача Сергея Юрского в «Домике в Коломне» (режиссер Л. Елагин, 1974). Помимо текста самой поэмы в спектакль вошли отрывки из писем и дневников поэта, а следовательно, актер должен был не только прочитать поэму, но как-то показать и ее автора. Юрский то обращался к друзьям, к невесте как Пушкин, то как актер-гражданин, с позиции нашего сегодняшнего знания трагической судьбы поэта, с болью слушал сплетни о его «несносном» характере, то вновь вступал в диалог с Критиком. Поэму он читал как вызов, брошенный гением светской черни.

Еще более сложный и интересный синтез представляет передача, посвященная трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» (автор Ю. Карякин, режиссер А. Торстенсен, 1974). Задуманная как учебная, соединяющая в себе задачи педагогические, эстетические и нравственные, передача эта сама по себе явилась произведением искусства. Причем искусства чисто телевизионного. Где еще было бы возможно столь смелое соединение в рамках одного произведения: роль Сальери «исполняет» В. Яхонтов — его голос дается в записи на пленку, текст роли Моцарта читает Ия Саввина, она же ведет диалог с автором передачи Ю. Карякиным, за кадром звучит «Реквием» Моцарта, в кадре возникают фрагменты «Страшного суда» Микеланджело и гравюры Фаворского.

* Цит. по кн.: *Сурина Т.* Станиславский и Брехт. М., 1975, с. 57.

Как определить жанр, в котором выступает здесь Саввина? А. Трошин назвал его «раздумьем с книгой в руках». Пожалуй, трудно подобрать более точное определение. Актриса, хорошо известная своими театральными работами, довольно много снимающаяся в кино, раскрылась на телевидении совершенно по-новому. Возможно, ни театр, ни кино до сих пор не смогли предложить ей роль, столь близкую структуре характера, дарования актерского и человеческого, чтобы в ней можно было выразить себя наиболее полно.

А телевидение смогло. Смогло потому, что предоставило актрисе возможность выступить в совершенно новом жанре. Саввина была автором и ведущей многих литературных передач — «Герцен в Москве», «Некрасов. Письма, стихи, воспоминания», передач, посвященных Пушкину, Тургеневу, жёнам декабристов. Саввина брала в руки книгу в старом переплете, открывала ее там, где закладка, читала какое-то письмо, строки из дневника или воспоминаний — и мы понимали, что передача эта для нее не случайна, что думала она на эту тему давно и много и сейчас приглашает нас вместе перелистать знакомые страницы, прикоснуться к чужой судьбе, чтобы она из чужой превратилась в близкую, как близка она самой Ии Саввиной. Сыграть это невозможно, притвориться нельзя — малейшая фальшивая нота в момент разрушила бы атмосферу соразмышления, установившуюся между нами и Саввиной: мы получили бы лишь сумму информации, пусть немалой, значительной, но не преображенной личностным прочтением.

А. Трошин пишет: «Художественный образ рождается на сей раз из редкостного и вместе с тем отвечающего природе телевидения *совпадения* человека, актера и роли. Перед нами не только Саввина как конкретная индивидуальность, но Саввина как *образ* современной личности, как живая *концепция* человека, близкого нам по духу и строю чувств»*.

Передачи подобного рода требуют актера-исследователя, актера-соавтора. Но если в случае спектаклей-расследований в процессе осмысления, постижения на первый план выдвигались публицистические, гражданские качества актера, то здесь главенствующую роль играет кругозор, интеллект. Передачи подобного рода настоятельно требуют от актера нового амплуа — для них необходим актер-автор. В таких передачах откровенно обнажаются цели, методы и формы *интерпретации*. Авторство актера-ведущего здесь особое,

* Трошин А. Из Саввиной. — В кн.: Актер на телевидении. Вып. 1. М., 1976, с. 99.

никогда раньше ни в кино, ни в театре не встречавшееся, — оно требует слияния актерского таланта со специфическим даром телевизионного комментатора. Актер делится со зрителем своими мыслями, воспоминаниями, впечатлениями, но через мгновение «отходит в сторонку» и включает импульсы чисто актерского дара: он уже играет для зрителя, перед ним, а потом вновь становится его гидом, спутником, поверяет ему свои мысли и отворяет перед ним дверку в собственный, его, актера-автора, внутренний мир.

Театр и кино создали фигуру режиссера — автора спектакля, автора фильма. Телевидение начинает пробы создания фигуры актера — автора передачи, актера, который, в сущности, сам себе режиссер. Создатели подобных моноспектаклей на новой почве развивают традицию литературных композиций Владимира Яхонтова, богатейший опыт его театра одного актера. И телевидение предоставляет в этом плане необычайно широкие возможности: оно позволяет дополнить чтение визуальным рядом, музыкой, использовать гравюры, рисунки, документы, хронику, монтаж, делает возможным любые скачки во времени и пространстве.

В последние годы несколько телевизионных моноспектаклей сделал Михаил Козаков. Среди них — «Памятник», посвященный А. С. Пушкину.

Спектакль начинается с державинской оды «На смерть князя Мещерского», читаемой актером как глубокое раздумье о жизни и смерти. Потом звучат страницы «Кюхли» Ю. Тынянова — знаменитый эпизод с приездом Державина на экзамен в Царскосельский лицей, слова Кюхельбекера, обращенные к юному Пушкину: «Тебе Державин лиру передает!»

Отправной точкой дальнейшей композиции послужили знакомые всем с детства пушкинские строки:

«И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит».

Козаков и представляет нам «пиитов», отдавших дань «солнцу русской поэзии». Здесь Блок и Есенин, Маяковский и Пастернак, Мандельштам и Ахматова, Самойлов и Багрицкий, Антокольский и Цветаева.

Каждое стихотворение предваряет портрет его автора. Оформление скупое и строгое, чаще всего фоном актеру служат страницы рукописей Пушкина с рисунками на полях. Иногда в кадре дается свеча в канделябре, старинные часы. Но чаще выделяются отдельные рисунки поэта: профиль Анны Керн в «Балладе о чудном мгновении» П. Антокольского, лист с набросками мужских и женских профилей, висели

ца с пятью казненными в стихотворении Д. Самойлова «Пестель, поэт и Анна».

Читая разные стихи столь разных поэтов — и превосходно читая, — Козаков отнюдь не стремится подражать их манере чтения. И все же он каждое стихотворение подает особо. Каждый раз или какая-то особая интонация, или еле обозначенный жест, или особенный ритмический акцент создают нарек на индивидуальность, своеобразное напоминание о манере того или иного поэта. Иногда это удается больше, иногда — меньше. Удача здесь связана даже не столько с тем, как точно схвачена актером индивидуальность каждого поэта, сколько с тем, поддержано ли его чтение телевизионными средствами, «работают» ли они на создание образа.

Особенно удачно подано «Юбилейное» В. Маяковского. Слева в кадре — задник с броской графикой Маяковского, справа — актер во весь рост, руки в карманах. Выбран очень точный ракурс съемки — фигура Козакова вдруг стала выше, его поза напоминает о публичных выступлениях самого поэта.

Стихи столь разных поэтов (некоторые из них звучали по телевидению впервые) создают многогранный, многомерный образ Пушкина — ведь каждый видит в нем что-то свое, наиболее ему близкое, созвучное. Это осмысление личности и судьбы Пушкина, его значения в нашей сегодняшней культуре. Моноспектакль этот обнажает и подчеркивает связь русской поэзии XIX и XX веков, их преемственность. Козаков обращается к зрителю чуткому, умеющему чувствовать поэзию и понимать ее творцов. Его интересный, насыщенный мыслью, отличающийся большим вкусом спектакль рассчитан на наш интеллектуальный и эмоциональный отклик. Как правило, для моноспектаклей характерна концертная манера исполнения.

Вспомним Олега Табакова. Среди телевизионных работ актера — Рафаэль Валантен из бальзаковской «Шагреневой кожи», гоголевский Шпонька и многие другие. Но, пожалуй, нигде актерская сущность Табакова не выразилась так полно и ярко, как в моноспектакле «Конек-Горбунук» по сказке И. Ершова (режиссер В. Храмов, 1973). Если попытаться выразить эту сущность двумя словами, то прозвучит это так: страсть к игре, к лицедейству.

Сказка Ершова уже была прочитана на телевидении Борисом Чирковым. Но эти две передачи разительно отличаются друг от друга — не качеством исполнения, а самим характером предлагаемого нам зрелища.

Чирков *читал* сказку. Читал с юмором, с известной долей лукавства, читал так, как мог бы прочесть на эстраде, в концерте. За его спиной менялись графические фоны, ничего не меняющие в характере зрелища.

Табаков сказку *играл*. Режиссер Храмов, перенеся центр тяжести на артиста, отказался от какой бы то ни было стилизации во внешнем облике. Табаков был в обычном современном костюме, а играл в старинном древнерусском интерьере. Актер свободно чувствовал себя в этой обстановке, она подыгрывала ему, помогая найти нужное состояние, верную позу, жест. Он поднимался на галерею, когда надо было изобразить царя глупого, напыщенного, уверенного в своей власти; мгновенно и виртуозно преображался, менял пластику, представляя нам несколькими штрихами Ивана, Конька, Царь-Деву, Месяца, Кита и всех-всех персонажей этой сказки.

Вот что говорит сам актер об этой работе: «Совмещение традиционного русского интерьера и архитектуры с современным обликом требовало определенных правил игры и вводило элемент условности, без которой все же не обойтись в сказке. А то, что надо было, извернувшись, предстать то Иван-царевичем, то красной девицей, уже мне самому — актеру — позволяло использовать все нюансы темпоритма, пластики, все запасы речевых интонаций. По сути дела, фильм получился скоморошьям, в лучших традициях площадного театра, в котором всегда играли один или два актера. Получилось зрелище веселое, целостное и сугубо телевизионное. Где, кроме как на телевидении, можно поставить подобное? Спектакль вышел странный, необычный, непохожий на другие, но оказалось, что и *так* можно»*.

Телевидение дало возможность Александру Калягину прочитать главы из романа Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Вот где воистину была возможность увидеть различные стороны дарования актера! Он начинал читать в обычном современном костюме, держа в руках шутовской колпак. В дальнейшем актер пользовался гримом, менял костюмы, носы, парики, был Панургом, монахом, господином Пейвино, Лижизадом, Королевой, пел куплеты на стихи Франсуа Вийона. Причем слова:

«Я знаю все, я знаю все,
Но только не себя»,

* Табаков О. «Рассказать историю жизни...». — В кн.: Актер на телевидении. Вып. 1, с. 155—156.

даваемые в качестве рефрена, звучали как зонг, относящийся не к страницам представляемого романа, а к самому представлению, к многообразию проявления актерских «личин» А. Калягина.

Само собой напрашивается сравнение с «Коньком-Горбунком» Олега Табакова. Думается все-таки, что аналогия здесь чисто внешняя. Если спектакль Табакова, как мы уже отмечали, невозможно осуществить в театре и кино, то «Гаргантюа и Пантагрюэль» представляет собой театральное, восходящее своими корнями к итальянской комедии дель арте представление — актера, выступающего с маской. Но даже если это зрелище по природе своей не чисто телевизионное, нельзя не отметить, что телевидение приближает к нам актера, дает ему прекрасную возможность проявить себя в новом для него качестве. Каждый раз при этом ТВ помогает нам открывать что-то незнакомое, интересное в уже знакомом нам актере, новое — в актере и в человеке.

Говоря об особенностях телевизионного контакта со зрителем, О. Табаков подчеркнул возможность импровизации как наиболее притягательную силу телевидения для актера. Он отметил еще одну «чрезвычайно важную для актера, играющего на телевидении, деталь: раскованность. Не демонстрация самого себя,— в этом многие преуспели, удивить сегодня этим трудно, а — «над вымыслом слезами обольюсь». Над вымыслом!»*. Вот эта-то актерская импровизация «над вымыслом», «разыгрывание» текста и есть самое привлекательное в телевизионных моноспектаклях.

Одна из самых популярных форм телевизионного театра — сериал, много-многосерийный телеспектакль, отдельные выпуски которого с большей или меньшей периодичностью выходят в эфир. Герои сериалов — постоянные, сквозные персонажи-маски, выполняющие роль своеобразных ведущих, двигателей сюжета. Успех сериалов, возможность выхода практически неограниченного количества серий зависит от того, насколько верно и точно заявлен характер персонажа, насколько удачно найдена актером соответствующая маска. Как всякая маска, она не требует вживания в образ, углубления в психологию, а предполагает достаточно широкую степень импровизации в пределах заявленного рисунка роли, длительный, постоянный контакт со зрителями, постоянство схемы, «узнавание».

Необычайно популярные за рубежом «семейные серии» не получили пока постоянной прописки на нашем телеэкра-

* Табаков О. «Рассказать историю жизни...», с. 158.

не. На Центральном телевидении есть цикл «Наши соседи» — некое подобие «семейной серии», но периодичность выхода отдельных передач случайна, а чрезмерное увеличение числа персонажей размывает границы жанра, и без того недостаточно четкие.

На Литовском телевидении была «Семья Петрайтисов», в Эстонии — «Что нового в семье Кооста?», в основу которых положен принцип социологического наблюдения.

К героям семейных серий приходят тысячи писем от зрителей, к ним обращаются как к реально существующим лицам. Протяженность сериала все более связывает персонажа с актером, судьба первого все более становится зависимой от биографии второго. «Но если судьба персонажа, — замечает С. Муратов, — столь жестким образом связана с биографией исполнителя, то ничуть не меньшей оказывается и зависимость исполнителя от персонажа. Максимальное «слияние актера и образа» здесь утрачивает свой фигуральный смысл и выступает иногда с пугающей обнаженностью. Популярность героев серии заставляет вспомнить о популярности персонажей театра масок — с той лишь разницей, что маска грозит превратиться в лицо носителя. Чем шире известность героя, тем сложнее положение исполнителя. При любом его появлении на театральной сцене или киноэкране зрители тотчас узнают знакомого телеперсонажа. Актер «приговорен» к своему герою»*.

Успех многосерийных телеспектаклей и телефильмов в известной степени связан с параллельным существованием героя в нашем доме каждый вечер или каждую неделю в точно назначенный и с интересом ожидаемый час. Как показывает зарубежная практика, именно по этой причине на роли главных героев семейных серий очень часто приглашаются никому не известные актеры, а иногда и просто непрофессионалы. Это, с одной стороны, позволяет обойти проблему судьбы исполнителя, рискующего «погибнуть» в своем персонаже, а с другой, умножает эффект достоверности в глазах телезрителей.

«Постоянный персонаж» — неизменный герой и детективных сериалов. Вот уже много лет на телеэкране «ведет следствие» знаменитая троица Знатоков. Чередуются дела, мелькают свидетели, исследуется характер различных преступлений; неизменными остаются две особенности цикла, всегда «срабатывающие» с точностью часового меха-

* Муратов С. Парадоксы многосерийности. — В кн.: Проблемы телевидения. М., 1976, с. 61.

низма, — схема «дел» и характеры главных героев: мужественный, медлительный, несколько холодноватый, сдержанный, но добрый следователь Знаменский (Георгий Мартынюк), красивая, подтянутая, деловая, но и азартная эксперт Кибрит (Элла Леждей) и динамичный, ироничный, веселый, всегда готовый проникнуть куда угодно и войти в любую роль инспектор Томин (Леонид Каневский). Удачно найденные характеристики трех героев настолько крепко связаны с именами исполняющих их актеров, что сами эти актеры, появляясь на сцене или экране в ином обличье, поневоле вынуждены теперь считаться с инерцией зрительского восприятия и уметь преодолевать ее. Здесь, по остроумному замечанию Михаила Козакова, существует опасность «опознания» в герое XVIII века любимого капитана милиции».

Необходимо отметить, что в издавна известный театру принцип существования актера в маске телевидение, и в первую очередь такое его качество, как многосерийность, вносит весьма существенные коррективы. Если театральная маска неподвижна, дается сразу и определяет все грубо, без тонкостей, то многосерийность требует тончайшей постепенной эволюции маски: персонаж от серии к серии «взрослеет», меняется, и такая игра (в отличие от игры масками на сцене) *неожиданно* обязывает актера ТВ к особой утонченности, психологической подвижности внутри раз и навсегда застывшего (в главных очертаниях) образа.

Далее, многосерийная структура обязывает в каждой отдельной серии сталкивать главных (постоянных) персонажей с *новыми*, непостоянными, которые приходят и уходят. Они, эти «пришельцы», несут с собой новые ситуации, перемены, повороты самих масок, иначе вся структура застывает, изнашивается.

Мы рассмотрели здесь лишь некоторые телевизионные жанры, оказывающие влияние на творчество актера в телетеатре. Но при всем жанровом разнообразии телеспектаклей и многообразии стилевых манер игры есть общие «законы» актерского поведения перед телекамерой, связанные с особенностями одиннадцатой музы — искусства и средства массовой коммуникации, влияющими на характер телевизионного восприятия. Остановимся на них подробнее.

3

Сравнивая образ сценический и телевизионный, Михаил Козаков говорит, что они соотносятся, как портрет и миниатюра. «Поразительна в миниатюре глубина постижения характе-

ра в сочетании с ограниченностью живописного пространства. Выразительность такая же, как и у большого портрета, но кисть тоньше, краски прозрачнее. Миниатюра интимнее, чем настенный портрет, не случайно ее носили и хранили как талисман... Работа в театре и на ТВ соотносится, как портрет, предположим, работы Боровиковского и его же миниатюра»*.

Итак, портрет и миниатюра. Полотно Рембрандта мы рассматриваем в музее. Стоим, смотрим пять минут, десять, потом уходим. А миниатюра, книжная например, лежит у нас на столе, если хотим, можем хоть два часа вглядываться. Но вглядывание — это процесс, оно предполагает длительность, протяженность во времени. И действительно, «святая святых» телевидения — это мир человеческого лица, мир тончайших психологических нюансов, раскрываемый в длительных крупных планах. Именно эта длительность и разоблачает так беспощадно несовпадение актера и роли.

Скажут: крупный план не находка телевидения, не его прерогатива, он существовал и существует в кинематографе и является важным средством выразительности киноязыка. Это верно. Но на телевидении крупный план становится порой единственным способом повествования. Обстановка и среда здесь гораздо меньше, чем в театре и особенно кино, «обжимаются» актером, помогая ему найти соответствующее психологическое и физическое состояние. Лицо актера — это главный выразительный материал режиссера на ТВ. Телевизионные крупные планы отличаются большей длительностью, напряженностью. Как правило, они очень тесно связаны со словом — не только произнесенным, но и услышанным.

Только на телевидении оказался возможным монолог, длящийся час пятнадцать минут, — и Борис Бабочкин сыграл свою самую большую роль — «равную по размеру пяти ролям Чапаева».

Рассказывая в одном из интервью о работе над «Скучной историей», Бабочкин подчеркнул, что для телеэкрана оказался весьма органичным прием, который К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко называли «внутренним монологом». Монолог этот протекает одновременно с физическим, внешним действием, в нашем сознании, он связан с потоком ассоциаций, мыслей, образов и становится синонимом второго плана роли и подтекста. В психологии он известен под названием «внутренней речи».

* Козаков М. «Когда нащупано зерно образа». — В кн.: Актер на телевидении. Вып. 1, с. 138.

Монолог протяженностью в час пятнадцать минут. Вещь невозможная ни в кино, ни в театре. Кино, как правило, избегает монологов. Вспомним «Войну и мир» С. Бондарчука, разговоры Пьера и князя Андрея, фильм «Гамлет», где Г. Козинцев, в сущности, «убрал из кадра» знаменитый монолог «Быть или не быть?»: Гамлет — И. Смоктуновский медленно поднимался по каменным ступеням, мы не видели его лица, актер был снят со спины, а за кадром звучал его голос.

На телевидении такое решение воспринималось бы как противоестественное. Гамлет должен был обратиться к каждому из нас отдельно, прочитать этот монолог как исповедь, как откровение, рассчитанное на понимание, отклик, ответную реакцию.

