

**О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПОИСКА
СЦЕНИЧЕСКОЙ АТМОСФЕРЫ
В СПЕКТАКЛЯХ ПО ПЬЕСАМ А.П.ЧЕХОВА
В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ТЕАТРАЛЬНОГО
ПРОСТРАНСТВА (НА РУБЕЖЕ XX – XXI стст.)**

Каждый художник развивает и в чем-то наделяет своим особым смыслом такие понятия, как *атмосфера*, *катарсис*, *образ*, *типизация* и другие в соответствии со своими представлениями о том, что есть искусство, каковы его предназначение и цель.

О необходимости создания сценической атмосферы писали многие выдающиеся актеры и режиссеры прошлого: К.С.Станиславский, В.И.Немирович-Данченко, А.Д.Попов, М.А.Чехов, М.О.Кнебель, а также наши современные режиссеры и театроведы: А. Бармак, Н. Крымова, Т. Шах-Азизова и др. Автор статьи также неоднократно обращалась к вопросу поиска сценической атмосферы.

Новизна данной работы в том, что с точки зрения герменевтики чтение драматургического текста, т.е. режиссерского толкования пьесы, а также отбор предлагаемых обстоятельств, создание режиссерской ремарки, предметный мир пьесы и спектакля, светового решения отдельных сцен рассматриваются с точки зрения практической режиссуры.

В “копилке” просмотренных нами спектаклей по произведениям А.П.Чехова много работ выдающихся режиссеров современности: Галины Волчек, Кама Гинкаса, Олега Ефремова, Марка Захарова, Юрия Любимова, Анатолия Эфроса (Россия), Питера Брука (Англия), Отомара Крейчи (Чехия), Айгимантаса Некрешюса (Литва), Валерия Раевского (Беларусь), Джорджо Стреллера (Италия), Петера Штайна (Германия) и др.

Атмосфера – гармоничное сочетание актерской игры и всех театральных выразительных средств, благодаря которым спектакль

приобретает единый тон, единое смысловое звучание. Но каждый раз оно наполняется особым, индивидуально окрашенным содержанием в соответствии со сверх-сверхзадачей личности режиссера-художника.

Огромную роль в поиске атмосферы спектакля играет отбор предлагаемых обстоятельств пьесы. Спектакль, в котором неверно отобраны предлагаемые обстоятельства, существует, разумеется, формально. Мы понимаем смысл происходящего, но едва ли глубоко проникаем в его психологическое содержание, не говоря о том, что сфера эмоций молчит, в то время как концентрация предлагаемых обстоятельств, воплощенных в атмосферу, дает возможность почувствовать в полной мере суть образов и спектакля в целом.

Обратимся к некоторым примерам. В 1993 г. в Москве зрители увидели в исполнении японского театра “Токио Энгеки” (режиссер Хироватари Цунэтоси) спектакль “Чайка”. В сцене Нины и Треплева из четвертого акта: “И да поможет Господь всем бесприютным скитальцам ...” [2, с. 193] актрисы-исполнительницы роли Нины обычно обливаются, что называется, слезами (как мы помним, ремарка Чехова – “рыдает”). А здесь Нина (артистка Нэмото Ёко) идет к озеру, точнее ручью, который течет вокруг сценического “острова”, чтобы “утопить” свои слезы и напиться чистой воды, наклоняется и ... падает в воду (почти самоубийство), однако же, когда поднимается, несмотря на промокшую одежду, не становится достойной жалости, она спокойна и мужественна – вода дает силу для дальнейшей жизни.

Ассоциативно эта сцена по мощности эмоционального воздействия напоминает сруб вишневого дерева, которое падает через окно вместе с осколками стекла на пол бывшего дома Раневской в спектакле “Вишневый сад”, представленного на I Международном театральном фестивале им. А.П.Чехова в Москве в 1994 г. (театр “Schaubuhne”, режиссёр Петер Штайн). Только ему (дереву) уже никогда не подняться и не расцвести.

Вода как очищающее начало, как символ чистоты нередко присутствует в спектаклях по произведениям Чехова. Достаточно вспомнить различные версии пьесы “Чайка”, где в сценографии видны отблески “колдовского озера”. В спектакле “Дядя Ваня” Брестского театра комедии и драмы (режиссер Альгирдас Латенас) Соня в объяснении с Еленой Андреевной обливается с ног до головы водой, пытаясь навсегда “смыть” свою любовь к Астрову. И тем выразительнее сцена, когда именно Елена Андреевна, сама влюбленная в Астрова, надевает на нее чистую холщовую рубаху, почти смирительную, которая не оставляет сомнений в том, что будущие любовные взаимоотношения с Астровым невозможны...

