



ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО І КІНЕМАПОТРАФ

УДК 792. (477)

Юрій Евсюков

**ПРОБЛЕМА ПАУЗЫ В ДЕЙСТВЕННОМ ПОВЕДЕНИИ
АКТЕРА (ПЕРСОНАЖА) В ПРЕДЛАГАЕМЫХ
ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ**

**«В пространстве, что зовется паузой,
не пусто, а чисто»
(А. Васильев)**

Цель – проанализировать проблему паузы в контексте актерской партитуры роли и выяснить степень важности овладения мастерством «держат паузу» на этапе подготовки в стенах вуза. Среди множества составляющих многопланового существования актера большое значение имеет пауза. К. С. Станиславский считал, что умение актера держать паузу является одним из критериев актерского мастерства, так как умение «держат паузу» – это умение создать напряжение, интригу, проверить наличие контакта с залом, обеспечить безусловное внимание к происходящему, удержать нить спектакля, следовательно, пауза является одним из основных средств художественной выразительности.

Если в профессиональной терминологии даже существует устойчивое выражение: «держат паузу», которое индексирует высокую степень актерского мастерства, то перед педагогом стоит задача научить студентов не только органично существовать и распоряжаться

текстом роли, нужно научить студента органично и осознанно молчать.

В современном театре основным свойством создаваемого образа должен стать особый, индивидуальный стиль мышления, отношения героя к миру, выраженный через определенный способ думать, поэтому большое значение приобретают сейчас называемые некогда московским режиссером А. Д. Поповым «зонами молчания» сегменты актерской партитуры.

Другой ученик К. Станиславского – В. Топорков рассуждал в своем учебнике по мастерству актера: «Актерское искусство, как и любое другое, не терпит пустот» [6, с. 56]. По разрыву действенной линии В. Топорков определял симптомы неумелости, неграмотности, неопытности актера-любителя или начинающего актера. Способ устранения и предотвращения подобных разрывов действенного поведения персонажа режиссер и педагог усматривал только в процессе «восприятия» действительности, осмысления воспринятого и вынесения своего суждения.

Манера исполнения в эпоху режиссерского театра предполагает наличие у актера не только прекрасной техники, но и интеллекта, так, как актер должен осознанно существовать в спектакле. В существовании актера должна быть некая загадка, которую зритель должен стремиться разгадать. Если зритель опережает актера, если актер предсказуем, это означает, что он находится в плену архаичной манеры исполнения, что, к сожалению, сегодня не редкость.

Однако, рассмотрим паузу как таковую. Переоценить ее значение невозможно, так как пауза является предельной формой внутреннего действия, когда внешние средства выразительности актера исчерпаны или когда их недостаточно. Пауза может быть полной и неполной. Во время полной паузы действие не прекращается, но становится менее выраженным. Зритель чувствует ее настораживающую и напряженную силу.

Существует два рода пауз: предшествующие действию и следующие за ним.

Пауза первого рода подготавливает зрителя к восприятию предстоящего действия, она пробуждает внимание зрителя. Так, например, была организована сцена выхода Лира в постановке «Король Лир»

Роберта Стуруа на сцене Тбилисского театра им. Шота Руставели. Исполнявший заглавную роль актер Рамаз Чхиквадзе впервые появлялся только после изнурительной, казалось, абсурдно долгой (минуты три) паузы, в которой вся семья Лира и его двор привычно застыли в церемониальном ожидании повелителя. Естественно, что эта пауза служила подготовке зала к встрече с главным героем трагедии – правителем-самодуром, терроризирующим всю страну.