А вот что говорит Сергей Юрский о монологе на сцене: «В современном театре монолог непривычен актеру. Исходя из общего замысла постановщика монолог либо психологизируется, то есть ищутся жизненные, бытовые оправдания, почему человек говорит, когда в комнате, кроме него, никого нет (тогда говорят с зеркалом, бормочут быстрым шепотом, как бы озвучивая проносящиеся мысли и т. д.), либо говорят монолог прямо в глаза зрителям, растолковывая его идею, превращая монолог в своего рода зонг, в отступление от действия»*.

На телевидении же сам монолог и есть действие.

Телевидение приучило нас к длинным, протяженным крупным планам. Мы привыкли к незапрограммированным и тем более несрежиссированным паузам в документальных передачах независимо от того, идут они из студии или спортивного зала. Нам интересно наблюдать, как думает человек на экране, как он подыскивает слова и подчас не находит, мы с любопытством смотрим, как ждут оценки своих выступлений фигуристы, или наблюдаем за их разминкой перед соревнованием. Эти неигровые элементы становятся тоже элементом зрелища, в котором мы, зрители, уже не просто наблюдатели, а соучастники в игре, главное в которой — процессуальность, отражение процесса внутренней жизни человека. Моменты длительного наблюдения безрезультатны только по видимости. На самом деле они — необходимое звено в сложном процессе создания образа.

Телеэкран, максимально приближая к нам лицо актера, дает, по выражению Феллини, «психологическую рентгенограмму». Он делает зримым процесс внутренней речи.

* Юрский С. Кто держит паузу. Л., 1978, с. 72.

Вот это-то открытие «внутреннего человека», «себя самого» и есть самое захватывающее зрелище в телетеатре. Именно это и происходило в «Скучной истории» на протяжении часа пятнадцати минут, в течение которых мы не могли оторваться от лица старого профессора, удостоившего нас своим доверием.

Вспомним Маргариту Терехову в телеспектаклях по Л. Толстому «Семейное счастье» и «Детство» (режиссер Петр Фоменко). Предсмертное письмо Матапа — это, по существу, монолог, длящийся минут десять—пятнадцать. В течение этого времени Терехова раскрывает перед нами весь характер этой молодой, красивой, удивительно доброй и бесконечно любящей женщины, чувствующей приближение смерти. Создается впечатление, что перед самой смертью все чувства ее вспыхнули особенно ярко, чтобы не уйти вместе с нею, оставить по себе память, осенять своим светом близких и любимых ею людей — детей, которым с годами будет все больше не хватать ее ласки, мудрого понимания и всепрощения, мужа, который был к ней не слишком внимателен, не слишком заботлив, но которого тем не менее она ни в чем не позволяет себе упрекнуть. Все эти чувства передаются актрисой очень тонко и точно, крупный, сверхкрупный планы доносят малейшие оттенки состояния.

Терехова не боится играть трагедию угасания; на протяжении всего монолога мы видим, как постепенно и неотвратно силы оставляют Наталью Николаевну, как влажными становятся ее красивое лицо и волосы, заостряются черты, беспомощно опускаются руки, лихорадочно блестят глаза. И понимаешь, насколько точно подметил К. Рудницкий особенности телевизионного крупного плана, открывающего перед актером «возможности, поистине безграничные. Чуть сощурились глаза — событие! Слегка скривился рот — происшествие! Сдвинулись брови — будто гром прогремел»*.

Две женские исповеди предлагает нам Ион Унгуриану в телеспектакле «Лика». Евгения Симонова и Лариса Малеванная с удивительной силой и искренностью рисуют две судьбы, два характера, два жизненных кредо. Действия в буквальном смысле слова здесь нет — есть диалог сестер, в котором каждая со страстью и упорством отстаивает свое понимание счастья, любви, жизни.

Театральная пьеса А. Зурабова весьма удачно переработана автором для ТВ — с учетом его возможностей и

* Рудницкий К. Монологи Бориса Бабочкина. — В кн.: Актер на телевидении. Вып. 1, с. 82.

выразительных средств. Вместо семи действующих лиц оставлено два, но зато эти двое должны «сыграть и всех остальных», представить и досценическое прошлое. «Современная притча» (так определил драматург жанр своей пьесы) играется в психологическом плане — обе актрисы живут жизнью своих героинь, о которых за час экранного времени мы успеваем узнать все.

Нина (Л. Малеванная) десять лет назад отказалась от любимого человека: слишком он был неприспособлен к жизни, слишком витал в облаках. И она, выросшая в семье, знавшей нужду, предпочла спокойную, без встрясок и страстей жизнь с благополучным, пусть нелюбимым, но хорошим и заботливым мужем, с налаженным бытом. Узнав, что Лика неожиданно ушла от мужа, Нина примчалась из другого города «спасать» сестру. С ее точки зрения, Лика безумна: уйти из дома, от любящего мужа, из роскошной квартиры, вернуться с ребенком в хибару, к родителям, которые ее вряд ли поймут, толком даже не зная, встретит ли ее любовь ответный отклик.

Сестры контрастны во всем. Нина сдержанна, рассудительна, холодновата и строга. Маска современной деловой женщины, не признающей никаких эмоций, надета когда-то, десять лет назад, плотно приросла, стала ее сущностью. У нее и профессия очень современная — физик, и облик соответствующий — короткие прямые волосы, строгий английский костюм.

По сравнению с ней Лика — Симонова кажется особенно маленькой, незащищенной и наивной. Но лишь на первый изгляд. В этой хрупкой большеглазой девочке есть и сила, и воля, и какая-то высшая мудрость, столкнувшись с которой Нина вдруг теряет всю свою уверенность, становится беспомощной и жалкой.

Евгения Симонова очень трепетно передает это состояние радостного удивления от встречи с «обыкновенным чудом» (кстати, и в шварцевской экранизации она это делала прекрасно). Во вдохновенном и страстном монологе она рассказывает о своем «преображении любовью». Ее рассказ очень образен и точен: мы сразу представляем себе ее родителей — тихую, поглощенную заботами мать, любящего выпить отца-плотника, красивого, аккуратного, благополучного мужа, унылую ее жизнь с ним.

В столкновении с глубокой искренностью и силой чувства Лики терпит крах житейский прагматизм старшей сестры — и в финале маска сбрасывается: Нина отчаянно, безутешно рыдает, поняв, как обокрала себя. Захлебываясь слезами, она

шепчет: «Ты не сдавайся! Никого не слушай! Все мы мизинца твоего не стоим. Мы не живем. Мы существуем. Медленно умираем. И так нам и надо!»

В этой сцене Малеванная передает все: и восхищение сестрой, оказавшейся такой смелой, и отчаяние от сознания безысходности для себя, и безнадежную усталость от постоянной жизни «в рамках».

Назидательный характер «современной притчи» уходит в подтекст благодаря правде актерского существования, раскрытию внутреннего мира героинь этого спектакля. Вместе с тем, поданные крупным планом, максимально приближенные к нам, характеры эти перерастают рамки конкретной истории, и рассказ о двух сестрах приобретает обобщенно-символический смысл.

4

Особенности телевизионного крупного плана позволяют режиссерам показывать события отраженно, давать в кадре не действие, а реакцию на него. Кино тоже известен этот прием — он используется как одно из выразительных средств, как одна из возможностей. На телевидении он необходимость, как бы заложенная в природе нового зрелища.

Анатолий Эфрос, вообще весьма чуткий к выразительным особенностям телеэкрана, в своих спектаклях часто показывает не говорящего, а слушающего.

Вот в «Платоне Кречете» Платон по просьбе Лиды, высказанной с большой долей иронии, играет на скрипке. Мы видим лишь плечо и затылок Платона и крупным планом — лицо девушки, ее большие, удивленные глаза. Ирония, насмешка постепенно сменяются удивлением, потом — интересом, вниманием.

В «Борисе Годунове» по застывшим в страхе лицам Федора и Ксении можно прочесть готовность бояр к расправе над детьми Годунова, а по угрюмым, хмурым лицам мужиков — осознание своей трагической вины за эту расправу, образное воплощение знаменитой пушкинской финальной ремарки: «Народ безмолвствует».

Широко использует эту особенность ТВ и Валерий Фокин. Его телеспектакль «Между небом и землей» (1978) по повести Виктории Токаревой строится как рассказ-исповедь — форма, ставшая уже традиционной и всеми признанная сугубо телевизионной. Главный герой Климов рассказывает о своих отношениях с девушкой по имени Мика (Марина Неёлова). Климов говорит ей: «Ты должна быть сегодня

особенно нежной». И тут же — нам: «Это значит, сегодня тебя должно быть как можно меньше в моей жизни». А в кадре — лицо Мики с горькой складкой у губ, в ее глазах светятся одновременно любовь и страдание от сознания, что любовь эта не очень-то нужна.

А вот другая сцена. Раньше времени вернувшийся из Крыма Климов спешит к Мике — и узнает, что она вышла замуж. Оказывается, все близкие считают, что Климов погиб в авиационной катастрофе, а он случайно опоздал на свой рейс и полетел другим самолетом. И только теперь, потеряв Мику, поняв, что без него жизнь идет своим чередом, он расстается с бесстрастной миной, на него, возможно, впервые в жизни, обрушивается лавина эмоций, он узнает раскаяние, боль невозвратимой потери, сожаление от невозможности вернуть прошлое. Все эти чувства отражает крупный план лица А. Миронова — Климова, пока Мика рассказывает о происшедшем.

Конечно, испытание столь длительным и напряженным крупным планом может выдержать далеко не всякий актер. Здесь необходима особая психологическая наполненность, необыкновенная искренность в передаче малейших оттенков состояний.

«Театр в какой-то степени дает актеру возможность скрыться за обилием ранее выработанных приспособлений, в кино ему на помощь приходит монтаж — в трудную для исполнителя минуту режиссер может «прикрыть» его, вынести из кадра. Телевидение требует полного и неподдельного существования, причем на более длительном отрезке времени»*, — говорит Роман Виктюк, театральный режиссер, автор целого ряда телевизионных спектаклей.

Возможностью крупно показать все движения души человека, которую столь щедро предоставляет телеэкран, продиктована стилистика телеспектакля «Дом окнами в поле» по А. Вампилову (режиссер Г. Павлов, 1978).

В пьесе рассказывается о встрече двух людей. Учитель, отработав три года в деревне, уезжает в город и заходит проститься в дом, который стоит последним на пути из деревни и глядит окнами в поле, — к женщине, с которой его что-то связывает, что-то несостоявшееся, но не забытое. Их разговор, поначалу сбивчивый и неясный, затем переходящий в решительное объяснение, длится недолго — ровно столько, сколько в реальной жизни при подобных обстоятельствах. Разговор этот имеет свой иронический комментарий: песни

* Виктюк Р. Кто же виноват? — «Сов. культура», 1981, 24 марта.

деревенского хора за сценой, под окнами, с одной стороны, шутиливо оттеняют действие, а с другой, служат предлогом задержки учителя — не выходить же из дома одинокой женщины поздним вечером на глазах у всех. Песни эти — неотъемлемая часть драматургической конструкции.

Например, в самом начале, когда все неопределенно, неуверенно.

«Несет Галя воду,
Коромысло гнется,
Стоит Ваня возле,
Над Галей смеется...».

Далее: Третьяков порывается уйти, она хочет задержать его.

«Я не дам тебе воды,
Вода ключевая,
Ты не любишь меня,
У тебя другая...».

Далее: предлог для задержки найден — хор за окнами, выйти нельзя.

«Я по улице иду,
Иду и примечаю,
На белы ставни погляжу —
Головкой покачаю...».

В этой первой, ранней одноактной пьесе Александра Вампилова уже намечены основные мотивы его творчества — принцип двухпланового построения произведения, который драматург развил в дальнейшем. В комедии-шутке за внешней фабулой, основанной на розыгрыше, недоразумении, открывается второй, внутренний, лирико-драматический пласт.

Ирина Купченко и Станислав Любшин, актеры яркой индивидуальности, со своей четко выраженной темой, уверенно уводят спектакль в лирико-драматический, психологический план, отвергая иронию и насмешку над героями. Они играют встречу двух людей, которая может оказаться последней, оба понимают это, боятся расстаться, нервно и неумело ищут предлог для задержки — отсюда скованность, растерянность, напряженность.

Герой Станислава Любшина то и дело хватается за чемодан, собираясь уйти, — и каждый раз остается. Слова идут у него тяжело, он никак не может найти верный тон, говорит преувеличенно бодро, стараясь придать себе уверенность.

Астафьева — Купченко более спокойна, ровна. Хотя эти ровность и спокойствие даются ей с заметным трудом — просто она лучше владеет собой. А в глазах ее — целая гамма чувств: здесь и привычная грусть молодой одинокой женщины, которой не очень повезло, и глубоко спрятанный страх оттого, что вот сейчас он уйдет и они уже никогда не увидятся, и робкая надежда, ожидание.

При такой тонко и точно разработанной партитуре психологических состояний оказались ненужными песни — они просто-напросто помешали бы нам следить за диалогом, в котором все — недосказанность, все — в подтексте.

Между тем при постановке этой пьесы на радио (режиссер С. Люшин) песни подавались «крупным планом», они как бы фиксировали состояние персонажей, имея, как и у Вампилова, свое развитие, свою драматургию. В радиоспектакле песни были не прямой иллюстрацией, а неотъемлемой частью системы образного строя. Их функция многопланова: они, во-первых, создавали эмоциональную характеристику действия, во-вторых, вскрывали его подтекст и, кроме того, служили шутливым комментарием — все-таки частушки. Все это вполне соответствовало авизуальной природе радиоискусства.

Иное — на ТВ. Здесь подтекст мы читали на лицах актеров. Слова песен не могли бы ничего прибавить к этому, разве что отвлекли бы нас от диалога-«поединка». К тому же при весьма заметном сдвиге к жанру психологической пьесы шутливый подтекст становился просто ненужным.

Почувствовав это, режиссер отвел песням роль фона: они звучат в отдалении, слов совсем нельзя разобрать. Но песни необходимы этому спектаклю во второй своей функции — как зацепка, предлог: во-первых, нельзя выйти, если под окнами народ; во-вторых, когда пауза слишком затягивается, можно сказать: «Они неплохо пели» — или что-то в этом роде.

«В полный голос» частушка прозвучит лишь однажды — уже в финале, после того как герой, решив остаться, отошлет шофера: «Должен же ты когда-нибудь отдыхать» — и улыбнется просто, радостно и легко. Вот тогда мы услышим слова, которых, кстати, нет в пьесе:

«Никому я не поверю,
Что дружю любишь ты!»

Это — итог. Финал, звучащий громко-радостно и, впервые здесь, — ласково-шутливо, как это часто бывает в русских песнях.

Два спектакля — на радио и на ТВ — по одной и той же маленькой, в несколько страничек, пьесе, и тут и там безусловно удачные, интересные, но такие разные — каждый с учетом специфики, выразительных возможностей своего искусства. И наверняка, если бы не Купченко и Любшин, тональность телеспектакля была бы иной. Актерская импровизация, индивидуальная трактовка позволили в данном случае отнести к пьесе как к партитуре, которую каждый разыгрывает по-своему, оригинально и неповторимо.

5

Искусство актера очень чутко реагирует на изменения, происходящие в жизни и обществе. Меняется внешность, меняется речь, ее интонации, иными становятся мимика, пластика. Выявление личностной, гражданской и художнической позиции в актере — веление времени. Без этого сегодня не обойтись ни на телевидении, ни в театре, ни в кино.

«Если в изображаемом герое не присутствует человеческое «я» артиста, то он сегодня неинтересен на сцене», — пишет театральный режиссер Андрей Гончаров*.

О том же говорит актриса Алла Демидова: «Сегодня в решении образа актер еще чаще, еще открытее, последовательнее, иногда демонстративнее идет от себя, от своей художнической позиции. Он не перевоплощается без остатка, не отказывается от своей индивидуальности, замещая ее привнесенными извне, взятыми напрокат душевными свойствами, но ищет и находит в себе те черты, которые требует от него роль»**.

В самом деле, перевоплощается ли Б. Бабочкин в «Скучной истории»? Ведь, глядя в глаза старого профессора, вслушиваясь в его горькую, позднюю исповедь, ловя малейшие оттенки его интонации, настроений, чувств, мы ни на минуту не забываем, что перед нами — Борис Бабочкин, и никто другой. Создатели спектакля и не хотят, чтобы мы об этом забыли — они начинают спектакль с показа актера, читающего чеховскую повесть. Постепенно книга на экране вытесняется крупным планом актера, затем сверхкрупный план — и уже не актер Бабочкин, а старый чеховский профессор, с лицом, глазами, интонацией Бабочкина, обращается к нам со словами: «Насколько блестяще мое имя, настолько тускл и

* Гончаров А. Театр и актерское мастерство сегодня. — «Театр», 1977, № 3.

** Актер в кино, с. 283.

бесцветен я...» И кончится спектакль крупным планом актера, читающего заключительные строки повести.

Даже в «Плотнических рассказах», где нет прямого, непосредственного обращения к зрителю, где повествование как бы отрезано от нас «четвертой стеной», мы все равно безошибочно узнаем Бабочкина — несмотря на северный говор, несмотря на деревенскую рубашу и ватник, в которые он одет, — узнаем и все время будем помнить и ощущать, что это именно Бабочкин. Эти же качества актерской игры отмечают и теоретики: «Все реже мы встречаемся на сцене с актерской трансформацией, — пишет А. Анастасьев, — с резкими гримами, с наклейками. Перевоплощение осуществляется по внутренней линии, причем актер не скрывает себя за обликом героя, не стремится быть кем-то другим, а откровенно остается самим собой. Однако неверно, что будто бы, например, Олег Ефремов (ему любят ставить это в упрек) всегда играет самого себя. Верно другое: в очень несхожих ролях мы ощущаем личность *этого* художника, его не только эстетическую, но и человеческую индивидуальность»*.

В наши дни, пожалуй, наиболее полно возможность самовыражения предоставляет актеру именно телевидение, и это вполне сознательно используют режиссеры в телеспектаклях. Причем используют по-разному.

Своеобразные особенности игры актера, столь ярко заявившие о себе в публицистическом телетеатре, которые В. Вильчек назвал «репортажем из образа», «репортажем из роли», в дальнейшем модифицировались и нашли весьма оригинальное воплощение в телевизионных работах Анатолия Эфроса.

Действительно, в сложном мире эфросовских «фантазий», с их виртуозным и разнообразным использованием чисто телевизионной условности, актеру тоже уготована особая роль. Исполнитель интересует постановщика не способностью к перевоплощению, не техническими навыками актерского лицедейства, а, напротив, как раз личностными, изначальноными своими качествами, которые, однако, тоже изобретательно используются на благо «игры». Насколько сцены из «Бориса Годунова» оказываются Пушкиным в переложении Эфроса, настолько Николай Волков будет Годуновым «от и до», в его собственной, неповторимо-индивидуальной перекодировке. Моменты личностной реакции оказываются опорами для сооружения образа. В первой главе говорилось уже об особенностях воплощения на телевидении арбузовской «Тани».

* Анастасьев А. Актер есть актер, с. 190.

Здесь же стоит отметить, что подобная трактовка стала возможной именно потому, что режиссер ориентировался именно на конкретную личность — актрису Ольгу Яковлеву.

А для телеспектакля «Острова в океане» Эфросу нужен был именно Михаил Ульянов. «В Ульянове есть цельность, сдержанность, — говорит режиссер. — У Хемингуэя ведь все герои такие — они не расплескивают себя и переносят горе, не перекладывая его на других»*. Установка на определенного актера открыто подчеркивается. Заключительные фразы спектакля: «Меня звали Томас Хадсон. Я был хороший художник» — произносит не герой Хемингуэя, а сам Михаил Ульянов, обращаясь к нам от своего лица, читая их по книге, которую держит в руках. Ни смены грима, ни внешнего перевоплощения — лишь едва заметная смена ракурса.

