

*З. М. Пасютина, доцент кафедры  
театрального творчества*

## **ПОИСК СЦЕНИЧЕСКОЙ АТМОСФЕРЫ СПЕКТАКЛЯ В РАБОТЕ НАД ДИПЛОМНЫМ ПРОЕКТОМ**

Важную роль в осуществлении дипломного проекта студентами-заочниками играет определение атмосферы спектакля сначала в теоретическом разделе постановочного плана «Режиссерский замысел», а затем – на практике, при непосредственном воплощении замысла.

Каждый студент, как впрочем, и любой человек, занимающийся искусством, самостоятельно постигает, что же именно вкладывает он в такие понятия, как атмосфера, катарсис, образ, типизация и т.д. Каждый художник развивает и в чем-то наделяет своим особым смыслом любой из этих терминов в соответствии с общими своими представлениями о том, что есть искусство, каковы его предназначение и цель. Поэтому прежде, чем перейти к разговору об атмосфере, видимо, следовало бы уточнить содержание, которое вкладывается в это понятие и которое только на первый и самый поверхностный взгляд давным-давно всем известное и само собой разумеющееся.

Действительно, понятие «художественная атмосфера» – расхожее и постоянно употребляемое как в практике, так и в истории искусства – до сих пор не отлилось в некое точно сформулированное и для всех однозначное определение. Невольно начинаешь думать, что ускользающая многозначность этого понятия принципиально не фиксируется какой-то жесткой формулой. Очевидно, это связано с самой природой атмосферы, легче постигаемой через косвенное ее описание.

Атмосфера – это точное сочетание самых разнообразных элементов сценического искусства, в результате которого спектакль приобретает единый тон, единое смысловое звучание. Она всякий раз наполняется особым, личностно-окрашенным содержанием в соответствии с той общей целью, которую преследует художник в своем творчестве.

Введение атмосферы в палитру художественных средств сценического искусства – заслуга режиссеров Художественного театра. Они, в свою очередь, обязаны этим Антону Павловичу Чехову. Потому что до Чехова никто и никогда в театре не уделял такого внимания пейзажу, светлому или пасмурному, смене времен

года, шуму деревьев, щебету птиц. Чехов первый соединил сценическое пространство с жизнью лесов, полей, озер, с их запахами и голосами, которые прежде были достоянием поэтов, прозаиков, живописцев, но не театра.

Потому что Чехов «представлял себе людей только такими, как наблюдал их в жизни, и не мог рисовать оторванными от того, что их окружало... от быта, от миллиона мелочей, которые делают жизнь теплой» [3, с. 141], – так писал о его творчестве Немирович-Данченко. Поэтому считал, что сложная, найденная трудным путем правда «живого человека» на сцене требует столь же ответственной правды окружающих его вещей. И замечал: «Это не натурализм... мне важно, чтобы все эти элементы не мешали атмосфере, в которой происходит действие, и даже еще более, меня в эту атмосферу завлекали...» [4, с. 20].

А Станиславский на занятиях с артистами Большого театра говорил: «Как же вам пробудить так свое воображение, чтобы жизнь на сцене ожила от вибрации вашего сердца? Вам надо создать в себе такое яркое видение, выведенное из целого ряда эпизодов, вами нафантазированных, от которого горело бы огнем каждое слово фразы. Иными словами, зрителю важна вся та атмосфера, в которой вы создали ваше слово» [6, с. 7].

Режиссура Художественного театра стремилась к тому, чтобы атмосферу создавало в первую очередь искусство актера, и помогала актеру, вводя в спектакль точные признаки бытовой среды и ее характерные черты.

Разрабатывая постановочный план спектакля, необходимо, по учению Станиславского, определить куски, задачи, сквозное действие, сверхзадачу и т.д. Когда готовится пьеса к постановке по его системе, то в результате получается партитура пьесы и партитура каждой роли, к которым надо присоединить еще одну партитуру – партитуру атмосферы, – они сменяют друг друга на протяжении всего спектакля. «Партитура должна быть составлена так, чтобы ни одного мгновения без атмосферы на сцене не было», – советует замечательный русский актер Михаил Чехов. Составляя партитуру атмосферы, студенты должны стремиться уловить три слоя, в которых, собственно, и проявляется вся «душевная гамма спектакля»: 1. Основная атмосфера всего спектакля. 2. Атмосфера отдельных сцен. 3. Атмосфера действующих лиц. Все три слоя атмосферы в течение репетиции сольются в одно гармоническое целое сами собой. Трудность поиска атмосферы состоит для студента-заочника еще и в том, что педагога нет рядом и зачастую в данный момент репетиции не к кому обратиться за советом.

Репетируя или читая пьесу, студенту надо обращать внимание на то, чтобы атмосфера вытекала из найденного сквозного действия и сверхзадачи, чтобы не упустить из виду той или иной атмосферы, и тогда в свое время произойдет их синтез. Ведь атмосфера может углубить пьесу или, наоборот, сделать ее поверхностной. Отсутствие соответствующей атмосферы принижает значение авторского текста, а наличие ее передает зрителю истинно художественный смысл пьесы и замысел режиссера [7, с. 141–145].

Ведь ощутить атмосферу пьесы – это прежде всего означает найти особый внутренний ритм, своеобразный душевный настрой, определенный образ мыслей героев. И поэтому самая главная задача, стоящая перед студентами-исполнителями, студентами-режиссерами, – найти свое, внутреннее отношение к предлагаемым автором обстоятельствам и, конечно, к тем или иным событиям, которые всей своей психофизикой крепко цепляют верное самочувствие и внутреннее зерно образа. То есть, стремясь к рассмотрению одних элементов атмосферы спектакля, мы постоянно подвергаемся воздействию и других ее элементов, сталкиваемся с взаимодействием, взаимопереплетением, всей органической многосторонностью синтетического искусства театра.