Второй род пауз суммирует и углубляет для зрителя полученные им впечатления от действия, которое уже свершилось. В напряженно психологическом спектакле «Закон» по пьесе В. Винниченко (постановка Андрея Бакирова на сцене Харьковского академического драматического театра им. Т. Г. Шевченко) есть колоссальная по своему значению пауза, которую держит актриса Майя Струнникова. После неудавшегося покушения на жизнь соперницы, героиня – Инна Васильевна, сама в последний момент отказавшаяся от своего плана, испугавшись взять на душу убийство, остается на сцене в оглушительной тишине. После экстагической динамики: порывов, истерики, слез – контрастная пауза, статика (Инна присаживается к столу и пьет уже остывший кофе). Актриса может держать тут паузу сколь угодно долго, и зал будет слушать ее, норовя расслышать биение сердца гордой героини, у которой только что, на глазах публики, оборвалась последняя ниточка со своим счастьем, собственной жизнью. А все потому, что эта пауза М. Струнниковой имеет содержательный объем. Она подытоживает всю предшествующую лихорадочную деятельность Инны. Она таит в себе интригу – как выйдет Инна Васильевна из состояния остро переживаемого поражения? Когда же после огромной паузы Инна обращается к Круглику с просьбой немедленно увести ее и Таму как можно более далеко отсюда, голос актрисы звучит уже подчеркнуто спокойно. Инна овладела собой в долгий момент паузы, момент напряженной внутренней борьбы, который внешне проявлялся только в сосредоточенном допивании кофе.

Паузы бывают текстовыми и пластическими. Во время паузы актер не статичен психологически. Он сохраняет и развивает напряженную внутреннюю жизнь персонажа. Паузой актер часто «отыгрывает» оценку – реакцию на происходящие события. Именно оценка в первую очередь свидетельствует о профессиональном уровне ак-

тера и о степени его одаренности. Действие, не сопровождающееся паузой, оставляет лишь поверхностное впечатление. Паузы делают спектакль трепетным, страстным, с одной стороны, и углубленным, с другой.

Разработка теории актерской «паузы» в Украине имеет значительный фундамент. В начале прошлого столетия гениальный реформатор украинского театра Лесь Курбас, среди прочих своих новаций, коснулся и разработки категории паузы в контексте провозглашенного им закона ритмичности. Его ученик Александр Запорожец вспоминал, что Л. Курбас многократно возвращался к проблеме ритма: «к значению ритмического построения сценического действия для передачи внутреннего нравственного смысла событий, внутренней динамики человеческих страстей и переживаний. Он говорил о том, что в мире нет пустот, что тишина и пауза – это особая наполненность ритмами, что есть ритм у цвета, у света, у линии, и что талантливость актера зависит прежде всего от его умения различать все богатство этих оттенков и их особых сочетаний» [1, с. 164].

Об этом же писал в своем труде К. Станиславский: «Действие на сцене должно быть музыкальным. Движение должно идти по бесконечной линии, тянуться, как нога на струнном инструменте, обрываться, когда нужно, как стакатто колоратурной певицы...» [4, с. 208].

Правильно подготовленная и исполненная пауза способствует возникновению атмосферы в спектакле.

Очень важно чувствовать длительность паузы и ни в коем случае не передерживать ее. Поскольку можно разрушить атмосферу самой паузы. Атмосфера спектакля создается ансамблем актеров, и если актеры душевно чужие друг другу, очень сложно создать необходимую атмосферу.

Не всегда пауза наполнена абсолютной тишиной, иногда она может быть поддержана посторонними эффектами, иногда режиссер наполняет паузу музыкой, шумами, звуками. Часто актеры в паузе уходят от статики благодаря пластическому существованию. Вот как описывает подобную паузу в работе с ведущей актрисой московского театра им. Советской Армии Л. Добржанской М. О. Кнебель: «Начали с паузы. В комнате тусклый свет. Издали слышится тоскливое, драматичное танго, потом на его фоне шум уходящего поезда. Добржанская