Игорь Ильинский, вспоминая свою телевизионную работу «Эти разные, разные, разные лица», в которой он сыграл двадцать четыре роли и среди них — одну женскую, заметил: «Оглядываясь назад, я вижу, что все-таки слишком увлекся внешним перевоплощением, не давая возможности рассказчику минимумом красок представить своих персонажей»**.

«Эти разные, разные, разные лица» — телевизионный фильм по рассказам А. Чехова. Рассказы экранизированы по всем правилам кинематографа: герой «Смерти чиновника» действительно сидит в театре и смотрит «Корневильские колокола», лошадь с возницей и телегой, в которой сидит землемер, едет через темный лес (рассказ «Пересолил»), а помещик Дрябов в «Дочери Альбиона» удит рыбу, ныряет в озеро и плавает. Все роли во всех рассказах играет Ильинский, для изменения внешности используются различные гримы, костюмы, бороды, усы, парики. Но начинается каждый рассказ типично телевизионным приемом: Ильинский, сидя в кабинете, читает по книге первые фразы; далее начинается визуальное действие. И заканчивается фильм средним планом актера, произносящего слова: «Предоставим Очумелову идти своей дорогой, а мне разрешите проститься с вами вместе с персонажами этого фильма».

На наш взгляд, здесь налицо попытка соединить в одном произведении две разные формы появления актера перед зрителями: обстановку диалога, чтения, в процессе которого предполагается установить контакт со зрителем, и традиционную экранизацию, предполагающую типично кинематографи-

* «Телевидение и радиовещание», 1978, № 4.

** *Ильинский И.* Сотворцы — актер и зритель. — В кн.: Актер на телевидении. Вып. 1, с. 144.

ческий способ восприятия. Первая форма требовала более лаконичного изображения, вторая предлагала зрелище, не рассчитанное на контакт. Телевидению, которое делает зрителя соучастником процесса рассказа, вовлекает его в действие, более чем любому другому искусству необходимо живое воображение зрителя, его сотворчество, и поэтому излишнее перевоплощение слишком конкретизирует персонаж, ограничивает круг ассоциаций, создает некий заслон «разговору по душам», столь органичному телевизионному экрану.

Сергей Юрский в «Домике в Коломне» отнюдь не стремится сыграть Пушкина — он лишь выступает от лица Пушкина, пытаясь передать его настроение в тяжелой атмосфере, сгущающейся вокруг поэта. А вот остальных исполнителей мы видим уже в костюмах и гриме — строки из писем, стихи как бы театрализируются. Не всегда понятно, кого именно изображает тот или иной актер, — мы можем только гадать: кажется, это дядя поэта Василий Львович, это Вяземский, это... А в «Борисе Годунове» нам вполне хватало звучащего за кадром голоса В. Яхонтова, читающего письмо Бенкендорфа с отзывом царя о трагедии, — вряд ли можно было более лаконично, сдержанно и точно передать всю глубину непонимания и зависимости поэта.

Трудно сыграть Герцена, Белинского, Огарева, Грановского. Можно подобрать костюмы, грим, усы, парики, но телеэкран в мгновение ока обнажит, разоблачит эту театральную бутафорию, превратив действие в далекую от нас костюмную драму. Так случилось с телеспектаклем «Былое и думы» по А. Герцену (режиссер Л. Елагин, 1972). Вместе с тем сам материал романа, его острая публицистическая направленность позволяли иное решение: споры о России, о путях ее развития, о судьбах ее передовых людей могли бы вести не старательно загримированные, пытающиеся перевоплотиться в «великих людей» актеры, а выступающие *от имени* этих людей наши современники, актеры-единомышленники, увлекающие зрителей глубиной этих «дум о былом». Минимум внешних красок позволил бы передать максимум мысли.

В. Вильчек писал в 1967 году: «На телеэкране умение, оставаясь самим собой, прожить, скажем, десять соответственно подобранных жизней-ролей — это уже философия. Принцип этот в телевидении несомненно приведет к созданию своеобразных лирических сборников — постановочных циклов, на «обложку» которых будет вынесено имя «лирического героя» — актера»*.

* Вильчек В. Контуры. Ташкент, 1967, с. 178.

Такие «сборники» уже есть сегодня, они создаются на наших глазах.

Роли, сыгранные Б. Бабочкиным в «Скучной истории» и «Плотницких рассказах», — это, безусловно, выражение лирической темы актера. Перед нами раскрывались две судьбы, совсем не похожие одна на другую. И тут и там Бабочкин играл стариков, подводящих итог своей жизни, — один делал это с горечью и сожалением от сознания попусту истраченной жизни, имевшей все основания быть незаурядной, стать высоким служением науке; другой — спокойно, уверенно, как-то даже по-деловому. И форма спектаклей разная: монолог-исповедь профессора, обращенная непосредственно ко мне, зрителю, — в первом случае и создание у зрителя чувства случайного присутствия при рассказах из жизни плотника, — жизни, прожитой просто и вместе с тем мудро. Однако и тут и там Бабочкин четко прочертил нравственную позицию своих героев, их способность прямо смотреть в глаза правде, какой бы она ни была.

На «обложках» других «лирических сборников» значатся имена Сергея Юрского, Маргариты Тереховой, Марины Неёловой, Олега Табакова, Александра Калягина, Михаила Козакова, Михаила Ульянова и многих других актеров.

В совершенно новом амплуа предстал на телеэкране Игорь Ильинский. Он и раньше довольно много выступал на ТВ — как блестящий исполнитель произведений Чехова и Гоголя, но до сих пор все же его чтение было по манере своей концертным. Нас же в данном случае интересует другое — появление Игоря Ильинского на телевидении как *автора* передач о С. Маршаке, В. Маяковском, М. Зощенко. Актер был здесь именно автором — он делился со зрителем своими, очень личными, индивидуальными воспоминаниями о встречах с этими людьми. С такими воспоминаниями мог выступить только он, Игорь Владимирович Ильинский. Другой увидел бы что-то иное в Зощенко, по-другому представил бы многогранность творчества Маршака, выбрал другое стихотворение Маяковского. Сугубо личная интонация снимала хрестоматийный глянец с известных строк, расшатывала стереотип наших представлений о писателях, ставших гордостью советской литературы.

В «антологию» Маршака вошли стихи для детей и взрослых, переводы из английской поэзии. Но мы увидели и Маршака-мастера, помогающего молодым литераторам, открывающего им тайны «святого ремесла».

Выбрав из Маяковского только одно стихотворение, «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским

летом на даче», пожалуй, самое известное, неоднократно исполнявшееся с эстрады, Ильинский прочитал его совсем неожиданно — без малейшего пафоса, негромко, почти интимно. И нам вдруг открылся Маяковский таким, каким его мало кто знает, — лишенным патетики, озорным, понимающим и ценящим юмор.

Вероятно, многим Ильинский помог увидеть что-то новое, до сих пор не открытое в Маршаке и Маяковском. Но, думается, в этом плане наиболее интересной была передача «Ильинский о Зощенко».

Зощенко с эстрады читают много. Оно и понятно: рассказы его смешны, доходчивы, популярны, они предоставляют богатую пищу для актерской импровизации, театрализации, игры. Так их в большинстве случаев и читают — с броской выразительностью, с долгими смешными мимическими паузами, эффектными репризами.

Чтение Ильинского по отношению к такому стилю исполнения Зощенко откровенно полемично. Он читает их камерно, почти интимно, поразительно сдержанно и серьезно. Трудно даже сказать, чего в манере Ильинского больше — насмешки над нелепыми, жалкими персонажами, с которыми он нас знакомит, и глупейшими ситуациями, в которые они бесконечно попадают и не могут не попадать, или боли и скорби по поводу того, что эти персонажи существуют, живут где-то рядом и очень трудно им что-то объяснить, оторвать их от чего-то мелкого, пустого, никчемного, кажущегося им тем не менее важным и значительным. Ильинский дает нам понять — весьма ненавязчиво, лишь полунамеком, — что традиция такого чтения идет от самого автора, избегавшего всякой позы, игры. То есть говорит он о Зощенко, о том, как сам Зощенко читал свои произведения, как многим такое чтение без комикования не нравилось и они были разочарованы, и это разочарование больно задевало автора. Рассказ об авторском чтении идет параллельно с исполнением рассказов, это уже наше, зрительское дело — соединить его с актерской интерпретацией, дело нашей сопричастности, нашего интеллекта, нашего умения соотнести «рассказ» с «показом».

Собственно, интеллектуальный и эмоциональный стержень передачи и строился на контрапункте «рассказа» и «показа». Из этого вытекала и композиция передачи. За рассказами «Аристократка» и «Баня», пожалуй, одними из самых смешных зощенковских рассказов, прозвучала «Елка» — пронзительная притча о необходимости добра и широты души.

Многим Зощенко казался таким весельчаком, разбитным ширнем, добрым малым, говорит Ильинский. Но он был

скромным, тихим, интеллигентным человеком с оливкового цвета лицом, с глазами, обведенными синими кругами, — мало кто знал, что во время первой мировой войны Зошенко был отравлен газами. Он был больше похож на лирика, чем на юмориста. И звучит удивительно лиричный рассказ человека, вспоминающего елку своего детства как уроки жизни, доброты и человечности.

«Я не хочу, чтобы мои дети дрались, ссорились и выгоняли гостей. Им будет трудно жить на свете, и они умрут в одиночестве», — сказал папа в вечер праздника новогодней елки — и пятилетний мальчик запомнил эти слова на всю жизнь. «Я ни разу больше не съел чужого яблока и ни разу не ударил того, кто слабее меня. И теперь доктора говорят, что я поэтому такой сравнительно веселый и добродушный», — объясняет он через тридцать пять лет своим детям.

Скупое и кратко говорит Ильинский о творческих и житейских трудностях, выпавших на долю писателя. Но как подтверждение оценки творчества писателя, которую дало время, звучат слова А. М. Горького о том, что Зошенко — достойный наследник великих классиков, высказывание И. Ильфа и Е. Петрова, что среди сатириков первый — Зошенко. Ильинский помог нам установить связи в развитии традиции русской сатиры, отличительными особенностями которой всегда были отсутствие злопыхательства и боль за персонажей.

В последние годы с совсем неожиданной стороны заявил о себе на телевидении Анатолий Адоскин, актер Театра имени Моссовета. Он выступил с серией передач, призванных заинтересовать современного зрителя жизнью пушкинской эпохи, познакомить его с друзьями и окружением поэта. Стихи, отрывки из воспоминаний, письма, вошедшие в композиции «Что мой Кюхля?..» и «Мой милый Саша», в основном довольно хорошо знакомы, однако Адоскин каждый раз передает свое, авторское отношение к избранному герою, и отношение это столь эмоционально, что зритель не может не заразиться им.

Как определить жанр таких передач? Работы Ильинского названы «фильмами-концертами» (вероятно, потому, что созданы в творческом объединении «Экран»), передачи Адоскина идут по третьей, учебной программе (правда, они были довольно скоро повторены по первой). Думается, дело отнюдь не в более или менее точном определении. Гораздо важнее другое: сегодня актер все чаще приходит на телевидение со своей темой — актерской, гражданской, художественной, публицистической. Тема эта всегда связана с историей

нашей национальной культуры, с ее неисчерпаемой сокровищницей, приобщить к которой миллионные массы телевидение всегда считало одной из самых своих серьезных и необходимых задач.

Можно сказать, что проблема творчества актера в телевизионном театре даже в общих ее очертаниях несводима к вопросу об органичности для телеэкрана того или иного способа существования актера в роли. Приемы актерской игры, при которой актер проводит четкую грань между персонажем и собой, не менее отвечают природе телевидения, чем перевоплощение по всем правилам системы Станиславского. Это говорит о том, что практика, развитие телевизионного театра в целом постоянно вносят коррективы в наши, казалось бы, устоявшиеся представления, ломают сложившиеся стереотипы восприятия. Сейчас телеэкран вполне допускает и различную степень слияния актера и персонажа и всевозможные способы передачи «отношения к образу» в соответствии с методом Б. Брехта.

Споры о том, какая манера игры — театральная или кинематографическая — наиболее подходит для телеэкрана, теряют свою остроту постепенно — по мере развития выразительных средств телетеатра, расширения его репертуара. В самом деле, сегодня в программе психологическая драма мирно уживается с развлекательным мюзиклом, а поставленный по всем правилам детектив соседствует с «фантазией» на тему известного произведения классики. Манеру диктует жанр, и, перефразируя знаменитое изречение, можно сказать, что все манеры хороши, кроме фальшивой.

У ТВ есть много точек соприкосновения с театром, с кинематографом — в большой степени это относится и к области актерского искусства. Сейчас, когда взаимовлияние, взаимообогащение сцены и экрана — большого и малого — особенно заметно, меньше всего хочется канонизировать какие-то особенные принципы телевизионной игры.

Сама ситуация эксперимента, сложившаяся в сегодняшнем телевизионном театре, подтверждает мысль о том, что не существует какой-то одной формы актерской игры, якобы органически присущей телеэкрану, а есть самый широкий диапазон выразительных средств, доступных театру в эфире.

Вместе с тем существуют некие общие черты, закономерности в специфике актерского искусства в телетеатре, о которых говорят и теоретики и практики — сами актеры. Особенности эти находятся в процессе развития, становления,

выявляются на наших глазах. Они органически вытекают из свойств самого ТВ — особых условий восприятия, контакта человека с малым экраном, программности вещания, жанрового разнообразия, самой двуединой природы ТВ — искусства и средства массовой коммуникации.

Зрелище, предлагаемое нам с экрана, как всякая коммуникация, предполагает особого рода контакт с малым экраном. Способы вовлечения зрителя в мир спектакля могут быть различны: увлеченные гражданским пафосом актера — нашего современника, мы можем разделять с ним боль и горечь от осознания трагичности судьбы художника в далекую от нас эпоху или, приглашенные Табаковым в озорной, увлекательный мир сказки, заражаться актерской «радостью метаморфозы»; покоренные суровой сдержанностью Ульянова, мы постигаем всю глубину трагедии одиночества большого художника или, наблюдая малейшие переходы душевных состояний героинь Тереховой, приобщаемся к тайнам женского характера, — в любом случае предлагаемое нам зрелище должно быть рассчитано на диалог по ту сторону телеэкрана.

Необходимость прожить всю роль на короткой дистанции от зрителя, соседство с документальными передачами в телевизионной программе требуют от актера особой правды, необыкновенной душевной откровенности, более тонкого общения со зрителем. Вполне понятно, что далеко не все актеры выдерживают испытание телеобъективом, чисто внешние приемы воссоздания образа разоблачаются здесь мгновенно. Выигрывают, побеждают на телевидении те из актеров, кто предлагает материал, обогащенный и преображенный активным личностным восприятием. Все чаще телетеатр требует актера-аналитика, актера-исследователя. Все чаще режиссеры при создании телеспектаклей опираются на свойства, присущие конкретной актерской индивидуальности.

Эти «точки опоры» могут быть разными. Один артист несет с собой лиризм, его личность наиболее органично вписывается в композицию камерную, интимную. С личностью другого актера связана широкая амплитуда возможностей интеллектуального искусства. Третий приносит с собой публицистический пафос, горячность, гражданственный пыл и т. д. Но если личностное, неповторимо-индивидуальное, особое, свое выражено в творчестве актера сильно и щедро, тогда режиссер может строить всю партитуру, уверенно предполагая, что по камертону данного дарования сложится целостная и выразительная композиция телеспектакля.

Образ телеспектакля

I

Особые способы формирования действия во времени и пространстве, иные, чем в театре и кино, приводят к тому, что понятие «место действия» в телетеатре интерпретируется более свободно, нередко теряет свои привычные, строго зафиксированные границы. В принципе телетеатр может быть, подобно кинематографу, пристрастно точным в передаче деталей, нюансов, в том числе и конкретных примет места и времени действия. Но допускает и другое: здесь порой вполне достаточно намека, условного, едва уловимого обозначения. У Пушкина в «Борисе Годунове» в сцене у Новодевичьего монастыря репликами наделены только трое мужчин, и в уста одного из них вкладываются слова о том, что «ограда, кровли, все ярусы соборной колокольни, главы церквей и самые кресты унижены народом», — этих слов вполне достаточно для емкой характеристики обстановки, которую воспроизводить на сцене во всех подробностях вовсе не обязательно.

В телевизионном спектакле отдельные детали тоже оказываются иногда красноречивее подробной и полной картины — они не сковывают воображения, не отвлекают от главного. В «Семейном счастье» П. Фоменко, например, нет ни интерьеров петербургского салона, ни бального зала, которые посещают герои, — только брошенные на стул накидка, перчатки и цилиндр. Детали эти, с одной стороны, весьма точно «обозначают» обстановку светской жизни, увлекшей Машу, а с другой — не заслоняют главного — диалога Маши с мужем, раскрывающего душевное состояние каждого, показывающего возникшую между ними стену взаимного непонимания.

Но даже подобных деталей в телетеатре может не быть. Просто с экрана обратится к нам актер — без грима, без каких-либо аксессуаров, красок, мольбертов, полотен — и заставит нас поверить, что перед нами — американец,

известный художник. И самыми интересными моментами спектакля «Острова в океане» станут те, где мы будем видеть крупным планом это лицо и слушать мысли-воспоминания человека, у самой последней черты перелистывающего страницы собственной жизни.

Телевизионный экран дал режиссеру возможность, недоступную кинематографу и лишь до известных пределов допускаемую на сцене, — позволил в какой-то мере нивелировать противоречия между литературной и зрелищной формами, представить в органическом сплаве многозначность словесного изображения и конкретность экранного. От формы и особенностей каждой из этих систем, от их соотношения, от органичности соединения, от достижения их синтеза, наконец, зависело все — стилистика спектакля, особенности выразительных средств, а в итоге — и соотносимость с литературной основой.

На телеэкране не обязательно восстанавливать события по рассказу, домысливать за автора. Телеэкран позволяет избежать того, с чем неминуемо сталкиваются кинорежиссеры при экранизации: необходимости привносить в фильмы подробности, которых нет в литературном первоисточнике. Обычно для кинофильма диалоги расширяются, интерьеры снабжаются деталями, отсутствующими в повествовании. Для телетеатра смена декораций не обязательна, их может заместить пересказ обстановки действия. На это в свое время обратил внимание И. Андроников, писавший о новом типе «телевизионной картины, в основе которой лежит не драматический диалог, а повествование, проза... В такой картине можно передать и авторские ремарки, и авторское отношение к происходящему»*.

Театру традиционному тоже известны сценические композиции по прозаическим произведениям, включая даже романы-эпопеи. Подлинно новаторскими были инсценировки В. И. Немировичем-Данченко романа Достоевского «Братья Карамазовы» (1910), введение в систему выразительных средств спектакля фигуры Чтеца. Пусть в этом спектакле роль Чтеца была еще пассивна — он лишь комментировал поступки героев, рассказывал о событиях, не перенесенных на сцену из романа, называл персонажей, не участвующих в сценическом действии. И все же спектакль давал основания думать о новых по существу отношениях театра с литературой.

* Андроников И. Окно в мир. — В кн.: Я хочу рассказать вам. М., 1965, с. 564.

В созданном через двадцать лет спектакле МХАТ «Воскресение» (1930) функция лица «от автора» была уже иная — оно несло толстовскую интонацию страстного обличения, без сохранения которой невозможно представить себе это произведение. Лицо от автора было наделено активностью позиции — оно не сопровождало спектакль, а вело его.

Новые отношения театра с литературой с самого начала поставили ряд острейших вопросов, ответы на которые и сегодня решаются каждый раз в зависимости от особенностей авторского взгляда и творческой фантазии режиссера, — о характере и формах активности, самостоятельности каждого из искусств, о судьбах зрелищности в сценическом творчестве и «сопряжениях» ее со словом на сцене.

Сегодня эти «сопряжения» носят крайне разнообразный характер. Роль связующего звена предоставляется не нейтральному чтецу, а одному или даже нескольким действующим лицам. Так, в спектакле Г. Товстоногова «Тихий Дон» авторский текст вкладывается в уста различных персонажей — от главного героя Григория Мелехова до солдата Красной Армии, появляющегося в эпизоде.