Заостряем внимание студентов на том, что такие средства выразительности сценической атмосферы, как музыка и сценография, требуют соответственно музыкально-звуковой партитуры и художественного оформления спектакля, чего мы не коснулись в данной работе, так как это является предметом специального изучения.

Чей же приоритет в создании атмосферы спектакля? Драматурга ли, атмосфера которого живет в пьесе, или режиссера, имеющего в замысле партитуру атмосферы, не идентичную авторской? В этом случае вступает в силу понятие жанровой атмосферы.

Избрав определенный жанр, режиссер должен ясно представить себе условия жизни в нем, освоиться с данной жанровой атмосферой, так как одна и та же сцена, с одним и тем же текстом прозвучит различно в атмосфере трагедии, драмы, мелодрамы, комедии, водевиля, фарса и т.д. На это указывал еще Николай Акимов: «Разные жанры можно было бы уподобить разным планетам, на которых действуют разные физические законы, разные силы притяжения, разные по составу атмосферы и т.п.» [1, с. 56].

Если условиться, что каждый жанр создает на сцене свой климат, свою температуру и свое атмосферное давление, то этим климатом обусловлены, так сказать, свои, именно для этого жанра характерные флора и фауна.

Возникающую на сцене жанровую атмосферу надо уметь вовремя почувствовать и вовремя согласовать с ней сценическую игру.

В разные исторические времена меняются представления о жанрах. Трагедии Эсхила, Шекспира и Вс.Вишневского отличаются друг от друга своими жанровыми признаками, хотя все они трагедии. Точно также современный водевиль ничем не напоминает водевиль XIX в. – ни атмосферой, ни характерами, ни сюжетным построением. Поэтому только те классические произведения, которые естественно вписываются в сегодняшние жанровые представления, мы и называем классикой: когда трагедии и сегодня воспринимаются как трагедии, комедии, которые и сегодня звучат как комедии. В других пьесах необходимо нацеливать режиссера (а студент-заочник, зачастую, не будущий режиссер, а уже сегодняшний практикующий коллега) на поиск или даже изобретение определенного жанра. Например, в спектакле театра-студии «7ПАВЕРХ» «Свінячья выбрыкі» по пьесе белорусского драматурга А.Богдана мы определили жанр как трагикомическую фантазмагорию.

Что касается многих современных драматургов, то складывается впечатление, что они редко интересуются проблемами жанра, так как предлагают название жанра «пьеса в одном или двух действиях», в сущности не означающее ничего, кроме того, что автор якобы предоставляет режиссеру широкое «поле» действия: домыслить, доиграть и т.д. С другой стороны, студент-режиссер в поисках жанра, а следовательно, и жанровой атмосферы, может выйти на новое прочтение пьесы.

Важную роль в характере той или иной атмосферы играет насыщенность иносказаниями, подтекстами, мерой внешнего правдоподобия, широтой социально-психологических обобщений.

Последнее время особенно горячо принимаются зрителями спектакли, яркие по форме, неожиданные по образному решению, по оформлению, приемам. Режиссерская смелость как бы выступает синонимом режиссерской талантливости. Однако рядом со словами «яркий и смелый спектакль» далеко не всегда бывает возможно поставить слова «глубокий и содержательный». И как бы ни была богата образная палитра режиссера, как бы ни владел он

сценическими приемами и средствами выразительности, сила его искусства будет зависеть от его личности, богатства его мыслей, переживаний и, конечно, мастерства. А мастерство обязательно предполагает самоограничение, умение взять самое главное и способность отбросить ненужное, лишнее. Истинное мастерство предполагает ограничение не от бедности, а от богатства. Богатство же художника – это обязательно и свободное владение всеми элементами ремесла, другими словами – профессиональная оснащенность, которая, по высказыванию выдающегося актера И. Смоктуновского, «...выявляет суть, одну голую, как иглоку, суть, тогда игла начинает сверкать со всех сторон и вышивать разные узоры» [6, с. 7].

Лишь тогда, когда произведение драматурга, его внутренняя тема органически неотрывно сольются с мыслями, жизнью, творческими стремлениями режиссера, последний оказывается способным создать спектакль цельный и своим внутренним строем, и своим образным решением. Миросозерцание режиссера, его темперамент, его верования и убеждения, наконец, его личное ощущение самого себя в жизни, возможно, и составляют то главное, что воздействует на нас через атмосферу спектакля, покоряет и волнует, возможно, именно это и воспринимается нами как поэзия искусства.

---

1. *Акимов, Н. П.* Театральное наследие / Н. П. Акимов. – М. : Искусство, 1978. – Т. 2.

2. *Беседы Станиславского.* – М. : Искусство, 1952.

3. *Кнебель, М. И.* Школа режиссуры Немировича-Данченко / М. И. Кнебель. – М. : Искусство, 1966.

4. *Немирович-Данченко, В.И.* Из прошлого / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Гослитиздат, 1938.

5. *Немирович-Данченко, В.И.* О творчестве актера / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Искусство, 1973.

6. *Смоктуновский, И.* Требуется всей жизни / И. Смоктуновский // Сов. экран. – 1969. – № 11.

7. *Чехов, М.* Творческое наследие / М. Чехов. – М. : Искусство, 1986. – Т. 2.