стала медленно спускаться по лестнице. Двигалась она медленно, спокойно, может быть, нарочито спокойно. Постояла, подошла к столу, закурила сигарету, тут же потушила ее и направилась к дивану, легла на него лицом вверх и только бессильно опустила руку. Казалось, жизнь ушла из нее» [2, с. 162]. Можно привести сходный пример и из спектакля, принадлежащего нашему времени. В постановке «Королева краси» по пьесе Мартина МакДонаха (на сцене харьковского театра им. Т. Шевченко «Березиль») режиссер Степан Пасечник прибегнул к намеренно растянутой первой сцене – экспозиции не только быта, но всей судьбы престарелой Мэг (Елена Качан). По сути, это и есть пауза, предвещающая сюжет. В экспозиции героиня встает с кресла-качалки, передвигается по своей комнате, где все ей привычно, прожигает утюгом простынь, замачивает ее в раковине, кормит птиц за окном, пытается приготовить себе завтрак, просыпает на пол хлопья, вносит коробку со своими «сокровищами», слушает музыку, еще звучащую в ее душе, как воспоминание о молодости. На протяжении почти десяти первых минут действия зрители не слышат от Мэг ни одного внятного человеческого слова, но успевают прочувствовать одиночество, чуждость, хлопотливость и бесполезность ее существования. А значит, дело режиссером сделано – зритель введен в экспозицию сюжета, заканчивающегося трагедией.

Желание отразить целый мир в столкновениях небольшой группы персонажей, желание максимально приблизиться к горьковской острой конфликтности диктовало и другому великому режиссеру минувшего столетия – Г. А. Товстоногову в работе над постановкой пьесы «Мещане» способ отбора сценических средств. Большое значение в этом спектакле получили паузы. В сценическом выражении режиссер стремился передать конфликт пьесы Максима Горького через смену трех состояний: скандал, атмосфера перед скандалом, атмосфера после скандала, как точно обозначил значимость паузы в спектакле мастера театральным критиком: «Дом Бессеменова как вулкан, который – то затухает, то снова извергает свою лаву. Куски тишины и мира в этом доме на удивление кратки. В последнем акте будет самая длинная пауза, и Товстоногов готовит ее особенно тщательно. Старшие Бессеменовы уходят в церковь, их дети и другие домочадцы собираются пить чай. В комнате стало как-то просторнее и светлее.

Звучит песня «Вечерний звон», а потом Елена переводит эту песню в частушки. В этот момент входят чинные богомольцы – сам Бессеменов и его жена. Веселье кончилось» [5, с. 144–145].

Любая пауза должна быть подготовлена. Чтобы пауза «прозвучала», чтобы проявить смысл этой паузы, следует довести до апогея действие, которое ее предваряет, и после паузы необходим всплеск эмоций – только так пауза «прозвучит» в полной мере и будет «работать».

Примером такой паузы может служить сцена объяснения Вари и Лопахина из спектакля «Вишневый сад» на сцене Харьковского театра им. Т. Шевченко «Березиль». Режиссер В. Кучинский создал приподнятую атмосферу: все персонажи бегают, кричат, готовятся к отъезду. Лопахин уже намеревается сделать Варю предложение, Варя приходит, их оставляют вдвоем. Повисает долгая, мучительная пауза, но объяснения за ним так и не последовало. Снова все шумят, смеются, суетятся вокруг... Благодаря этой «обрамленной» паузе проявляется драматизм сцены. В этой звенящей тишине звучит боль Вари, которую не выразить словами.

Опираясь на собственный опыт практической педагогики, хочется обратить особое внимание на работу над этюдами со студентами-первокурсниками.

Педагог – лицо ответственное за образование студентов. Нужно научить их работать над внутренней жизнью персонажа для того, чтобы они смогли раскрыть свою внутреннюю жизнь не в психологическом, а в духовном смысле.

Также немаловажно помочь ученику «расшифровать» свое тело, научить его владеть телом, заставить тело «говорить» более выразительно, нежели людское слово.

Что же такое бессловесный этюд? Это именно пауза, бессловесное существование в заданных обстоятельствах. Именно с этих этюдов начинается обучение студентов актерскому мастерству. Это очень трудный и важный этап, так как требует от студентов сразу многих умений: веры в предлагаемые обстоятельства, внимания, фантазии, сосредоточенности и т. д., но главное – умения сделать мысль зримой, осязаемой, не произнося, при этом ни единого слова.