И в том и в другом случае — на телеэкране и театральной сцене — очевидна попытка приблизиться к литературной первооснове. Но телевидению в принципе свойственна большая, чем в театре, опора на текст. И здесь оно сближается с радиотеатром, допускающим любые перемещения во времени и пространстве, самые различные ассоциации. Главное выразительное средство для этого — художественное слово.

Обращение к прозе, отказ от обязательной зрелищности, от необходимости подробно показать, где что произошло, дает возможность передать авторское отношение к описываемым событиям, «следовать за мыслями великого человека», что, по словам Пушкина, «есть наука самая занимательная»*.

2

Фигура рассказчика позволяет соединить, связать рассказ с показом, повествование с действием. Соединение это может принимать самые различные формы — начиная от простого сочетания текста и разыгрываемых в лицах эпизодов и кончая синтезом, дающим в результате новую, самостоятельную структуру, существенно отличающуюся от «показа с рассказом», от картинок-иллюстраций и текстов-цитат.

* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. 8. М. — Л., 1938, с. 13.

Так, режиссер П. Фоменко избрал для постановки «Семейного счастья» традиционный жанр литературного театра, позволяющий максимально приблизиться к тексту писателя, соединить монолог с разыгрыванием эпизодов. Но история двух людей, женщины и мужчины, в которой важны не поступки того или другого, а внутреннее состояние каждого, история о том, как после страстной и большой любви наступило душевное одиночество каждого, эта трагедия без внешнего драматизма предстала на телеэкране по-другому — не как анализ причин отчуждения двух близких когда-то людей, а как рассказ об уже случившемся, о состоянии, в котором ничего измениться не может.

Текст Л. Толстого остался в неприкосновенности, но изменился ракурс — и иначе стала выглядеть вся история.

Рассказ Маши, передающий все психологические нюансы состояния сначала девочки, потом влюбленной девушки и, наконец, женщины, в повести объективен и последователен. Это не взгляд из настоящего в прошлое, не попытка оправдать себя, а, скорее, стенограмма внутренних переживаний без оценки более трезвого ума — каждый раз она переживает все как бы заново. Это не воспоминания в точном смысле слова, а заново оживающие в воображении героини эпизоды, окрашенные атмосферой, которая им некогда сопутствовала.

На телеэкране рассказ тоже ведется от лица Маши. Но той Маши, какой она стала в конце повести Л. Толстого. Неопытной девочки мы не видим, перед нами — женщина, молодая, красивая, но с горькой складкой у губ. Она сообщает нам, телезрителям, что сейчас расскажет историю своего романа с мужем. Она постоянно будет обращаться к нам и разыгрывать ту или иную сцену из прошлого, именно разыгрывать, заново восстанавливая былое. Толстовская героиня не нуждалась в собеседнике, более того, она могла обращаться только к себе самой.

Экранная Маша общается с нами, эмоционально окрашивая и оценивая каждый эпизод, о котором она рассказывает. Героиня не меняется на протяжении всего спектакля: она *уже* разочарована, а мы еще не видели ее очарованной, она *уже* остыла, а мы не видели, как она загорелась. У Толстого главных действующих лиц *два*, а в спектакле — *одно*. Повесть — это рассказ о двоих, об их любви, объективный, подробный рассказ, хотя он идет от лица Маши. У Фоменко — рассказ об одной Маше, о ее любви, рассказ субъективный, потому что мы видим все происходящее только ее глазами, с ее точки зрения.

Стилистика спектакля вытекала из фрагментарной природы воспоминаний. Режиссер ограничился намеками на декорации. Меняющиеся по ходу развития событий задники лаконично и точно характеризовали место действия. Окно усадьбы и ветки дерева означали деревенское поместье, решетка Летнего сада — Петербург, легкая ажурная беседка — заграничный курорт Баден. Этих намеков было достаточно, чтобы понять, где происходит действие, и не отвлекаться от главного, — в истории важны были не поступки, а внутреннее состояние персонажей.

Интересно сопоставить «Семейное счастье» со следующей телевизионной работой П. Фоменко — спектаклем «Детство. Отрочество. Юность» по трилогии Л. Толстого. Режиссер отмечал, что в обоих случаях ему хотелось проследить общее для них начало — исповедальность, ту способность переживать прожитое, когда в процессе этого переживания-проживания человек обретает душевные силы.

Однако сделано это в спектаклях совсем по-разному. Если «Семейное счастье» представляет собой, как мы говорили, литературный театр, соединение монолога-исповеди с разыгрыванием диалогов, то второй спектакль, значительно более сложный по структуре, органически вобрал в драматическое действие элементы эпоса. Режиссер стремился построить его как своеобразный диалог, соединение непосредственной жизни со взглядом на нее со стороны.

Действие разворачивается в двух планах — вовне, объективно и субъективно, как бы во внутреннем душевном пространстве Николая Иртеньева, в диалоге героя с самим собой. Объективно показывается жизнь Николеньки, окруженного людьми, такими разными, вступающего с ними в контакты, не всегда простые. Субъективно оценивает эту жизнь, эти поступки, эти контакты взрослый Николай, трезвому и часто печальному взгляду которого открыта не только внешняя, но и внутренняя сторона совсем не простых отношений между Матап и Рара, между Рара и великосветской бабушкой, между господами и слугами.

Такой взгляд на прошедшее из сегодняшнего подсказан самой трилогией, где постоянно присутствуют две интонации — мальчика (потом юноши) и взрослого, умудренного жизнью человека, события одной жизни и их осмысление. Эти две интонации, в повести сплавленные воедино, намеренно друг от друга отделены на телеэкране, вынесены наглядно во встречу в кадре Николая и Николеньки. Достаточно красноречив и подзаголовок спектакля — «Исповедь и мечтания Николая Иртеньева». Именно в исповеди взрослого чело-

века обнаруживается, во что вылились детские мечты, что уцелело от них в душе, а что навсегда исчезло вместе со «счастливой, счастливой, невозвратимой порой детства».

И в этом спектакле режиссер ограничился лишь приметами быта, намеками на место действия: гостиная, балльная зала, университетская аудитория и т. д. И все-таки в отдельных эпизодах столь тонко созданное душевное пространство Николая и Николеньки разрушается из-за обилия в кадре подробностей, которые вряд ли могла зафиксировать детская память Николеньки. Слишком много кружев на постели мальчика, чересчур много предметов на столе, за которым завтракает семья, — подробности эти отвлекают наше внимание от исследования души.

Но и при всех этих оговорках, режиссерских отступлениях от выбранного пути бесспорна усложненность стилистики, выразительного языка, всей художественной конструкции по сравнению с «Семейным счастьем».

Сопоставление этих двух работ П. Фоменко отражает быструю эволюцию телевизионного театра, его путь от инсценированных страниц, воссозданных с оглядкой на правила сцены, в сторону поисков особой условности, не только не связанной жестким регламентом места и времени действия, но и предполагающую в качестве одной из своих конструктивных черт все более ярко выраженную субъективацию пространственно-временных характеристик.

Форма монолога-исповеди оказалась чрезвычайно притягательной для телетеатра. Ее преимущества — в задумчивой, неспешной, спокойной повествовательной интонации передать малейшие душевные движения героя — широко используются телевизионными режиссерами как основа многих превосходных телеспектаклей, и чеховской «Скучной истории» в первую очередь.

К. Рудницкий писал о «телевизионном чуде», удивившем очень многих, в том числе и самого Б. Бабочкина, исполнителя главной роли: «Тихое, небогатое событиями чеховское повествование о духовном кризисе, на склоне лет омрачившем внешне безбедную и благополучную жизнь профессора Николая Степановича, вряд ли кто предполагал *увидеть*. Читать и перечитывать — да, конечно, и с наслаждением! Но увидеть в живом актерском действии? В исполнении Бабочкина плавное горестное повествование оказалось вдруг захватывающе драматичным»*.

* Рудницкий К. Монологи Бориса Бабочкина. — В кн.: Актер на телевидении. Вып. 1, с. 83.

Нам дано присутствовать при строгом, даже жестоком суде над самим собой. Возможности телевидения использовались для создания атмосферы разговора наедине. Фон с нарисованными на нем предметами совсем вытеснялся крупными планами главного действующего лица — старого профессора — и других персонажей. Как материализация мыслей, воспоминаний возникали лица — жены, дочери, Кати. Появлялись и детали интерьера. Они отнюдь не заслоняли повествование, почти нигде не превращались в иллюстрирование, скорее, использовались в качестве знаков. Так, горящая за полночь лампа означала бессонницу, канделябр и звуки рояля — семейный вечер, накрытый стол — обед, письма и фотографии в сочетании с лирической музыкой подчеркивали тему Кати. Все это отвечало характеру монолога-воспоминания. Поданные в таком качестве предметы быта фиксируются нашим вниманием, приобретают особое значение — не иллюстративное, а смысловое.

Непрерывность этого потока правды нарушается, пожалуй, лишь однажды. «Я работаю с перерывами, — рассказывает профессор, — потому что приходится принимать посетителей...». Режиссер не ушел от соблазна проиллюстрировать эти посещения — и вот в кадре ноги, шагающие по лестнице, рука, дергающая шнур звонка, а потом — лицо студента, пришедшего пересдать экзамен, поданное крупным планом. «Звонки могут продолжаться целый день...». Снова шаги по лестнице, звон колокольчика у двери — на сей раз посетитель просит дать тему для диссертации. И снова крупный план некоего незнакомого человека. Вместо примет жизни появляются *объекты*. «Помехи» конкретизируются, принимают реальные очертания — и это разрушает атмосферу разговора наедине.

Привнесение кинематографических элементов в структуру телеспектакля характерно и для другой работы П. Резникова — «Шагреневая кожа» по О. Бальзаку (1974). Мир в этом спектакле подавался сквозь призму восприятия Рифаэля Валантена, а в сцене пира нуворишей монолог героя — на крупном плане — прерывался показом пирующих и выглядел прямой, весьма поверхностной иллюстрацией.

Такого соединения разнородных элементов стремится избежать П. Фоменко в «Семейном счастье». Вспомним один эпизод. В Бадене, на водах, внимание Маши, окруженной толпой поклонников, привлекает маркиз-итальянец. Неожиданно, случайно Маша слышит разговор маркиза и его приятеля, разговор, в котором весьма откровенно обсуждают

ее женские достоинства. Это глубоко оскорбительно для Маши, она возмущена, ей гадко, противно, но вместе с тем она не может побороть в себе влечения к этому человеку.

Как решает эту сцену Фоменко? Мы ни разу не увидим лица маркиза. Во время разговора на экране лишь два темных силуэта, а за кадром диалог.

Режиссер тонко почувствовал, что *показывать* маркиза не стоит, — дело не в конкретном человеке, а в *состоянии* самой героини, испугавшейся себя, ужаснувшейся дремавшим в ней чувствам.

Чем более строгой была система отбора в спектаклях монологического плана, чем меньшее внимание уделялось предметам материальной среды, смене декораций и т. п., чем сильнее ощущался сдвиг в чисто условные место и время действия, тем щедрее и полнее постановщик мог сосредоточиться на раскрытии внутреннего мира героев телеспектакля. Дело в том, что предметы обстановки, детали интерьера, приближенные к нам в кадре, рядом с человеческим лицом, поданным крупным планом, приобретают самостоятельное значение, часто даже символическое. Хорошо, если это входит в замысел постановщика, в противном случае часть, вещь может заслонить человека.

Интересным в этом плане кажется нам спектакль А. Эфроса «Страницы журнала Печорина». Желая сохранить форму дневника, режиссер сделал Печорина и рассказчиком и персонажем одновременно. Такое решение позволило избежать необходимости восстанавливать события по рассказу, домысливать за Лермонтова, как это обычно делается в экранизации. Вспомним известные фильмы — «Княжна Мери» И. Анненского и «Герой нашего времени» С. Ростockого, — где акцент перемещался в сторону событийной части, главным становились сюжет, коллизии романа.

В телеспектакле же в полном соответствии с замыслом Лермонтова герой раскрывается изнутри. Нам предлагается не череда событий, разыгравшихся однажды на Кавказских водах, а *исследование характера*. Эфрос как бы листает страницы дневника, истории одной человеческой души — «следствие наблюдений ума зрелого над самим собой».

«Страницы журнала Печорина» предлагают очень интересный опыт организации действия во времени и пространстве. Камера установлена фронтально только по отношению к рассказчику. Глубины не существует. Есть всего только три пояса, три пояса выразительности, два из которых самый ближний и самый дальний, мертвы, безжизненны

Ближний — это деталь, знаковая подробность, эффектно поданная как бы на авансцене происходящего (ветка дерева, часть решетки и т. п.). Дальний — это или явный задник, или «живой» фон — плечи, головы, крупные планы персонажей. Микротеатральная организация пространства неожиданно оказывается сверхтелевизионной.

Печорин находится в той же ситуации, что и ведущий в телепрограмме: сам он — в центре между микро и макро, посередине между комнатной деталью и проекцией на глобальные дали.

Но Печорин — demiurge своего мира, и поэтому повествование становится визуальным. Пространство Печорина похоже на объективное, но тут же субъективируется. Меняются детали, меняется фон.

Окружающие интересуют его как иллюстрация какой-то его мысли, поступка — отнюдь не сами по себе. Все они для него своеобразные «знаки». Отсюда и бутафория разыгрываемого спектакля для одного зрителя — самого себя. Мысль и стиль продолжают друг в друге.

Нам кажется неверным прозвучавший в одной из рецензий упрек, что режиссер-де превратил «Печорина» в «фильм голов». «Экран переполнен крупными планами, — писал критик, — возникающими на неживом, абстрактном фоне; как будто можно предположить, что существует роман, где нет ничего, кроме описания выражения лиц героев»*.

Но в этом спектакле такое приближение функционально необходимо, оправдано режиссерской концепцией: крупный план позволяет следить за течением мыслей персонажа, улавливать малейшие оттенки настроений, переживаний. Мимика лица, поворот головы, направление взгляда, его выражение — вот истинные мизансцены телетеатра.

Конечно, можно было бы показать на телеэкране, как княгиня усадила дочь за фортепьяно, как Мери пела и ей расточали похвалы, но в дневнике Печорина обо всем этом лишь две скупые фразы, а главным был самоанализ, попытки заглянуть в собственную душу. Что же кроме лица актера, поданного крупным планом, способно передать тончайшие нюансы внутреннего мира? Такое решение спектакля позволяет избежать назойливой «болтовни вещей», столь частой в экранизациях классики, передоверить рассказ об обстановке Лермонтову, сохранить на экране динамику лермонтовской прозы.

* Велехова Н. Когда мы не смотрим на часы. — «Лит. газ.», 1976, 17 марта.

Мы говорили о произведениях, написанных от первого лица, — в них уже присутствует исповедальное начало, предполагается прямое обращение к читателю. Но для телетеатра весьма характерна тенденция создания новой структуры в границах не только прозы, что само по себе понятно, поскольку перенос прозы на экран предполагает неотделимость повествовательности от драматургии, но и законченных драматических произведений, замкнутый художественный мир которых также предстает в преобразенном, открытом виде.

Пьеса погружается в эпоху ее создания, окружается дополнительным материалом — письмами ее автора, высказываниями критиков той поры. Используя возможности ТВ — его гибкость в сочетании познавательного, эстетического и публицистического, свободу в отношениях со временем — авторы телеспектаклей, прежде чем представить нам известное произведение, стремятся погрузить нас в атмосферу тех лет, когда оно создано, в творческую лабораторию автора, показать истоки замысла, то есть связать произведение с действительностью, с нашим сегодняшним днем.

Так строился пушкинский цикл «Из последних лет» (1974). Степень органичности сочетания рассказа о произведении и непосредственного его воплощения в отдельных спектаклях этого цикла различна. Комментарий иногда лишь предваряет произведение, выполняя роль историко-литературной справки, — в телеспектаклях «Анжело» и «Пир во время чумы» он существует совершенно отдельно от произведения, как простое вступление к нему. Центром «Египетских ночей» и «Домика в Коломне» (режиссер Л. Елагин) оказываются не сами эти произведения, а личность их создателя — его отношения с реальностью, с обществом, с окружающими людьми. Размышления о жизни, о поэзии проходят здесь и через пушкинский текст и через его обрамление. Размышления эти занимают половину спектакля.

В «Египетских ночах» соединяются, сопоставляются и сталкиваются различные материалы — письма друзей поэта, высказывания его недругов, переписка с Бенкендорфом. После горестного восклицания Жуковского: «Мелочи обыденной жизни его убили» — звучат слова завсегдаев петербургских салонов о том, что поэт якобы увлечен лишь светской жизнью, а потом — невеселые размышления самого Пушкина о долгах, его письмо к Бенкендорфу с просьбой разрешить уехать на несколько лет в деревню, а потом — от-

каз царя Пушкину. И в этом контексте совсем по-новому воспринимаются известные со школьной скамьи стихи «Пора, мой друг, пора...» и «Вновь я посетил...» — это голос усталого, бесконечно одинокого человека и вместе с тем озарение гения, предугадавшего собственную судьбу.

Иначе раскрывается история импровизатора, в которой причудливо переплелись высокое и низкое, талант и корысть, вдохновение и мелочность. Главный нерв всего спектакля — это размышления о творческой личности, ее противоречивости, ее взаимоотношениях с окружающей действительностью.

Иногда ход этих размышлений неожиданно прерывается действием чисто иллюстративным. «Чарский был один из коренных жителей Петербурга», — читает Игорь Кваша авторский текст, а в кадре мы видим исполнителя роли Чарского (Р. Вильдан), картинно расхаживающего по своему кабинету. Пушкинский текст сопровождается зрительным комментарием. «Он писал стихи», — звучит за экраном, а в кадре — рука с гусиным пером, что-то набрасывающая на листе бумаги. Визуальный ряд дублирует слово, оно становится прямым комментарием к действию на экране, и это не усиливает эффект, а, перенасыщая, разрушает контакт с телеэкраном — действие начинает восприниматься отстраненно, как что-то далекое от нас, несущественное.

Совсем иначе построены «Сцены из рыцарских времен» (режиссер П. Хомский). Незавершенность «Сцен...» диктовала свой принцип организации материала: комментарий здесь не только подготавливает нас к восприятию произведения, но и включает наброски его дальнейшего плана. Ведущий — Олег Ефремов пытается вместе с нами проникнуть в тайну замысла этого незаконченного творения Пушкина. Сложная сцена бунта вассалов не показана на экране, а дается в описании — ее *читает* ведущий, заменяя показ рассказом.

Фрагментарность как принцип организации телеспектакля открывает широкий простор фантазии режиссера. Недаром одна из работ А. Эфроса, самая дерзкая и неожиданная, так и называется — «Фантазия». В ней композитор представлен соавтором прозаика. Название можно было бы продолжить так: «Фантазия в духе Чайковского, на темы Тургенева». Однако и другие телевизионные работы Эфроса, если к ним приглядеться, тоже несут в себе приметы двойного (а иногда и тройного) соавторства: пушкинская, лермонтовская, булгаковско-мольеровская тема. Для них характерен особый способ отбора-сочетания, трансформации-переложения, при котором что-то открывается с новой, неожиданной силой, а что-то отступает на второй план или вовсе не привле-

кает внимания. Принцип выборочности, предпочтений довольно определенно заявляется режиссером: если «Борис Годунов» снабжается уточняющим титром «*Сцены из трагедии*», то названия последующих работ еще более красноречивы: «*Всего несколько слов в честь господина де Мольера*», «*Страницы журнала Печорина*».

Отбор сцен трагедии «Борис Годунов», строк из писем Пушкина, оригинальная акцентировка текста, введение фигуры ведущего, который как бы оживляет своим взором происходящее, позволили создать чисто телевизионную конструкцию, невозможную ни в театре, ни в кино.

Режиссер опускает наиболее эффектные для драматического и оперного театров «хрестоматийные» эпизоды — монолог Пимена, диалог Пимена и Григория, значительно сокращает сцены в корчме и у фонтана. Известный со школьной скамьи текст звучит неожиданно, обнаруживает новые слои подтекста, а в сопоставлении со строками пушкинских писем дает возможность глубже понять нерасторжимую связь поэта и его творения.