Здесь необходимо заметить, что, с одной стороны, хорошо, когда многие спектакли по пьесам Чехова долгое время сохраняются в репертуаре, но, с другой, как трудно стареющим актрисам (если вовремя не сделать ввод молодых) найти это внутреннее “трепетное сияние” в атмосфере нового утра (Ирина, “Три сестры”, Российский государственный академический театр драмы им. А.С.Пушкина, режиссер Р.Горяев), пока еще обещающего много светлого и радостного впереди.

И в противовес режиссерское видение роли – стареющая Соня в итальянской версии “Дяди Вани” немецкого постановщика Петера Штайна (в исполнении Teatro di Рома и Teatro Стабиле ди Пармо на II Международном театральном фестивале им. А.П.Чехова, Москва, 1996 г.). Финал спектакля. Вечер. Но многочисленные зажженные керосиновые лампы не могут помочь засиять многострадальной душе девушки. И свет здесь выполняет не только функциональную, но и образно-поэтическую роль. Все компоненты спектакля для нас важны, но свет относится именно к категории атмосферы. Особенности светового решения в спектакле “Вишневый сад” (в постановке режиссера Петера Штайна, театр “Schaubuhne”) – приоткрытые двери, образуют щели-лучики, а за ними в тоненьких лучах света – очередь: подсмотреть, что же здесь происходит с Раневской, а когда Варя, проявляя тактичность,

закрывает многочисленные двери, лучи-стрелки исчезают, а с ними исчезает последняя надежда на добрую весть с торгов.

Очень верно заметил известный театральный режиссер А.Кац на одной из репетиций спектакля “На дне” по одноименной пьесе Горького, поставленного в Национальном академическом русском драматическом театре РБ им. М.Горького: «Сегодня режиссер должен уметь “писать” ремарки на уровне драматурга, во всяком случае стремиться к этому должен: он ведь сочиняет спектакль и предлагает его решение» [3].

В спектакле “Чайка” московского театра Ленком (режиссёр М.Захаров) мы видим сочиненную режиссером сцену встречи Тригорина с Ниной в номерах дешевой гостиницы. Одновременно кинопринципом монтируется присутствие Аркадиной в своей комнате, где она пребывает в душевном непокое, якобы чувствуя все происходящее. Не пытаемся говорить о замысле спектакля, но то, что режиссёр пытается показать несостоятельность Тригорина на уровне простой иллюстративности (вне текста пьесы), вряд ли добавляет красок в палитру атмосферы спектакля, а гротесковость сыгранного момента, нам кажется, наоборот разрушает ее.

Когда на симпозиуме “Станиславский в меняющемся мире” у выдающегося чешского режиссёра Отомара Крейчи спросили, к чему он тяготеет в прочтении Чехова – к иронии или к трагедии, он ответил, что никаких жанровых указателей не нужно, никакой теории, надо идти только по линии жизни, по тексту Чехова, смотреть в себя и в других людей [4]. А в спектакле “Три сестры”, упомянутом выше, якобы Протопопов (такого действующего лица нет в пьесе), по тексту Чехова, сидящий в гостиной (Наташа: “Что? С Софочкой посидит Протопопов Михаил Иванович”) [2, с. 309], выбегает на авансцену вслед за мячом, который бросил ребенок, наверное, чтобы мы увидели, что он (Протопопов) сытый, довольный собой и почти хозяин в этом доме сестер Прозоровых. В атмосфере основного события данной сцены – ухода военных, а с ними и Вершинина из города – эта ремарка кажется искусственной. И здесь нельзя не согласиться с Михаилом Чеховым, который