Нужно отметить большое значение тренингов на первом году обучения, так как основным выразительным средством в этюде яв-

ляется тело. Тренинги помогают студенту избавиться от «зажимов», учат использовать выразительные средства своего тела. В общем для Украины и ее соседей культурном пространстве известно множество методов актерских тренингов. Метод «биомеханики» В. Мейерхольда, тренинги Е. Грозовского, разработанные на основе классических осанн йоги, и производные, в свою очередь, от последних тренинги А. Васильева и его учеников – В. Кучинского, Г. Гладия. Находясь в постоянном тренинге, ученик постепенно обретает власть над собственным телом, оно становится послушным ему, а поведение актера в предлагаемых обстоятельствах – органичным.

Очень часто на первом курсе студенты вместо бессловесных этюдов показывают отрывки из пьес с большим количеством текста. На мой взгляд, это наносит ущерб неокрепшей органике студента. Прежде, чем давать студентам текст, нужно научить их органичному бессловесному поведению.

Современный театр пребывает в непрерывном поиске, появляются новые течения, новые методы, новые имена. Г. Богданов – ученик Н. Кустова, который, в свою очередь, учился у В. Мейерхольда, в своих творческих поисках пришел к выводу, что только «биомеханика» универсальна и применима в любых сферах театрального искусства. Он рассматривает «биомеханику» как способ создания особой динамической театральности, когда актер может держать паузу длиной в полтора часа.

Пример такой «паузы-действия» – одна из последних работ Г. Богданова. Это спектакль по пьесе российского драматурга Фариды Нагима в исполнении Тони де Майера. Он представляет собой моно действие, состоящее из ремарок и нескольких фраз героя, которые он произносит в конце спектакля. Г. Богданов репетировал спектакль, используя метод «биомеханики» В. Мейерхольда, пытаясь выстроить весь спектакль как непрерывное действие, выраженное через ритмичное движение, жест и паузы. Сама пьеса представляет собой большую «паузу» перед звучащими в финале словами.

Опыт Г. Богданова показал, что с помощью «биомеханики» можно продержать «паузу-действие» длиной в полтора часа и при этом действие будет захватывающим и внятным. Это потрясающий опыт, когда не слово, а целостный шлейф ассоциаций, новый смыслообраз,

за которым уже стоит приобретенный веками опыт слова, заставляет по-новому, более совершенно научиться видеть и отображать мир и открывает новые возможности, как для актера, так и для зрителя.

Несомненно, на такую степень свободы в творчестве имеют право личности, более того – отважные личности, которые позволяют себе не прятаться за так называемыми «традициями». Благодаря таким людям, овладевшим методом, но сохранившим в себе необходимую степень свободы эксперимента, театр развивается, а занятие театром становится наукой.

Педагог, если он творческая личность, должен воспитывать ученика, который способен осознать, зачем он пришел в театр, решил заниматься искусством. Это послужит в дальнейшем возможности выхода за рамки внутренних ограничений, реализации себя через творчество. Процесс становления творческой личности сложен. И потому от педагога, прежде всего, требуется знание ученика, постижения особенностей его творческой индивидуальности.

Зачастую, к большому сожалению, некоторые режиссеры представляют себе театр как искусство текстовой презентации, более того, называют это прочтением автора, но не обременяют себя поиском больших смыслов, тех кодов, которые надо уметь раскрывать, расшифровывать, забывают, что каждое произведение символично.

Мне представляется более своевременным и перспективным подход режиссера, как сформулировал его талантливый российский режиссер А. Кончаловский. Исследуя творчество А. Чехова, он пришел к выводу: «Драма у Чехова практически никогда не присутствует на сцене, она всегда «за кадром». Драма – это то, что было или то, что будет, или то, что за сценой (выстрел Треплева). Чехов как бы ломает главный принцип старого театра, где действие двигалось событиями. У него оно движется не событиями, а паузами, сменами настроений. Именно в этом режиссер, если он пытается добраться до сути, выражает себя» [3, с. 423].