Эпизоды, внешне не связанные, даны отдельно друг от друга, не крепятся жестким каркасом — драматургия их строится таким образом, что зритель превращается в соавтора спектакля: ему предложено додумать, собрать то, что дано со специфически телевизионной эскизностью, создать на основе добытого собственную композицию.

В кадре нет ничего лишнего. Ведущим становится принцип синекдохи. Два-три крупных плана заменяют собой толпу. Никаких дворцов, хором, боярских шуб, наклеенных бород. Черный бархат, лаконичные, графические детали, намеки на русскую иконопись без бытовых аксессуаров. А за кадром — народные хоры, колокола, музыка Прокофьева, шум толпы. Все эти формы синтетического телевизионного зрелища помогают создать образ Руси Смутного времени.

Пространство здесь не имеет сплошной протяженности, оно возникает из сопоставления мозаичных кусочков, тоже не сразу, с некоторым усилием, сопоставляемых друг с другом. Свой участок пространства — у Годунова, свой — у Вяземского, свой — у Самозванца и тем более свой — у ведущего, читающего пушкинский текст за столом и вглядывающегося по временам во что-то, что происходит справа от него. Траектория взгляда условна, как условна и взаимная локализация всех этих кусочков-ячеек. Ракурсы снизу или сверху скорее подчеркивают эмоциональную интонацию происходящего, нежели устанавливают реальную точку зрения на разворачивающиеся там или тут события.

Для осмысления народной трагедии важны и Борис, и Шуйский, и Самозванец, и Хозяйка корчмы, и лица из толпы. Личностное своеобразие актера используется здесь не само по себе и даже не во всей полноте, а как еще одна составляющая в сложном, многоплановом образе спектакля. Чувство трагической вины несут здесь все персонажи. И в сцене в корчме, совершенно лишенной «экзотики», мы видим усталые лица людей разных, но объединенных какой-то общей судьбой. Это общее прекрасно сформулировано И. Соловьевой: «Трагедия народа — в истощении сил, когда их не хватает ни на защиту себя и своего достоинства, ни на защиту истины... когда у людей, вроде бы и не виновных ни в чем, возникают мучения совести. Совесть, уязвленной не тем, что сделал дурного ты сам, а тем, что сделали при тебе и чему ты отвык и бессилён мешать»*. А письмо Бенкендорфа с отзывом царя о «Борисе» дополняет образ — понимаешь, что и неволя поэта тоже ведь была трагедией народа.

Структура телеспектакля «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» вбирает еще большее число составляющих. В него вошли сцены из пьесы М. Булгакова «Мольер», его романа «Жизнь господина де Мольера» и эпизоды из мольеровского «Дон Жуана». Принцип отбора-дополнения был продиктован желанием показать великого драматурга и в жизни и на сцене. При этом мыслилось, что актером он выступает не только на подмостках в роли Сганареля, но и перед Людовиком, а то, что не может сказать в будничной жизни, говорит в пьесах, устами своих персонажей. При таком замысле личность Юрия Любимова, исполнителя роли Мольера, изначально входила важнейшим основополагающим элементом в создаваемую художественную структуру. Актер в прошлом, известный режиссер в настоящем, руководитель театра со своим, ярко выраженным направлением — вряд ли возможен более точный выбор.

В единое целое объединяется в спектакле то, что должно бы, наверное, развертываться в разных покоях дворца, в разных местах Парижа и даже в разное время. Фрагменты из пьес «Мольер» М. Булгакова и «Дон Жуан» Мольера внешне, казалось бы, ничем не связаны друг с другом. Более глубокий взгляд обнаруживает здесь раскрытие различных ипостасей личности великого драматурга. Поэтому фрагменты из пьесы Мольера и из посвященных ему пьесы и романа Булгакова становятся органическими частями одного мира — мира по-

* Соловьева И. Диалог творца и творения. — «Комс. правда», 1971, 9 июня.

вестования о событиях, случившихся с господином де Мольером, от рождения его до смерти, включая бесконечные столкновения — с соратниками, с возлюбленной, с королем. В этом сближении разновременных и разнопространственных событий видится неожиданная параллель с традициями средневековой мистерии, дававшей в несколько часов всю историю земли от сотворения ее до самых последних дней, с проказами дьявола с наказанием грешников, с великим потопом и т. д.

4

Коммуникативные свойства телевидения, органичная ТВ ситуация собеседования вызвали к жизни столь популярную сегодня в телетеатре фигуру рассказчика, ведущего.

Ведущий присутствует не только в спектаклях, построенных в форме исповеди, но и там, где при внешней разбросанности, несвязанности, а порой и разнохарактерности эпизодов важно прочертить главную координату, единый нерв творческого замысла. Если позволяет материал, в роли ведущего выступает один из персонажей. Если материал не дает такой возможности, возникает условная персонификация, как бы объединяющая автора и зрителя.

В программах нехудожественных функции ведущего сродни функции хора в древнегреческом театре. В самом деле, ведь хор соединяет в себе две ипостаси: он в одно и то же время представитель зрителя на сцене и представитель героев перед нами. И подобно тому как хор создает на сцене некий переходный, передаточный момент, соотносящий мышление героев, их переживания со зрительскими, ведущий на телевидении выступает *посредником* между обширной областью информации и нашей готовностью эту информацию воспринять. Конечно, степень посредничества может быть различной: диктор для нас в меньшей степени связан с излагаемой информацией, чем комментатор, сообщающий нам собственное мнение о событиях, свою, авторскую точку зрения на них.

Ведущий в различных спектаклях не однотипен. Но сегодня он уже не выступает в дикторской роли или в качестве связующего звена между отдельными сценами.

В спектаклях П. Резникова, например, ведущим иногда является автор, вернее, образ автора.

Вспомним спектакль «Что делать?» по Н. Чернышевскому. В романе автор никак не маскирует свое постоянное присутствие. Он открыто излагает свои взгляды, позиции, оценки, иногда даже комментирует высказывания персона-

жей («Нет, это вовсе не странно, Верочка»). У автора есть постоянный оппонент — «проницательный читатель», воинствующий и самодовольный рутинер. Автор обращается к нему с иронией и презрением и в то же время надеется на пытливого читателя, читателя-друга, который умеет читать между строк, разбираться в тонкостях эзопова языка, — его-то он и стремится ввести в круг своих размышлений.

В телеспектакле образ автора материализовался, став своеобразным ведущим. Актер Александр Лазарев играет без грима, но всем своим обликом он напоминает Чернышевского. Этот ведущий не только излагает нам сюжет романа — он утверждает, спорит, отрицает, ведет диалоги с «милой читательницей», с «проницательным читателем», которые тоже возникают на экране. Он то наблюдает действие со стороны, то мгновенно включается в него, персонажи обращаются к нему за поддержкой и сочувствием.

Вот ведущий осуждающе покачал головой, когда Верочка отказалась поцеловать матери руку. «Вы тоже думаете, что я злая?» — спрашивала его Марья Алексеевна. В другом месте он сам обращался к ней: «Не торопите его, Марья Алексеевна, Дмитрий Сергеевич хочет послушать, да и я вместе с ним». Именно с ведущим делился Лопухов своими мыслями о Верочке, и он внимательно слушал, а потом подходил к Вере, и она рассказывала ему о своих чувствах.

Такой прием был подсказан самой стилистикой романа — его откровенной публицистичностью, заявлением автора о том, что своих героев и коллизии он находит в окружающей жизни и лишь перебирает «строительный материал».

Более сложен по структуре другой телеспектакль П. Резникова — «Капитанская дочка». В повести Пушкина рассказ ведется от первого лица — все события подаются через призму восприятия Гринева. Но повесть, как известно, заканчивается послесловием от Издателя: «Рукопись Петра Андреевича Гринева доставлена была нам от одного из его внуков... Мы решились, с разрешения родственников, издать ее особо, приискав к каждой главе приличный эпиграф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена».

Стремясь сохранить и передать многослойность пушкинского произведения и в соответствии с этим «двойным» авторством, режиссер доверил рассказ о событиях повести Гриневу, а его комментирование — Издателю. Рассказ Гринева — это воспоминания вслух, для себя; он не нуждается в собеседнике, не ищет с нами контакта — это не страстная исповедь чеховского профессора, которому слушатель был крайне необходим. Издатель же, напротив, ищет с нами контакта, направляет

эти воспоминания, оттеняя, подчеркивая смысл происходящих событий.

Исполнитель роли Издателя актер Александр Кутепов и гримом и костюмом напоминает Пушкина. Он отнюдь не пытается его играть — и тем не менее сходство это не может быть случайным. Издатель на наших глазах «приискивает к каждой главе эпиграф».

Роль эпиграфов в этой повести весьма велика — они или образно подчеркивают действие, или указывают на скрытые мотивы его, или иносказательно характеризуют персонажей. Эпиграфы в «Капитанской дочке» — это пословицы, слова народных и солдатских песен или стихотворные строчки поэтов того времени. Глава «Мятежная слобода» предвзрета эпиграфом:

«В ту пору лев был сыт, хоть сроду он свиреп.
«За чем пожаловать изволил в мой вертеп?» —
Спросил он ласково».

Хотя эти слова даются за подписью А. Сумарокова, исследователи не обнаружили у Сумарокова этих строк. Предполагается, что сочинил их сам Пушкин — они очень точно и образно характеризуют отношение Пугачева к Гринеvu.

Прочитав этот эпиграф, Издатель делает паузу, а затем, лукаво улыбнувшись, обмакивает гусиное перо и подписывает: «Сумароков», стараясь передать смысл этой своеобразной литературной мистификации.

Издатель произносит подчас и первые фразы сцены, которую затем продолжают актеры, иногда дает историческую справку к происходящим событиям — текст при этом берется из «Истории Пугачева», Издатель же произносит и знаменитую фразу: «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный».

Ясно, что функции ведущего здесь значительно шире, чем это обозначено в титрах: «Издатель», — они в известной степени включают и авторскую ипостась. О правомочности такого смещения координат можно спорить, но нельзя не отметить характерное для сегодняшнего телетеатра стремление максимально передать авторскую интонацию, его отношение к изображаемым событиям, показать образ автора. При этом неизбежно создание новой композиции, новой художественной структуры, в которой по сравнению с первоисточником неизбежны сокращения, дополнения.

Сложна, разнообразна и переменчива роль ведущего в телеспектаклях А. Эфроса. В «Борисе Годунове», например,

ведущий — представитель читателя. Именно читателя, а не автора и не зрителя. Потому что главное здесь — пушкинский текст, движение вслед за пушкинской мыслью. Ведущий в полном смысле слова «ведет» нас, «вводит» в поэтический мир трагедии. Его позиция — это позиция напряженного внимания, которое передается нам.

Ведущий начинает спектакль словами из письма Пушкина Вяземскому: «Трагедия моя кончена. Я перечел ее вслух, и бил в ладоши, и кричал: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!» Последняя фраза прозвучит и в конце спектакля. Кроме того, ведущий кратко излагает некоторые сцены, иногда читает за действующих лиц. А порой просто появляется в кадре на репликах персонажей — это подчеркивает неразрывность происходящего с мыслью о нём, с проникновением в него.

В тексте пьесы будут прочитаны, оживут именно те сцены, на которые обратит внимание ведущий, некоторые реплики, ремарки повторятся дважды — значит, это важно для понимания, к этому стоит присмотреться особо, над этим стоит задуматься. Но, пожалуй, наиболее красноречивы молчаливые крупные планы ведущего. Его умное, тонкое лицо, лицо современного интеллигента, читающего пушкинскую трагедию, вдумывающегося в нее, появляется на экране, когда Борис произносит: «...ниспошли священное на власть благословенье», и при первом упоминании о появлении Самозванца (во время диалога Шуйского и Пушкина), и при первой реакции Бориса на эту весть, и при объяснении Самозванца с Мариной.

Ведущий внимательно слушает исповедь-наставление Бориса Федору:

«Передо мной они дрожали в страхе...

...Со временем и понемногу снова

Затягивай державные бразды.

Теперь ослабь, из рук не выпуская...»

И чем ближе к финалу, тем более озабоченным и хмурым становится это лицо: осмысление событий трагедии — трагедии народа, трагедии ее творца — как бы оставляет на нем неизгладимый след. Ведущий — своеобразное олицетворение нашей сегодняшней оценки самого произведения, давней истории страны, истории поэта. Обнажение этой связи, донесение ее до нас, зрителей, читателей, составляет главный нерв спектакля.

Нельзя при этом не заметить, что иногда функции ведущего у Эфроса смещаются. В «Борисе Годунове» они рас-

падают на визуальную — присутствующий в кадре актер С. Жирнов и фонетическую — запись голоса В. Яхонтова. Их обязанности никак не разграничены, а манеры исполнения все-таки разные. Можно понять желание режиссера использовать бесценную архивную запись, но нельзя не признать, что это вносит в спектакль элемент эклектики.

Еще более силен этот элемент в «Фантазии». Ведущий здесь парадоксальным образом соединяет в себе две никогда раньше не сходявшиеся ипостаси: героя-ведущего (Санин здесь, в отличие от тургеневской повести, говорит от первого лица; кроме того, в нем, постаревшем, явно проступают черты автора повести — Тургенева) и ведущего-исполнителя, участника творческого процесса — актера И. Смоктуновского. В этом последнем качестве он произносит, например, такой текст: «Это Майя Плисецкая... А это солист балета Анатолий Бердышев. Он молод, красив. И я из эгоистических соображений поставил его спиной. Потом, в танце, вы сможете познакомиться с ним поближе. Пора начинать...» Такое вольное, на наш взгляд, художественно не обоснованное соединение вводного конферанса с тургеневским текстом сбивает координаты, мешая восприятию.

В «Мольере» ведущий объединяет в себе автора повествования — М. Булгакова и реального персонажа — Лагранжа, летописца мольеровской труппы. Роль ведущего здесь можно сопоставить с ролью историка в фильме С. Колосова «Операция «Трест», осмысляющего на широком историческом материале конкретную, частную судьбу, или с ролью историка в фильме Ренато Кастеллани «Жизнь Леонардо», предлагающего нам вместе разобраться в перипетиях загадочной судьбы великого итальянца. Ролевое осмысление всего материала здесь соединяется с авторским, режиссерским.

Но так бывает не всегда. В «Страницах журнала Печорина» роль ведущего сложнее, чем в «Мольере». На экране оживают страницы дневника, который писался не для постороннего глаза — для себя, «без тщеславного желания возбудить участие или удивление», писался как горькая исповедь индивидуального сознания.

Но постепенно ракурс изменяется. Начавшись как чтение дневника, продолжающийся как материализация внутреннего мира, исповедь с элементами реалий, спектакль постепенно обнаруживает и другой взгляд — взгляд на героя со стороны, критический, острый, — и заканчивается резким обнажением «правил игры». Олег Даль в современном костюме читает Предисловие к журналу Печорина.

Что это — эффектный прием?

Нет! Логическое развитие мысли режиссера, предполагающее *постепенное* развенчание печоринского взгляда на мир.

Сфера Печорина — в одно и то же время и сфера прямого рассказа, почти дикторского, и сфера соучастия, содействия. Между ними нет резко очерченной границы. Часто жест, движение, фраза начинаются в сфере рассказа, а продолжают уже в сфере действия. «Мы в одно время опустили стаканы, — говорит нам Печорин, — и она (Вера) сказала мне»... — Он чуть-чуть поворачивается и, мгновенно превращаясь из ведущего в персонаж, продолжает диалог с Верой. Когда же действующие лица, вызванные им, как духи, выходят из повиновения, сосуществование двух сфер обнажается. Аудиовизуальный ряд тогда как бы расщепляется: то, что говорится, не совпадает с тем, что показывается. Так, на предложение драгунского капитана посмеяться над Печориним Грушницкий, если верить тексту дневника, сказал очень важно: «Хорошо, я согласен». Печорин сообщает нам об этом с экрана, и мы поверили бы, если бы не видели совсем другое: Грушницкий долго молчит, допивает вино и просто, совсем без важности говорит: «Хорошо, я согласен».

Печорин в спектакле читает лермонтовские стихи «И скучно, и грустно...», читает несколько раз, и по-разному. Сначала они даются как объяснение его трагедии — трагедии одинокого, умного и сильного человека. Но потом режиссер подрывает этот взгляд Печорина на себя, показывает обратную сторону его субъективной правоты: человеку, относящемуся ко всему и всем лишь «с холодным вниманьем», в удел достаются одиночество, тоска, жизнь без цели и смысла.

Если раньше в Печорине на первый план выдвигались черты романтического героя — Кавказского пленника, то Эфрос смотрит на него более «поздним» взглядом — и здесь приходит мысль о «большом сознании» ставрогинского плана. Лишая Печорина романтического ореола, обнажая его внутреннюю пустоту, режиссер отрицает возможность спасения от опустошающей, ледящей общественной системы в индивидуальном сознании. Оно ничего не может дать, кроме разрушения.

Вот почему Предисловие к журналу Печорина читается в конце спектакля. Поданное в начале, оно разрушило бы логику развития авторской мысли. Теперь же оно звучит заключительным аккордом в прочтении классического произведения современным художником. Нам кажется, что для более дерзкого обнажения режиссерского принципа Предисловие мог бы прочитать сам Эфрос. Слова: «И я воспользо-

вался случаем поставить свое имя под чужим произведением» — как нельзя лучше могли бы завершить эту работу режиссера.

Случаи, когда герой выступает и рассказчиком и персонажем, становятся все более распространенными в современном телетеатре. Так построены телеспектакли Валерия Фокина «Между небом и землей» и «Дефицит на Мазаева». Оба они поставлены по рассказам Виктории Токаревой, у которой исключительно тонкое чутье на современность в ее каждодневном, будничном проявлении. Ее герои действительно представляют собой наших современников, ситуации узнаваемы, диалоги знакомы — что-то близкое происходит совсем рядом, около нас, в нашем доме, с нами самими.

Герои этих двух спектаклей полярны: один (Климов) не может «никому принадлежать больше, чем полтора часа в сутки», другой (Мазаев) страдает «гипертрофией обратной связи», не может отказать в помощи ни одному, даже мало-знакомому человеку. Авторы представляют нам две модели жизненного поведения — типичную и «дефицитную».

Климов и Мазаев — центральные фигуры телевизионного действия. Вокруг них группируются остальные персонажи, формируется условное пространство повествования о разных типах жизни. Конечно, можно было и обстановку сделать предельно достоверной, натуральной, узнаваемой. Но режиссер пошел другим путем: откровенно пригласив нас на диалог, он рассчитывал на наше сотворчество, воображение, соразмышление. Ему нужны были поэтому намеки, условные обозначения как отправные точки для разговора. В конце концов, ведь восхождение Климова на Карадаг столь же реальный поход в горы на отдыхе в Крыму, сколь и символическое воспарение к вершинам истины.

Поднимаясь на Карадаг, Климов вспоминает свое прошлое. Переключение из сферы рассказа в сферу действия мгновенно и почти неуловимо. Идя вверх по какой-то наклонной плоскости, Климов вызывает в своей памяти тех, кого он оставил дома. И на нейтрально сером фоне возникают лица — каждое отдельно. Женщина, которая его любит. Музыканты ансамбля, в котором он играет на трубе. Девушка маникюрша, которую он встретил перед отлетом на юг и которая ему очень понравилась. Позже появятся сын, мать, сестра.

Смены фона не будет — для случившегося с Климовым совершенно неважно, где и что произошло: в Москве или Крыму, в квартире или здании аэропорта. Фон на протяжении всего спектакля остается неизменным, а закадровые шумы

лишь обозначат место действия: шум моря — Крым, звуки джаза — обстановка концерта, звук взлетающего самолета — аэропорт. И действующие лица появятся с соответствующими характерными для них «знаками»: музыканты — со своими инструментами, сын — с самокатом, сестра — с детской коляской, маникюрша — с пилочками, кисточками и флаконами. Только Мика, любившая Климова женщина, будет существовать сама по себе, без определяющих примет — ее сущность невозможно выразить однозначно, она несводима к привычному, она неуловима, непостижима, недостижима, и самоуверенному Климову лишь казалось, что он-то знает ее достаточно хорошо.