советует: “Партитура должна быть составлена так, чтобы ни одного мгновения без атмосферы на сцене не было... избегайте соблазна находить атмосферу рассудочным путем, она должна быть найдена путем художественного ощущения, путем актерской интуиции” [5, с. 143, 144]. В том же спектакле Маша после реплики: “...Счастлив тот, кто не замечает лето теперь или зима” [2, с. 280] – и ухода Вершинина под гитарный аккомпанемент Роде (хотя мы знаем, что она прекрасно играет на фортепиано) поет романс на стихи Пастернака “Мело, мело по всей земле...”. Музыка к спектаклю написана композитором Андреем Петровым, но этот романс сочинен Н.Паниной – исполнительницей роли Маши. А если говорить об атмосфере времени, на которую указывал выдающийся режиссер-педагог А.Д.Попов, то следует отметить более чем по существу звучание стихов замечательного поэта, написанных десятилетия спустя после создания пьесы, к тому же имеющих множество музыкальных версий в исполнении известных артистов. В данном случае стихи вызывают ненужные ассоциации и разрушают атмосферу сцены.

Мы уже отмечали ранее, что в спектакле Белорусского национального академического театра им. Я.Купалы “Три сестры” в постановке Валерия Раевского (кстати, как нам кажется, в свое время преждевременно снятого с репертуара) сестры не плачут безвольно, а живут в быстром, стремительном темпе. Желание героев спектакля разобраться в жизни очень сильно. Прочитывается настоятельная душевная потребность жить в согласии с совестью, наконец, эти взыскивающие взгляды, обращенные на свои дела и поступки, определяют их чувства и мысли. А исполнение роли Андрея артистом Г.Давыдько мне кажется интересным прочтением в ряду многочисленных, в том числе и знаменитых, версий “Трех сестер”. Вместе с режиссером найдена болючая правда нереализованных возможностей талантливого скрипача и ученого и превращение его в простого обывателя в атмосфере скучной жизни уездного города и локальной гнетущей, безысходной атмосферы дома сестер Прозоровых [6, с. 260].

Человек живет среди вещей, вступает с ними в определенные отношения, может стать их пленником, может быть выше их. Состав предметного мира многое сообщает о драматургическом тексте, человеку в этом предметном мире. Невольно вспоминается, как в начале спектакля Московского театра на Малой Бронной в постановке выдающегося режиссера современности Анатолия Эфроса выбегал на авансцену молодой офицер в белоснежном кителе, становился на колени и запускал волчок-игрушку из детской, а рядом располагались веселые и радостные герои чеховской пьесы. В финале вновь запускается волчок, за вращением которого теперь уже без улыбок наблюдают все те же люди.

Предметный состав любой пьесы Чехова обладает собственным особенным художественным смыслом, “досказывающим” смысл всего произведения. Именно это зачастую игнорируется. Оказывается, можно обойтись без чучела чайки, которое заказал Тригорин и забыл об этом; без часов – память о матери, которые должны разбиться прямо на сцене... Но зато короткое объяснение в любви Тузенбаха с Ириной из первого акта “Трех сестер” в Александринке происходит с кием в руках. Памятно выступление известного чеховеда, директора Ялтинского музея А.П.Чехова Геннадия Шалюгина на конференции в Липецке о (предметно-эротических!) символах “Вишневого сада”. Прямо чудеса превращения: кий Епиходова – героя другой пьесы, правда, не сломанный, попал в руки Тузенбаха. Зачем? Наверное, для смелости...

В 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 можно 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, его 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, профессиональная оснащенность, которая, по словам замечательного актера Иннокентия Смоктуновского, выявляет “суть, одну голую, как иголку, суть, тогда игла начинает сверкать со всех сторон и вышивать разные узоры” [7, с. 7].

1. *Советский энциклопедический словарь*. – М.: Советская энциклопедия, 1985.

2. *Чехов, А.П. Собрание сочинений: в 8 т. / А.П.Чехов*. – М.: Правда, 1970. – Т. 7.

3. *Из личного архива автора. Запись репетиций спектакля “На дне”*. – Мн., 1985.

4. *Из личного архива автора. Мастер-класс Отомара Крейчи на симпозиуме “Станиславский в меняющемся мире”*. – М., 1992.

5. *Чехов, М. Творческое наследие: в 2 т. / М.Чехов*. – М.: Искусство, 1988. – Т. 2.

6. *Пасютина, З. Об атмосфере спектакля / З.Пасютина // Сучасная беларуская рэжысура: зб. матэрыялаў навук.-творч. канф. / Беларускі саюз літаратурна-мастацкіх крытыкаў*. – Мн., 1998.

7. *Смоктуновский, И. Требуется всей жизни / И.Смоктуновский // Советский экран*. – 1969. – № 11.