Поднявшись на Карадаг, Климов подводит итог своим воспоминаниям. И здесь перед этим холодным, невозмутимым, ничем по-настоящему не интересующимся человеком неожиданно встает вопрос: «А вдруг моя вершина уже была?» В этом эпизоде появляется первый общий план спектакля. На переднем плане наверху конструкции стоит Климов, а внизу — все остальные персонажи, все, кто так или иначе связан с ним. Потом, в конце спектакля, этот план повторится в несколько ином виде: персонажи предстанут в виде групповой фотографии, и герой будет пристально вглядываться в каждое лицо, отдельно подаваемое крупным планом. Вглядываться, мучительно пытаюсь понять, почему он оказался ненужным всем этим, казалось бы, близким ему людям, как случилось, что ложное сообщение о его гибели в авиационной катастрофе не произвело на них впечатления трагедии и не только не нарушило течение их повседневной жизни, но кому-то даже дало возможность как-то успокоиться.

Человек молодой, обаятельный, неглупый, вероятно, способный переворошил на наших глазах страницы своей жизни — и не обнаружил в ней ничего, кроме пустоты, эгоизма. В полном соответствии с этим был пуст и безжизнен кадр — он по-своему представлял душевное пространство героя.

Андрей Миронов прекрасно передает свойственное его герою постоянное балансирование на грани, отделяющей исповедь от кокетства. Здесь правда и бравирование ею, искренность и ирония, самообнажение и самолюбование. Здесь нет перевоплощения, но нет и «очуждения» в брехтовском понимании, когда актер выступает прокурором образа. Миронов нигде не «жмет», наделяя своего героя обаянием, он предоставляет зрителю право самому делать выводы. Свой «репортаж» о жизни Климова он ведет с мягкой иронией и грустью: ирония — от отношения к герою, грусть — от сознания, что все это, к сожалению, довольно типично.

В таком же условном плане решает режиссер и спектакль «Дефицит на Мазаева», откровенно приглашая зрителей присутствовать на съемке.

В первом кадре мы видим съемочную площадку с сооруженным на ней помостом, на котором ассистенты расставляют деревья. Слышится: «Давай!» На помост въезжает машина. Идут титры с названием телеспектакля, именами актеров и т. п. Но повествование о Мазаеве после них не начинается — снова перед нами съемочная площадка, режиссер дает последние указания исполнителю главной роли Альберту Филозову. Звучат какие-то голоса, слова неразборчивы, хлопушка фиксирует «дубль 2». Раздается резкий телефонный звонок — спектакль начинается.

Где-то в середине он прервется — перерыв в съемках, актеры будут отдыхать и вести посторонние разговоры, но до нас долетят лишь отдельные, несущественные слова. Так будет до команды: «Дубль 5. Съемка!» — тогда спектакль продолжится. А в финале уберут деревья, микрофоны, камеры, погасят софиты, машина уедет с помоста — спектакль закончится.

Конечно, истоки такого зрелища — в прямой передаче, в репортаже с места события. Только там неигровые, рабочие моменты действия были технически необходимы, здесь же они становятся структурообразующими элементами телеспектакля, приобретая функции эстетические и коммуникативные. Синхронизируя время спектакля с нашим, зрительским временем, создавая телеспектакль «на наших глазах», авторы недвусмысленно приглашают к диалогу, соразмышлению. Нам как бы говорят: мы хотим предложить вам одну историю, давайте вместе посмотрим, послушаем, подумаем о характере взаимоотношений людей в наш бурный XX век. Вот перед вами человек, который в общении с другими людьми полностью ставит себя на место партнера и забывает о своих интересах. Ему постоянно звонят, звонят в любое время суток, и даже не просят, а требуют помощи — и он садится в машину и везет кого-то к кому-то. Возможно, думает он, стараясь разгадать секрет своей отзывчивости, у меня в роду какой-то далекий предок был страшный хам и деликатность — это как бы компенсация природе, действующей по закону высшего равновесия: приходится платить долги за своего предка. Возможно...

В отличие от холодновато-остраненного Миронова — Климова Филозов — Мазаев предельно открыт, распахнут. Его монолог интимно-доверителен. Перед нами действительно исповедь, без всякого намека на кокетство, попытка разо-

браться в себе, в окружающих, в «тотальном хаосе отношений». С мягкой настойчивостью он втягивает нас в размышление, будоражит воображение, мы сопоставляем события спектакля с окружающей нас жизнью, вспоминаем похожих людей, сходные ситуации. Мы не можем воспринимать предлагаемое нам зрелище отстраненно, не можем остаться равнодушными. И словно ненароком попадающие в кадр таблички с надписями: «Не включать!», «Стоп!», «Осторожно! Работают люди!» — воспринимаются уже не просто как элементы декорации, например вывеска на двери лифта, а как призыв остановиться, подумать, оглянуться. История Мазаева теряет свою конкретность, превращается в притчу, трактуемую в остросовременных формах вечные темы любви, добра, человечности.

Оба эти спектакля стали явлением в области телетеатра, в них найдена еще одна форма разговора со зрителем о глубоко волнующих сегодня проблемах, разговора весьма серьезного о нравственной ответственности каждого за то, что происходит вокруг него, разговора откровенного, но ведущегося без дидактики и ложного пафоса. И здесь у телетеатра впереди возможности поистине безграничные.

Конечно, прием сам по себе еще ни о чем не говорит и ничего не решает. Случается, что и будучи персонажем и рассказчиком одновременно, актер выступает в чисто служебной роли. Так происходит, если режиссер строит рассказ просто как череду событий, происшедших с героем, когда рассказчик нужен лишь для связи эпизодов, хотя формально он и является их участником.

Так случилось в телеспектакле «Манон Леско» по повести Антуана Франсуа Прево (режиссер Роман Виктюк, 1980). Несмотря на то, что повесть названа «История кавалера де Грие и Манон Леско», герой непостижимым образом отодвинут на задний план — его явно вытесняет не только Манон, что в какой-то степени было бы еще понятно, но и персонажи второго и даже третьего плана.

Знаменателен в этом отношении первый кадр: где-то в пустом пространстве одинокой точкой маячит скрюченная, маленькая фигурка — это де Грие, раздавленный, сломленный, поверженный. Звучит его голос: «Я расскажу вам историю моей жизни». Действие начинается.

Надо сказать, что в повести — два рассказчика. Прево рассказывает нам историю своего знакомства с де Грие, а потом предлагает «его повесть, к которой я не прибавлю до самого ее окончания ни слова от себя». Эту повесть он снабжает предисловием, в котором, в частности, говорится: «Каждое

событие, здесь излагаемое, есть луч света, назидание, заменяющее опыт; каждый эпизод есть образец нравственного поведения; остается лишь применить все это к обстоятельствам своей собственной жизни. Произведение в целом представляет собой нравственный трактат, изложенный в виде занимательного рассказа»*.

Итак, история «безнравственная» предлагается читателю человеком рассудительным, отнюдь не легкомысленным, но вместе с тем объективным, человеком, который может понять людские слабости, игру страстей — и объяснить их. Значит, она заслуживает особого внимания. Но отнюдь не своим воспитательным значением — в этом смысле лукавое предисловие никого не может обмануть, это, по выражению Анатоля Франса, «лишь шаль, наброшенная на плечи мадемуазель Манон». Чем же? Характерами, в нем изображенными. Они действительно ярки и необычны.

Дальше рассказ в повести идет от лица де Грие, события подаются увиденными его взором, пристрастным и субъективным.

В телеспектакле этот взор стал единственным.

В характере де Грие своеобразно сочетаются порочность и добродетель, честные мысли и дурные поступки, прекрасные чувства и неприличное поведение. Еще более интересна Манон — она соткана из противоречий и загадок. Любящая и вероломная, волнующая и опасная, полная обаяния и врожденного коварства, самоотверженная и практичная, она предстает у Прево как образ вечной женственности. Это история не о борьбе добра и зла в человеке, а об их причудливом, неуловимом сочетании. Все это и сделало небольшую повесть Прево одним из любимых произведений своего времени.

В интервью перед выходом телеспектакля Роман Виктюк говорил: «Главная героиня — Манон. А история де Грие и судьбы остальных персонажей идут ретроспективно, создавая как бы фон для большего самовыражения героини. Поэтому мне хотелось, чтобы мужской ансамбль состоял из актеров, контрастных по темпераменту. Каждый из них раскрывает какую-либо сторону характера Манон».

Что ж, героиня Прево стоит того, чтобы стать центром спектакля, от которого протянутся нити к остальным персонажам. В конце концов, создавая «Фантазию», А. Эфрос вообще взял только вторую часть повести И. С. Тургенева «Вешние воды», однако это не помешало логике развития характеров его героев.

* Прево А.-Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско. М., 1964, с. 8.

Но самое странное, что, сделав Манон единственным средоточием спектакля, режиссер необъяснимым образом обеднил и упростил этот образ. Весь мужской ансамбль «независимо от актерского темперамента» раскрывает лишь одну сторону характера героини — чувственность. Удивительно однообразно, чисто внешне используется здесь дарование Маргариты Тереховой. Манящие глаза, полураскрытые губы, томные вздохи, обнаженные плечи, страстный шепот, тихий смех — все без исключения персонажи проходят через «испытание» чарами Манон. Все — даже Тиберж, эта «воплощенная совесть де Грие».

Странно, но в Манон — Тереховой нет интереса к жизни — она равнодушна ко всему, кроме себя самой, своей красоты, своих чар. А ведь ее пороки — это следствие страстной жажды жизни, желания получить все радости и удовольствия, которые она может подарить.

Де Грие в исполнении Игоря Костолевского несет на себе печать страдания, он — фигура пассивная, не способная действовать и мыслить самостоятельно. Нет ни духовных метаний, ни высокого интеллекта, ни постоянных, неустанных раздумий о собственной судьбе — всех тех качеств, которыми наделил аббат Прево своего героя.

Одноплановость характеров сочетается в спектакле с внешней претенциозной многозначительностью. Веселая, озорная, плутоватая героиня Прево втиснута режиссером в маленькое пространство, со всех сторон окруженное зеркалами и свечами.

Ее облик двоится, троятся, многократно отражается в зеркалах, притягивая ее, не давая оторваться от собственного изображения. Назойливая эта игра становится скучно-однообразной, а убранство будуара в стиле рококо подчеркивает искусственность персонажей и ситуаций. Ритм действия явно замедлен, словно во сне, как наваждение, повторяется одно и то же видение: кружатся, то соединяясь, то удаляясь друг от друга, лица Манон и де Грие, слышится шепот, звучит смех. Видение это рефреном проходит через весь спектакль.

В наше время зарубежный кинематограф предлагает в этом плане характеры и зрелища весьма откровенные, а героини с их любовными приключениями оставляют далеко позади шестнадцатилетнюю француженку, созданную воображением Прево два столетия назад, так что вряд ли эта сторона спектакля может так уж заинтриговать. Между тем образ Манон и ее история не оставляют равнодушными читателей все новых и новых поколений.

В свое время В. Г. Белинский предсказывал, что роману «по его поэтической и психологической верности суждено бессмертие»*.

«Историю кавалера де Грие и Манон Леско» переводил на испанский язык И. С. Тургенев, который, как известно, брался за переводы лишь самых дорогих и глубоко близких ему произведений.

«Повесть о Манон будет всегда прекрасным произведением»**, — говорил А. Герцен. Анатолий Франс называл ее «чудом искусства». «Все естественно, все правдиво, все верно в этой маленькой книжке»***, — писал он.

В этом продолжительном телеспектакле за внешней вычурностью и претенциозностью оказалось довольно трудно уловить «душу» первоисточника и смысл обращения к нему современного художника.

5

Мы видим, что сегодня в телевизионном театре все чаще становится ощутимой тенденция перенесения акцента с события, воссозданного в произведении, с действия на размышление о нем. Прием осмысления художественной реальности, представленной на экране, становится важным структурным элементом поэтики телеспектакля.

Ведущий призван сделать зрителя соучастником этого процесса размышления, он объединяет сюжетное, прошедшее и настоящее, наше зрительское время. С его помощью зритель втягивается в пространственно-временную среду изображаемой реальности. Но, в сущности, принцип исповеди сохраняется и в спектаклях без ведущего. Подобно тому как герой Чехова, Лермонтова или Толстого, вглядываясь, вслушиваясь в себя, пытался разобраться в своей жизни, в своем внутреннем мире и мы становились соучастниками этого процесса познания, точно так же автор спектакля, режиссер, создает на экране свой вариант литературной основы, выбирая в ней то, что показалось ему наиболее близким, созвучным и чем он хочет поделиться с нами, вызвать в нас ответный отклик. На телеэкране оживает только то, на что направлен взгляд автора спектакля. Этот взгляд становится все более избирательным, тенденциозным, а воссоздаваемое на экране пространство все дальше отходит от имитации реального, все

* Белинский В. Г. Пол. собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 105.

** Герцен А. И. Соч. в 9-ти т., т. 9. М., 1958, с. 33.

*** Франс А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1970, с. 395.

больше превращается в условное пространство рассказа. Вероятно, наиболее точно структурный принцип телеспектаклей, о которых мы говорили, сформулировала И. Соловьева — «диалог творца и творения». Разбирая эфросовского «Бориса Годунова», она отметила, что основной задачей режиссера здесь было вникнуть в цели и состояние пишущего. Сам процесс создания произведения режиссер видел «как диалог творца и творения, как систему вопрошаний: созданное отвечает поэту уже независимым от поэта голосом и мыслями»*.

Сказанное о «Борисе Годунове» можно отнести ко всем спектаклям телетеатра, авторы которых делают ставку на специфические условия телевидения, стремятся выявить их и максимально использовать. И здесь телеспектакль выступает как органическая часть программы, естественно вписываясь в нее. Более того, он берет за образец микроячейку этой программы — передачу. Передачу со свойственной ей активизацией аудиовизуального общения. Передачу со свойственной ей мозаичностью, коллажностью, объединением разнообразных и разнохарактерных элементов в единое целое, пронизанное общей мыслью, подчиненное одной идее. Все дело в том, насколько удастся синтез, предполагающий, что каждый входящий в единое целое художественный элемент не остается таким, как он был, в чистом виде, а преобразуется, получая новое качество.

Пожалуй, сегодня можно привести лишь один пример соединения в телевизионном произведении выразительных возможностей других искусств. Это «Фантазия» А. Эфроса.

Особенности телеэкрана позволили режиссеру синтезировать прозу Тургенева, музыку Чайковского, балет, театр, кино, телевидение. Ни в одной работе Эфроса так откровенно не было заявлено сознательное отступление от литературного оригинала. Само название и его уточнение — по мотивам повести Тургенева «Вешние воды» — декларировали вольность трактовки, которая наложила свой отпечаток на всю стилистику произведения.

А. Эфрос существенно переакцентировал идейно-тематический потенциал повести. Героиней телеспектакля стала Мария Николаевна. Она интересует его как натура сильная, несущая в себе драму свободы чувств — без оглядки, без ограничения, без запретов. Сущность этого характера, история взаимоотношений Марии Николаевны с Саниным раскрываются наиболее наглядно в балетных эпизодах.

* Соловьева И. Диалог творца и творения.

Джемма присутствует в фильме как некий сверхусловный ориентир, в котором все незамутненно-ясно. «Невеста как древняя статуя» — эта метафора прочитана напрямую, буквально. В фильме нет измены, потому что нет живой женщины, которой изменяют. Есть измена себе прежнему, своему образу мыслей, а Джемма — символ этого образа мыслей, символ однозначный, неменяющийся.

Эфрос говорил в интервью, что идея фильма принадлежит Майе Плисецкой. Вероятно, и мотивы «фантазии» диктовались в известной мере особенностями, уникальностью ее дарования. Основным стал мотив свободы чувства, страсти, властно подчиняющей себе все вокруг, — постоянной темы прославленной балерины. И сюжет и стилистику фильма режиссер строил, исходя из индивидуальности исполнительницы. Но ведь фильм назван «Фантазия» и создан «по мотивам». Кроме того, Эфрос неоднократно подчеркивал, что во многом этот фильм — эксперимент.

Изображение здесь дает какое угодно представление, кроме представления «реальности пространства».

По существу, перед нами — подчеркнуто условное сценическое пространство, с театральными выгородками, декорациями, в котором развиваются балетные и драматические сцены. Это условное пространство расступается лишь однажды — когда на экране возникают натуральное поле, лес, дорога, река, мчащиеся во весь опор всадники. И надо сказать, что эта чисто кинематографическая безусловность, очень красивая и эффектная сама по себе, отвечающая настроению сцены, передающая накал охвативших героев чувств, все же выпадает из общего стилистического решения.

В «Фантазии» пространство в драматических сценах строится по тому же принципу, что и в балетных. Существует не конкретное, а некое непротяженное, символическое пространство, ритмически четко организованное. Возникает даже мысль, что, возможно, драматические сцены задумывались как объяснение музыкальной части телеспектакля, сцен балетных.

Опера и балет в их восприятии по радио и телевидению не существуют в прежнем своем качестве. Функция театральной листовки — либретто (автономной от происходящего на сцене) на радио и ТВ вовлечена в общую структуру всей передачи-композиции. Главная координата — музыка, танец, пение, течение спектакля, творящееся на сцене волшебство условного мира — получает в этих случаях опору на вторую координату — ведущего. Это он, ведущий или диктор, вовлекает нас в происходящее, читая либретто, сообщая ис-

кусствоведческие или биографические сведения о композиторе, исполнителях, спектакле.

Правда, в «Фантазии» посредническая функция расширилась, роль ведущего потеряла четкие очертания. Тем не менее никак нельзя считать балетные эпизоды интермедиями, вкрапленными в драматическое повествование. К сожалению, как раз такое восприятие и стало типичным. Тургеневский текст в глазах многих телезрителей, если судить по письмам и откликам на фильм, был главной координатой, музыка Чайковского — всего лишь добавочной. И поскольку Тургенев не требует такой «добавки», вся сложная структура «Фантазии» при взгляде с этой стороны лишается смысла и целесообразности.

Между тем музыка и балет вовсе не служат здесь дополнением к драме, как минимум они вплетены в ткань произведения на равных. Отсвет балета, его поэтики, его условности лежит на драматических эпизодах. Как лейтмотивы бесконечно повторяются в кадре: гранатовый крестик, подаренный Джеммой, она сама, однообразно идущая из глубины кадра или справа налево, автоматически повторяющая: «Ты меня любишь? Ты мой? Ты вернешься?», вертящееся кресло Полозова, ажурная решетка.

Как всякий эксперимент, «Фантазия» отнюдь не бесспорна, надо отметить, что попытка синтеза здесь далеко не во всем удалась. Но важно другое — она весьма показательна в плане сегодняшних режиссерских устремлений, идущих в направлении поисков сплава выразительных возможностей различных искусств.

Рампа экрана

Мы уже привыкли, что искусство приходит к нам в дом — ежедневно, вернее, ежевечерне, когда загорается голубой экран. Страсти, некогда бушевавшие вокруг телевидения, значительно поутихли; все чаще уже спокойно, без оговорок теоретики и критики говорят о новой музе, отвоевавшей себе место на Парнасе. Период подражания театру и кинематографу, пора слепого копирования их выразительных средств позади. Впрочем, как и время резкого самоутверждения, доказательства своей непохожести ни на что другое, кроме телевидения. Вроде бы все спокойно...

Но подчас слышатся голоса, утверждающие, что телевидение все больше становится похожим на кино: условия видеозаписи сблизили телевизионный процесс с кинематографическим, теперь можно снимать эпизоды в любом порядке, кусками разной продолжительности, а затем в процессе монтажа задавать изображению любой ритм, в том числе и далекий от повествовательной неспешности ТВ.

Конечно, технология создания телевизионных произведений все более совершенствуется. Но тип зрелища не меняется от того, снимается ли оно на киноплёнку или на видеомagnetofонную ленту. Законы построения телеспектакля, его поэтика по-прежнему остаются иными, чем в театре и кинематографе. Вот несколько работ телевизионного театра последних лет.

Ион Унгуряну поставил на ТВ «Нору» Генрика Ибсена с Ларисой Малеванной в главной роли. Спектакль этот кажется нам весьма интересным и симптоматичным — как в плане наших рассуждений, так и в отношении тенденций сегодняшнего телетеатра.

Дело в том, что Ибсен — драматург сугубо театральный и при переносе на телевизионный экран его пьеса должна была претерпеть изменения в соответствии с законами построения зрелища на ТВ, с законами восприятия. Конечно, можно было ставить «как написано», следуя ремаркам дра-

матурга, весьма обстоятельным и подробным, не вторгаясь в замкнутую структуру пьесы. Именно так и поступил в свое время Александр Белинский при создании телеспектакля «Цезарь и Клеопатра» по пьесе Бернарда Шоу, да и Пристли так ставили, и Островского.

Но Унгуряну задался гораздо более сложной целью: найти адекватный телевизионный язык для этой хорошо известной театральной пьесы.

Действие телеспектакля начинается сценой, которой нет у Ибсена. Эта сцена — суд над Норой — происходит только в воображении героини. Ее маленькая фигурка застыла в пространстве, отъединенная от всего привычного и дорогого. Звучат страшные слова: «Подсудимая Нора Хельмер, вы обвиняетесь в подлоге...» Сцена эта будет потом повторяться с навязчивостью наваждения, но сейчас, в начале телеспектакля, она звучит как заявка на характер, вводя нас в драму, приоткрывая завесу над тайной, с которой постоянно живет Нора.

Затем нас вводит в действие сама Нора: за кадром звучит ее голос, представляющий персонажей: «Это мои дети», «А это мой муж». Дети, а потом муж, появившись на экране, замирают в стоп-кадре.

«На днях нам привалило большое счастье, — продолжает Нора. — Муж сделался директором Акционерного банка...». И далее про то, что предшествовало настоящим событиям: работа, болезнь Торвальда, поездка в Италию, выздоровление. «А это доктор Ранк. Он наш лучший друг и уж разок в день навещается к нам». Слова эти — не своевольная выдумка режиссера. Они извлечены из текста пьесы: их произносит Нора, рассказывая фру Линне о своей жизни. Данные в начале спектакля, они воспринимаются как приглашение к рассказу о жизни героини пьесы. Вот оно, чисто телевизионное общение, вот оно, зрелище, рассчитанное на диалог, возможное только в случае, если режиссер тонко чувствует особую природу контакта художника с «публикой» на ТВ, специфические законы восприятия телезрелища.

Конечно, слова Норы — это не повествовательный комментарий, помогающий выявить сложные косвенные связи между переживаниями героя и произносимыми им словами, комментарий, хорошо знакомый эпосу и недоступный драме, по крайней мере драме Ибсена. Это лишь приглашение к рассказу, но приглашение открыто-доверительное, рассчитанное на нашу вовлеченность в действие, сопереживание. Унгуряну предлагает нам не готовую пьесу, художественный мир которой замкнут, обусловлен причинно-следственными отноше-

ниями и мотивами действия, а своеобразную композицию по ней, так сказать, «репортаж» о трех днях жизни семьи Хельмер, рассказанный самой Норой, то есть особенно интимный. На «хроникальность» недвусмысленно указывают и титры: «Сегодня сочельник»; «На другой день»; «Третий день, вечером». После первого титра действие начинается строго по Ибсену: входит Нора, нагруженная ворохом пакетов и свертков, и произносит свою первую реплику.

Зная актерский талант Л. Малеванной, можно было с уверенностью сказать, что играть куколку, легкомысленную девочку-жену она не будет. Собственно, и замысел «Норы» возник у Унгурияну после успеха «Лики»; именно тогда у него появилось желание поручить актрисе роль, прямо противоположную сыгранной в пьесе А. Зуратова, дать ей возможность сыграть женщину, борющуюся против условностей, мешающих ей жить, стремящуюся порвать сковавшие ее путы.

В Норе, какой ее играет Лариса Малеванная, с самого начала нет никакой беззаботности. Есть затаенная грусть, настороженность, смутное ожидание чего-то. За внешней сдержанностью скрыта глубина чувств, сила характера. Глядя на нее рядом с Хельмером, которого А. Ромашин играет весьма респектабельным, но скучным, заурядным человеком, неспособным на большое чувство, понимаешь, что с *этой* Норой просто не может не произойти что-то, что в корне изменит ее жизнь. И сама Нора чувствует это. Но вот *как* изменит, этого она еще не знает. И ждет. А пока она такая, какой ее хочет видеть Хельмер.

Несколько раз всплывает в воображении Норы сцена суда. В этой повторяемости есть своя драматургия — каждый раз в сцене прибавляется что-то новое: сначала просто звучит обвинение, потом — попытка Хельмера защитить жену и, наконец, его заявление о том, что виноват он, что Нора не виновна. И еще одна сцена преследует Нору — воспоминание о поездке в Италию: счастливые супруги кружатся в танце, ликующе звучит вальс Штрауса; Нора счастлива — она достала деньги на поездку и тем спасла жизнь мужу.

И, конечно, точно так же ликующе-радостно прозвучит этот вальс в момент, когда Хельмер произнесет: «Господа судьи, я хочу сделать заявление...» — и примет всю вину на себя. Но все это — только в мечтах Норы.

В реальности же — напряженное ожидание. Состояние напряженности, непокая всячески подчеркивается режиссером. Если в «Лице» он ограничивался намеками на обстановку, то здесь ему очень важна среда, в которой живут и действуют персонажи. Вместе с художником С. Морозовым он

создает весьма реальный интерьер: стол, кресла, диван, пианино, камин, часы, лампа, на стенах — фотографии детей, родителей Норы. Все это — от Ибсена, у которого сказано: «Уютная комната, обставленная со вкусом, но недорогой мебелью...» И далее — описание деталей обстановки.

На телеэкране на первый взгляд все тоже свидетельствует об уюте, налаженной жизни, покое. Но ощущения покоя не возникает. Все говорит о скрытом огне, о готовящемся вспыхнуть пожаре. Одним из важных компонентов этого спектакля становится цвет. Поражает обилие красного: красным обиты стены гостиной, настольную лампу прикрывает красный абажур, красные тона преобладают в пестром маскарадном плаще Норы, ярким пятном горит бубен в ее руках. Колеблются языки пламени в камине, неровен свет свечей. Камин — этот символ уюта, покоя и счастья — обыгрывается здесь по-разному. Спокойно-размеренными движениями хозяина дома помешивает в нем угли Хельмер. У камина греет свое пальто доктор Ранк, как бы стремясь унести частицу тепла из этого бесконечно любимого им дома в свое одинокое жилище. У камина замирает Нора, услышав угрозу Кrogстеда; здесь же, у огня, звучит признание Ранка; здесь же Нора напряженно ждет, пока Хельмер прочтет письмо Кrogстеда. В пламени камина лихорадочно сжигает Хельмер это письмо и долговое обязательство Норы — то единственное, по его мнению, что может нарушить их тихую, счастливую жизнь. Отсветы пламени падают порой на лица, по-новому освещают их — это не «равнодушно-желтый» ахматовский огонь.

Режиссер виртуозно пользуется предоставляемыми телеэкраном возможностями органического сплава театральных и кинематографических средств. Изображение здесь играет отнюдь не дополняющую роль — оно полноправно, самостоятельно, цветовые и пластические решения помогают раскрытию режиссерского замысла. Подробность обстановки, картина налаженного быта необходима режиссеру для контраста: постепенно, исподволь за этим внешним покоем открывается неблагополучие.

Поскольку обстановка, среда в этом спектакле — одно из существенных звеньев всей режиссерской композиции, то крупный план здесь, в отличие от некоторых других телеспектаклей, не единственный способ повествования. Крупный план, скорее, акцент, сделанный в особенно важные для действующих лиц моменты.

Вот в страхе и отчаянии застыла Нора, слушая нравоучительные сентенции Хельмера о том, что человек, совершивший подлог, должен откровенно признаться в своей вине и

понести наказание, лишь после этого он может вновь подняться нравственно. Именно сейчас, а не в разговоре с Кругстедом, который пытался объяснить ей официальную, юридическую сторону ее поступка, она осознала всю глубину нависшей угрозы. Угрозы, которая идет не от обстоятельств, а заложена в самих характерах людей, ее окружающих, у которых свои представления о долге, чести, любви, преданности.

Кругстед в исполнении Игоря Кваши меньше всего похож на злодея-шантажиста, мучающего бедняжку Нору. Это несчастный, уставший от забот и невзгод человек, загнанный обстоятельствами в угол и делающий судорожные усилия, чтобы спастись. Он даже не столько угрожает Норе, сколько объясняет ей безвыходность сложившейся ситуации — для нее и для себя.

В финале объяснения Кругстеда и фру Линне дается крупный план Кругстеда. Он слушает внимательно и никак не может понять, что жизнь наконец-то оказывается к нему благосклонной, что Кристина действительно предлагает ему начать все сначала и делает это отнюдь не во спасение подружки, а ради себя самой и него. Осознание приходит постепенно: Кругстед медленно приходит в себя после оцепенения, вызванного недоверием к словам Кристины, даже уходит он, не до конца поверив в возможность счастья.

Режиссер и актеры стремятся найти и выявить глубинную причину поступков каждого персонажа и донести ее до нас в длительных, напряженных крупных планах.

Интересно решается режиссером сцена пляски Норы. Сама пляска не показана, есть лишь намек на нее, достаточный для того, чтобы мы заметили отчаянные, нервные движения Норы и Хельмер сказал: «Нет, это совсем не годится. Ты решительно перезабыла все, чему я тебя учил». Зато нам показана не пляска, а реакция на нее. Крупные планы позволяют прочесть малейшие оттенки состояний. Доктор Ранк — восторг, безграничная любовь, тоска от сознания, что он видит это, возможно, в последний раз. Хельмер — удивление: это что-то новое, не то, чему он учил, отсюда и легкое недовольство. Фру Линне — изумление: до танцев ли теперь, когда под угрозой вся налаженная, такая, казалось бы, благополучная и счастливая жизнь?

Конечно, для таких крупных планов необходима особая психологическая наполненность актера, необыкновенная искренность в передаче малейших оттенков состояний. И надо сказать, что все актеры в этом спектакле, все без исключения — и Лариса Малеванная, и Елизавета Никищихина (фру Линне), и Анатолий Ромашин, и Вадим Заманский (Ранк).

и Игорь Кваша (Крогстед) — выдерживают это испытание крупным планом.

Крупных планов Норы — Малеванной в спектакле много. Но особенно длительный и напряженный — в сцене, когда Хельмер читает письмо Крогстеда. Значительная часть монолога Хельмера дается на крупном плане Норы, Хельмера в кадре нет — слышен лишь его голос. Потрясенная, не шевелясь, слушает Нора продиктованные страхом и эгоизмом слова: «Ты унаследовала все легкомысленные принципы своего отца. Ни религии, ни морали, ни чувства долга... Вот как ты отблагодарила меня... Ты разрушила все мое счастье. Погубила все мое будущее. Я в руках бессовестного человека... И упасть в такую яму, погибнуть таким образом из-за ветреной женщины!»

Наступает прозрение. Вместе с маскарадным костюмом Нора сбрасывает с себя и бремя ожидания чего-то неизбежного. Происходящее перед ее глазами так же мало напоминает «чудо», которого она ждала и боялась, которое хотела предотвратить хотя бы ценой собственной жизни, как беснующийся сейчас перед нею человек — того Торвальда, которого она беззаветно любила. В какой-то момент режиссер подает нам происходящее глазами Норы: мы не услышим слов Хельмера, а лишь увидим его лицо — злое лицо человека трусливого и жалкого, потерявшего всякие остатки своей респектабельности.

Такого Хельмера Нора любить не может. Слишком долго, непростительно долго она жила иллюзиями, за это надо расплачиваться, кардинально изменив жизнь. С болью и грустью объясняет она Хельмеру то, что он не в состоянии понять. Этот последний разговор дается ей с большим трудом. В этой сцене Нора — Малеванная как-то особенно хрупка и незащищена, но вместе с тем в ней чувствуется твердость, непреклонность: она холодно отвергает все попытки остановить ее, вернуть. Самое мучительное для Норы — прощание, разлука с детьми, но, помедлив минуту у двери в детскую, она заставляет себя отойти. Разрыв с прошлым мучителен, но неизбежен.

Далекая норвежская драма о кукольном доме приблизилась к нам, зазвучав в ином регистре — как драма прозрения, как история непонятой и неоцененной любви. Поэтому телеспектакль и назван по имени героини — «Нора», а не «Кукольный дом», как у Ибсена. Драматургическая основа осталась здесь неизменной, пьеса не подверглась переработке, она лишь иначе читалась, чуть тише звучала ее первая часть, весьма традиционная и экспозитивная, более выпуклой ста-

ла вторая, когда в центре внимания оказывается драма, происходящая в душе Норы.

На основе пьесы Ибсена режиссер создал собственную драматургическую композицию — спектакль чисто телевизионный: экспозицию он трансформировал в прямое обращение к зрителю, а сгущенную напряженность второй части частично растворил в первой, отчего она не воспринималась как традиционно театральная. Вероятно, если бы Ион Унгуряну с тем же составом исполнителей и с той же высокой степенью режиссерского мастерства поставил сценический спектакль по пьесе Ибсена, его ожидала бы удача. Сегодня же мы можем говорить об удаче *телевизионной*, об интересном явлении в сфере телетеатра.

Удивительная вещь — живой процесс развития в любом виде искусства. Порой кажется, что какой-то жанр умер, отошел в прошлое, существует лишь как факт истории искусства, как вдруг спустя некоторое время он появляется, несколько видоизмененный, трансформированный, и тогда мы вспоминаем об истоках.

Так случилось с жанром «телевизионного расследования», который предстает сегодня в несколько ином качестве. Кажется, он исчез с телеэкрана окончательно, что это прошлое, забытое и не имеющее продолжения. Когда-то предполагалось, что разбирательство, начатое в студии, будет иметь продолжение в зрительской среде — зрители будут потом обсуждать события телеспектакля, делать догадки, строить свои версии, писать на телевидение. А позже по их письмам можно устроить продолжение — перенести диалог в студию, дальнейшее подскажет сама жизнь. Так делалось в 60-х годах в документальном телекино. Иным образом, но все же зрители вовлекались в процесс телевизионного разбирательства, становились участниками «следствия» по делу Чернышевского, Петрашевского и т. п.

В последние годы место таких телевизионных расследований в известной мере заняли детективы. В самом деле, там ведь тоже зритель вовлекается в процесс поиска, угадывает или не угадывает, но стремится найти преступника. Однако механизм раскрытия «тайны» в детективном сюжете всегда отлажен и отстранен от нас; приключенческий, авантюрный аспект всегда получает развязку без нашего вмешательства. Структура детектива, как правило, замкнута в себе самой, подобно художественному миру произведения любого другого литературного жанра. Преступник найден — действие кончается. Не только экранное действие, но и «последствие» в нашей среде: мы можем обсуждать его, делиться впечатле

ниями, но они не будут касаться вопросов более общих, вопросов интересных «на все времена».

Но вот режиссер Борис Галантер создает по сценарию Бориса Добродеева телевизионный фильм «Жизнь Бетховена» (творческое объединение «Экран»). По существу же перед нами разворачивается театрализованный диспут о жизни великого композитора. Его по «свидетельствам современников, друзей и биографов» (как сказано в титрах) разыгрывают актеры.

Актер на крупном плане представляет героя, которого он будет играть, — реальное историческое лицо, знакомое нам по воспоминаниям современников, оставившее в свою очередь некоторое эпистолярное наследие. Актеры разбирают листки с ролями, расходятся и рассаживаются в павильоне, на наших глазах превращающемся в некое подобие гостиной.

У этого диспута есть свой ведущий — Ромен Роллан в исполнении Павла Кадочникова. Именно Роллан, автор героических биографий «Жизнь великих людей», первая из которых посвящена Бетховену, направляет и организует действие. Писателя всю жизнь привлекал дух борьбы, пронизывающий творчество Бетховена, Микеланджело, Толстого, героическая патетика и мощная сила их гения. Создавая биографии людей, чей пример «заражает мужеством, счастьем борьбы», Роллан хотел «помочь тем, кто страдает и борется». Выбор ведущего очень точен и глубоко обоснован: с одной стороны, писатель, хорошо и всесторонне изучивший жизнь великого композитора, проникнувшийся ею и стремящийся передать эту проникновенность другим, с другой — человек XX века, близкий и понятный нам, известный общественный деятель, публицист, чья точка зрения на события и людей в значительной мере может быть созвучна нашей. С одной стороны, глубина знания, культура, с другой — дистанция историческая, позволяющая взглянуть на события и людей с полнотой, даруемой временем, когда поистине «большое видится на расстоянии».

Все действующие лица телефильма — реальные исторические лица, те, кто так или иначе был связан с Бетховеном, встречался с ним, переписывался, дружил.

На небольшом пространстве собраны люди, которые в жизни никогда не встречались, да и не могли встретиться. Роллан написал «Жизнь Бетховена» в 1903 году, Бетховен умер в 1827-м. Естественно, что в действительности писатель не мог беседовать ни с кем из его друзей и современников. Мало того, и сами современники великого композитора не всегда были знакомы друг с другом. Но их слова, мнения,

высказывания сопоставляются, либо соглашаясь одно с другим, либо противореча, споря. В центре спора — личность Бетховена и, шире, — личность великого человека, со всеми ее сложностями, противоборством страстей, чисто человеческими слабостями.

О Бетховене написано много. Музыковеды исследуют его сочинения, литераторов интересуют обстоятельства его жизни. Авторы же фильма исследуют судьбу гения — и человека. Ключом к их замыслу стали слова Ромена Роллана: «Мне открылось, какой ценой покупаются чудесные завоевания гения. Он всегда расплачивается за них своей жизнью. Ибо тот мир и порядок, который он своим искусством внушает возмущенным стихиям, требует столь сверхчеловеческих усилий, что в повседневной жизни он оказывается разбитым и едва может жить».

Вот о трудностях пути гения мы и узнаем в первую очередь. Житейские подробности, будничные мелочи, искушения лестью, известностью, славой, через которые было суждено пройти Бетховену, — обо всем этом говорится просто, без назидания, но и без попытки умолчать о чем-либо, приукрасить что-то. «Простите, нежные души, — говорит Роллан. — Но я не приемлю трусливый идеализм, отворачивающий взоры от слабостей человеческой души. И в наш век, особенно восприимчивый к иллюзиям громких слов, я хотел бы напомнить людям, что есть лишь один героизм на земле, он — в познании жизни до конца, несмотря на все ее неожиданности и роковые невзгоды. Лишь истина — радость. Даже через страдание, через кровь. Остальное ничто! И Бетховен проделал этот кровавый опыт».

Но такая точка зрения — не единственная. Совершенно иной взгляд на вещи у Антона Шиндлера, секретаря Бетховена, автора его биографии. Боязнь, что подробности будничной жизни, не всегда лицеприятные, пошатнут пьедестал, на который он вознес Бетховена, лишат ореола славы, заставляет его говорить только о том, что способствует утверждению героического образа. Шиндлер ревниво оберегает *своего* Бетховена — трагического полубога, чуждого всяческих человеческих слабостей, чья жизнь ни в коем случае не подлежит никакому постороннему вмешательству.

Борис Галантер, пришедший на телевидение из документального кино, где он давно зарекомендовал себя как первоклассный мастер, со своим художественным почерком, принес в эту работу большую кинематографическую культуру и то, что совсем не часто бывает с документалистами, — точный выбор актера на роль и умение работать с ним. Актеры

в этом фильме, все без исключения, играют первоклассно. Однако игра здесь особая. Они не перевоплощаются в персонажей полностью — в персонаже все время ощущается и характер и отношение к нему исполнителя, причем отношение личное, продиктованное мироощущением сегодняшнего художника. Нет грима, париков, за которые можно «спрятаться», в костюмах — лишь намек на эпоху. Для режиссера важно, что разговор о прошлом ведут наши современники, люди наших дней. Баланс соблюден очень точно, тонкая грань, отделяющая исполнителя от персонажа, ни разу не нарушается.

Вот Стефан Брейнинг в исполнении А. Масюлиса. Один из самых близких друзей Бетховена, которого на какое-то время развела с ним нелепая ссора. Каждый из друзей трудно переживал разрыв, но, как это часто бывает в жизни, не мог долгие годы нарушить молчание. Случай столкнул их на улице и бросил в объятия друг друга, подтвердив этим, как часто людям не хватает малейшего повода для выражения самых искренних чувств. С тех пор уж ничто не омрачало дружбу этих людей. Масюлис показывает человека незаурядного, достойного своего великого друга, знающего цену дружбы, любви, умеющего прощать людям их слабости, и за всем этим — позиция актера — нашего современника, пытающегося проникнуть в судьбу гения, проникнуться ею.

Другой персонаж — Фердинанд Рис в исполнении Альберта Филозова. Главная черта характера — артистизм, отсюда и отношение к Бетховену в первую очередь как к художнику, великому и непревзойденному. Все житейские мелочи, все человеческие слабости понятны, объяснимы, но они второстепенны, преходящи. Их не надо оправдывать, потому что они не нуждаются в оправдании, а замалчивать их, как того требует Шиндлер, недостойно памяти гения. Пожалуй, Рис в этом диспуте — человек, наиболее близкий Роллану. У них единый взгляд на мир, искусство, призвание художника. Оба они понимают цену той шумной и преходящей популярности, которой Бетховен был обязан отнюдь не музыке и которая обрушилась на него, когда он написал «Победу Веллингтона», эту «неистовую симфонию боя», «Песнь Германии», посвященную императору, «Полонез» и три сонаты в честь русской императрицы Елизаветы Петровны и ее сиятельного супруга. Оба они оценивают этот период в жизни Бетховена как единственный, когда он писал «музыку, недостойную его, его чистой, неразвращенной души, сумевшей сохранить благородство даже в своих судорогах». Удивительно тонко актер дает нам почувствовать, что изображение

«правды ценою лжи» не только недостойно памяти такого великого человека, как Бетховен, но и унижает всех тех, кто в этом участвует.

Примерно через год после «Жизни Бетховена» на наших телеэкранах был показан телевизионный фильм ГДР, посвященный великому немецкому композитору, занимательную и хорошо разработанную интригу которого с большим профессионализмом воплотили актеры. Но подробности частной жизни, пусть и великой, не могли заменить серьезного раздумья о судьбе художника — раздумья глубоко личного и заинтересованного, которое невольно заражало бы зрителей. Не было в фильме созвучия чужой судьбы и далекой эпохи нашему сегодняшнему мироощущению.

А формы такого созвучия могут быть разнообразны. Порой они получают весьма оригинальное решение.

Актер Сергей Юрский обращается к нам с телеэкрана: «Сегодня мы предлагаем вашему вниманию экранизацию одного из самых загадочных произведений Диккенса. Это первая попытка такого рода. За сто девять лет со дня сочинения роман еще ни разу не был поставлен. Для этого есть свои причины. Просьба смотреть внимательно, особенно внимательно. Нам очень понадобятся ваша наблюдательность, ваша проницательность, умение разгадывать сложные человеческие характеры». Так начинается телевизионный спектакль «Тайна Эдвина Друда» (режиссер А. Орлов, сценарист Г. Капралов, 1980).

Что говорить, вступление эффектно, интригующе. Вряд ли после такого приглашения кто-то равнодушно отвернется от телеэкрана — соблазн посмотреть хотя бы начало слишком велик. Но прием этот глубоко оправдан: дело в том, что Диккенс умер, не окончив романа, в его бумагах не осталось никаких набросков, позволяющих установить, как намеревался писатель завершить свое произведение. Исследователи творчества Диккенса высказывали самые различные предположения о возможной развязке романа. В США было даже издано несколько «продолжений» романа. Наиболее обоснованной с литературоведческой точки зрения считается работа Дж.-К. Уолтерса «Ключи к «Тайне Эдвина Друда».

Уолтерс — известный английский диккенсовед начала XX века, состоявший в 1910—1911 годах президентом Диккенсовского общества. Его гипотеза базируется на литературоведческом анализе разработки мотивов тайн в других произведениях великого романиста. Именно эту работу Уолтерса авторы телеспектакля и использовали при создании особой структуры телеспектакля. Роман Диккенса был лишь

составной частью своеобразного телевизионного расследования «Тайны Эдвина Друда». Обе части — экранизация романа и размышление о нем — разительно отличались друг от друга по стилистике, по способу организации действия, по манере игры актеров.

События романа разворачивались перед нами в виде обычного кинематографического зрелища, подавались как нечто «бывшее в прошлом», как действие, отрезанное от нас «четвертой стеной», как замкнутый художественный мир.

Маленький старинный городок, каких немало в Прибалтике, превратился в английский Клойстергем, созданный воображением Чарльза Диккенса. На его узких улочках с готическими соборами живут герои романа. Интерьеры своим убранством вполне соответствовали стилю той эпохи. Кабинет мэра был обставлен совсем иначе, чем дом младшего каноника, а жилище регента хора резко отличалось от пансиона для молодых девиц под названием «Женская обитель». Здесь была вполне натуральная река, в которой купался один из персонажей, настоящее кладбище, подземный склеп, даже ураган был снят не хуже, чем в любом фильме, предназначенном для большого экрана.

Но вот где-то в середине четвертой серии это чисто кинематографическое действие внезапно прерывается, — снимая парик, Юрский говорит, что именно на этом месте обрывается роман. И дальше уже зрелище строится по принципу собеседования. «С вашей помощью, — обращается к нам актер, — мы надеемся проследить, чем могло кончиться это произведение». Все актеры, в костюмах и гриме, находятся здесь же, в студии, мы видим камеру, софиты, в стороне стоят ящики с реквизитом, на которых написано: «Тайна Эдвина Друда».

Неоконченный роман Диккенса оставил несколько загадок, из которых две — самые главные.

Первая: какова судьба Эдвина Друда — был ли он действительно убит и если да, то кто убийца?

Кроме того, в романе вскоре после таинственного исчезновения Эдвина Друда в Клойстергеме появляется новый житель — седовласый мужчина с черными бровями по имени Дик Дэчери. Никто не знает, кто он такой и откуда пришел. Втайне от всех Дэчери занимается расследованием таинственных обстоятельств исчезновения Друда. Ясно, что это кто-то переодетый и замаскированный, что ему важно установить истину и разоблачить преступника. Кто же скрывается под именем Дика Дэчери — вот вторая загадка.

Роль Дэчери и исполняет Сергей Юрский.. Именно он и продолжает теперь уже чисто телевизионное «расследование». Если роль Дика Дэчери создана по всем законам перевоплощения, то расследование ведет уже Юрский-актер, участник съемочной группы.

«Вспомним некоторые детали...» — говорит Юрский. И повторяются некоторые сцены, отдельные эпизоды.

«Попытаемся представить, что делал в это время...» И на экране воплощается наше общее представление.

«Те из вас, кто был внимателен, помнит, что есть одна улика... Если ее найдут, то она и станет той силой, которая разоблачит убийцу. Вспомните...». Снова возвраты в прошлое.

Невольно напрашивается аналогия с построением телевизионной передачи. «Посмотрите фрагмент из фильма, а потом мы поговорим...» — так обычно обращаются к зрителям ведущие «Кинопанорамы», «Клуба кинопутешествий» и других популярных программ.

Покончив с первым вопросом, расследование переходит ко второму. Кто скрывается под именем Дика Дэчери?

Юрский теперь в обычном костюме, а парик и платье Дэчери одеты на стоящий рядом манекен. Их по очереди «примеряют» на себя различные персонажи. Первое появление Дэчери. Одна и та же мизансцена разыгрывается несколько раз, с разными действующими лицами, чтобы мы могли наглядно представить себе возможность той или иной версии. И после каждого эксперимента Юрский резюмирует: «Маловероятно... Вряд ли... Тоже маловероятно».

Особенно нагляден эксперимент с мистером Грюджиусом, роль которого исполняет Ростислав Плятт. Он играет типично диккенсовского «чудака» — долговязого и угловатого, нескладного и косноязычного, с характерными манерами и жестами. Всякая попытка как-то замаскировать этого человека заранее обречена на неудачу. И когда Грюджиус — Плятт, в костюме и парике Дэчери, неуклюже шаркая ногами, начинает спускаться по лестнице в холл, повторяя первое появление таинственного незнакомца, мы невольно улыбаемся, а актер, словно угадав эту реакцию, не оканчивает эпизода и, с досадой махнув рукой, поворачивает обратно. «Нет-нет, это невозможно», — комментирует Юрский.

Далее начинается исследование «документа» — рисунков на обложке первого выпуска романа (предполагалось, что роман выйдет в двенадцати ежемесячных выпусках; к моменту смерти Диккенса были опубликованы три; еще три существовали в рукописи и были опубликованы позже). Диккенс считал обложку превосходной, а это весьма существенно,

ибо на ней изображены отдельные эпизоды, в том числе, надо полагать, и заключительная сцена романа. Объясняются, исследуются все рисунки. Это тоже ключ к разгадке. Затем финальная сцена — разоблачение убийцы — «реконструируется» с помощью всех актеров.

«И актеры, и читатели, и зрители вправе строить свои гипотезы» — такими словами Юрского заканчивается этот не совсем обычный телеспектакль.

Конечно, создатели его учли и оригинально использовали всеобщий интерес к детективным сюжетам. Но эта «игра в детектив» помимо неизменных поисков ответа на вопрос, кто убил, неизбежных для всякого сюжета такого рода, содержит в себе нечто большее, имеет гораздо более широкий смысл.

В самом деле, ведь Диккенс писал социально-психологический роман, детективная интрига лишь форма, в которую он облек свое произведение. И, пытаясь вместе с авторами спектакля проникнуть в тайну Эдвина Друда, мы постигаем диккенсовское мастерство психологического анализа, его умение приоткрывать тайники человеческих душ. Мы ищем ключ к писательскому замыслу. Исследование тайны романа включает в себя анализ метода, которым Диккенс работал. Такое исследование представляет большой интерес, ибо, каковы бы ни были его результаты, оно показывает нам, сколько выдумки, изобретательности, мастерства вложил Диккенс в свое последнее произведение.

В данном случае даже отпадают претензии по поводу стилистической разноголосицы: в том, что события романа, созданного воображением писателя много лет назад, и наш сегодняшний разговор о нем, подаются по-разному, есть своя логика. Сюжет романа — это зрелище за «четвертой стеной», это типичная экранизация, созданная по всем законам кинематографа — с выходом «на натуру», с перевоплощением актеров. Исследование романа — это уже беседа, диалог, в который могут вставляться отдельные игровые сцены и эпизоды.

Что такая форма спектакля, в которой причудливо сочетаются занимательность и познавательное начало, зрелище и осмысление, сюжет и его анализ, — форма, кстати говоря, сугубо телевизионная — вызывает интерес колоссальной аудитории, подтверждает тот широчайший резонанс, который вызвал телеспектакль. Здесь важна даже не та огромная масса писем, пришедших на телевидение, авторы которых делились собственными догадками, делали порой неожиданные выводы, показывая удивительную проницательность, —

мы знаем, что само по себе количество зрительских писем не всегда пропорционально художественной ценности произведения. В данном случае показательно другое: письма эти оказались столь интересны, что на их основе авторы решили сделать дополнительную, пятую серию телеспектакля, разыграв уже версии, предложенные зрителями. Если это произойдет, телевизионный театр откроет новую страницу своей истории, заполнение которой в дальнейшем сулит много заманчивого и перспективного.

В самом деле, ведь телетеатр может объединить зрителей не только в решении детективных загадок, но и в исследовании вопросов и проблем, связанных с художественным творчеством, с наукой о литературе и искусстве.

Мы обратились к премьерам последних лет, думается, достаточно ярким и красноречивым. Работам, говорящим о продолжении процесса развития телетеатра, видоизменения его форм и жанров. Произведения эти подтверждают, что и сегодня на ТВ существует особая область художественного творчества, в которой зрелище строится по принципу собеседования, рассчитывается на сотворчество зрителя. Беседу с экрана может вести актер — исполнитель главной роли, и тогда он невольно диктует направление режиссерского решения спектакля в целом. Беседу может вести и режиссер — автор спектакля: всей стилистикой произведения, характером отбора материала, своей ярко выраженной интерпретацией его.

В процессе этого собеседования могут привлекаться самые разнообразные выразительные средства не только из области театра, кино, фотографии, но и из пограничных искусств областей. Возможность отказаться от обязательной для кинематографа зрелищности, предоставляемая телевидением, позволяет виртуозно варьировать соединение повествовательности с драматургией. В гораздо большей степени, чем театр традиционный, телетеатр рассчитывает на ассоциативную память зрителя. Все чаще телевизионный спектакль предлагает нам не разыгрывание события, положенного в основу произведения, а размышление о нем, осмысление его современным художником. Отсюда — характерный сплав, единство разнородных элементов. Но единство это, подобно телепрограмме, отличается более свободной организацией, в нем ослаблена связь между отдельными составляющими, оно обладает большей терпимостью к различию в стиле, жанре.

Структурный принцип телеспектакля, объединяющего в рамках одного произведения текст как эстетическую реаль-

ность и авторские размышления о ней, повторяет в миниатюре многофункциональность телепрограммы с ее весьма широким кругом задач — эстетических, образовательных, пропагандистских, публицистических, воспитательных, информационных, прикладных. В зависимости от характера литературного первоисточника, направления творческих исканий режиссера, своеобразия таланта и личности актера в том или ином телевизионном спектакле при обязательном примате эстетического начала неизменно проявляются и тесно связанные с ним другие.

Исследователи называют телевидение «мозаичной» культурой. Черты этой мозаичности повторяет каждое звено программы, в том числе и телеспектакль. «Телевизионная картина, — пишут авторы работы о месте ТВ в художественной культуре, — не имеет рамки и пишется как бы не на холсте, а на оконном стекле, за которым течет, то и дело меняя фон и содержание самой картины, изменчивая реальность. И любая телевизионная «картина» настолько телевизионна, настолько способна вобрать эту реальность в себя, сделать частью своего содержания, превратить реальное настоящее время во внутреннее, художественное время произведения»*. В телетеатре этот принцип находит отражение в том, что режиссер уже на уровне организации драматического действия старается предусмотреть характер зрительской реакции, возможный интеллектуальный и эмоциональный отклик зрителя. Тем самым отменяется вторичность телеспектакля, обусловленная, казалось бы, телевизионной техникой, предлагающей заранее зафиксированное действие. В результате зритель из пассивного созерцателя превращается в соучастника и действие спектакля продолжается в сознании зрителя, в его собственных размышлениях об увиденном, а значит, в какой-то мере (иногда очень значительной) — в духовной жизни каждого, кого вовлекла в себя открытая конструкция действия в телеспектакле. Эта вот цель — вовлечь зрителя «в себя», в свое движение, «внутри» всей режиссерской постройки — и остается главной задачей постановщика.

История становления телевизионного спектакля есть, в сущности, история встречного движения театра и телевидения, старинного искусства и нового средства массовой коммуникации. Процесс этот еще продолжается, и все мыслимые перспективы его развития и дальнейшего хода, разуме-

* *Вильчек В. М., Воронцов Ю. В.* Телевидение и художественная культура. М., 1977, с. 53.

ется, трудно предсказать, особенно если учесть стремительное обновление и расширение технических возможностей ТВ. Однако один важный вывод можно с уверенностью сделать уже сейчас: телевизионный театр стал самостоятельным видом художественного творчества; средства его выразительности очень широки, мобильны и активны, они обладают большой силой идейного и эмоционального воздействия на зрителей.

На развитие телевизионного театра влияет двуединая природа ТВ — искусства и средства массовой коммуникации. Именно это двуединство заставляет воспринимать произведение не только как созданный волей и фантазией художника образный мир, но и как реальный акт общения с этим художником. Под словом «художник» мы имеем в виду как режиссера, предлагающего нам свою версию какого-то известного произведения, так и актера, ведущего «образный репортаж» из прошлого, настоящего или даже будущего. Погружая произведение в атмосферу его создания, окружая его документами и материалами соответствующей эпохи, телевидение откровенно предлагает зрителю *свою интерпретацию*, отнюдь не перечеркивая при этом первоисточник, напротив, допуская — и в принципе и на практике — возможность иных воплощений.

Удачи и просчеты телетеатра вскрывают эту весьма существенную закономерность. Традиционная экранизация, пусть добротная, профессиональная, но передающая лишь фабульную схему произведения и знакомые лица персонажей, требует и привычных средств воплощения. Материал, преобразованный авторским взглядом художника, сопротивляется таким традиционным средствам переложения. Наиболее значительные телевизионные постановки интересны именно тем, что стремятся предложить нам не эталон прочтения знакомого произведения, а модель энергичной личностной трактовки, когда творческая индивидуальность современного художника — режиссера, актера — обретает значение доминирующее. Теперь не редкость спектакли, создатели которых стремятся объединить в единое целое выразительные возможности нескольких искусств, сплавить эстетические задачи с просветительскими, публицистическими.

Телевидение решительно меняет само понятие «образ спектакля». Вчерашние новации подчас выглядят примелькавшимися штампами, а новые эксперименты ошеломляют непривычной ломкой старых стереотипов. Но, как заметил Ю. Тынянов, «каждое «уродство», каждая «ошибка», каждая

«неправильность» нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип»*.

Рампа экрана, подобно сценической рампе, подвижна. Если она сохраняется, отрезая от нас действие, происходящее за «четвертой стеной», мы говорим о чисто театральном зрелище, для создателей которого ТВ — лишь дополнительная возможность сделать то, что по каким-то причинам не удалось поставить на сцене. Если же рампа разрушается и спектакль предполагает собеседника заинтересованного, вдумчивого, готового к диалогу, мы говорим о *телевизионном театре*, наиболее значительные работы которого мы и пытались здесь показать.

Необходимо отметить также, что органически присущее телевидению стремление к разрушению границ форм и жанров, невероятная свобода в сочетании художественного с нехудожественным отличают сегодняшний этап развития культуры в целом. «Синтез искусств, — замечает по этому поводу А. Зись, — находит свое выражение и в изменении структуры художественного мышления, в формировании глобального его характера. Умение масштабно мыслить — масштабно именно в творческом отношении — рождает необходимую свободу в эстетическом освоении жизненного материала, что ведет не только к созданию значительных художественных ценностей, но и ставит по-новому вопросы формирования современной эстетической реальности»**.

На наших глазах совершается взаимодействие искусств, приносящее взаимное обогащение. Происходит все это не без влияния телевидения, тоже воспитывающего свой тип зрителя, который, приходя в театр или кино, уже по-иному воспринимает предлагаемое ему зрелище.



* Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 18

**Зись А. Теоретические предпосылки синтеза искусств. — В кн.: Взаимодействие и синтез искусств. М., 1979, с. 17.

Оглавление

<i>Введение</i>	5
Условность сцены и телеэкрана	57
Актер в телетеатре	86
Образ телеспектакля	121
Рампа экрана	150

Елена Сергеевна Сабашникова

Третье рождение

Редактор Л. П. Орлова. Художник В. Ю. Марковский. Художественный редактор Г. И. Сауков. Технический редактор А. Н. Ханина. Корректор О. Г. Завьялова.

ИБ № 1745

Сдано в набор 03.03.82. Подписано в печать 29.09.82. А10555. Формат издания 84×100/32. Бумага для глубокой печати. Гарнитура литературная. Глубокая печать. Усл. печ. л. 8,164. Уч.-изд. л. 10,44. Изд. № 6343. Тираж 25 000 экз. Зак. 1012. Цена 85 коп. Издательство «Искусство». 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5.

85 коп.