Выводы. Мнение А. Кончаловского представляется тем более важным, что он рассуждает о драматургии, открывшей путь режиссерскому театру в пространстве всей бывшей Российской империи, драматурга-новатора, чье парадоксальное видение реальности во многом сформировало театральную эстетику XX ст. Таким образом,

можно прийти к выводу, что категория «паузы» является особенно значимой в театре XX–XXI вв. и, соответственно, проблема овладения студентами-актерами мастерством «держат паузу» требует особо пристального внимания.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Запорожец А. Мастер // *Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие* / Ред. коллегия : Н. Б. Кузякина, И. Ф. Драч, Л. С. Тянюк // — М. : Искусство, 1987. — 464 с. — С. 164.
2. Кнебель М. О. *О том, что мне кажется важным.* — М. : Искусство, 1971. — 486 с.
3. Кончаловский А. *Возвышающий обман.* — М. : ЭКСМО, 2012. — 362 с.
4. Кристи Г. *Воспитание актера школы Станиславского* / Ред. и предисл. В. Прокофьева. Учеб. пособие для театр. ин-тов и училищ. Изд. 2-е. — М. : Искусство, 1978. — 431 с.
5. Товстоногов Г. А. *Зеркало сцены.* / Г. Товстоногов. — сост. Ю. С. Рыбаков ; предисл. К. Л. Рудницкого / — В 2 т. — Л. : Искусство, 1980. — кн. 1. — 303 с.
6. Топорков В. *Про технику актора. К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961.* — 105 с.

ЄВСЮКОВ Ю. Проблема паузи у дієвій поведінці актора (персонажу) у запропонованих обставинах. У статті розглядається одна з вагомих навичок сучасного актора – вміння «тримати паузу» – у зв'язку з безперервною і цілісною партитурою ролі. Автор базує свої міркування на теоретичних розробках Л. Курбаса, К. Станіславського, М. Кнебель, Г. Товстоногова та ін.

Ключові слова: акторська майстерність, пауза, ритм, темпо-ритм.

ЄВСЮКОВ Ю. Проблема паузы в действенном поведении актера (персонажа) в предлагаемых обстоятельствах. В статье рассматривается одно из главных умений современного актера – «держат паузу» в контексте целостной и непрерывной партитуры роли. Автор базирует свои размышления на теоретических наработках Л. Курбаса, К. Станиславского, М. Кнебель, Г. Товстоногова и др.

Ключевые слова: актерское мастерство, пауза, ритм, темпо-ритм.

EVSYUKOV Y. Problem of pause in effective behavior of actor (personage) in the offered circumstances. One of main abilities of modern actor is examined in the article – to “hold a pause” in the context of integral and continuous score of role. An author bases the reflections on theoretical works by L. Kurbas, K. Stanislavsky, M. Knebel, G. Tovstonogov and other.

Key words: actor mastery, pause, rhythm, rate-rhythm.

УДК 791.43 (477)“19”

Владимир Миславский

ЗАРОЖДЕНИЕ УКРАИНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА В ПЕРИОД УНР И ГЕТМАНСТВА

В начале марта 1917 года в Украине создаются благоприятные условия для развития украинского кинематографа. После создания Центральной Рады под председательством Михаила Грушевского, перестали действовать все запреты относительно украинского языка и культуры. Начинается значительный рост украиноязычных изданий. Учреждаются курсы для учителей. 31 марта 1917 года открывается первая украинская гимназия.

Время пребывания во главе Украины гетмана П. Скоропадского было недолгим, однако оно ознаменовалось подъемом образования и культуры. Именно в период гетманского правления в Украине на правительственном уровне пытались создать украинскую кинематографию.

При ГУМНК была образована Кинематографическая секция, возглавляемая Л. Старицкой-Черняховской¹. Секция планировала использовать кинематограф в просветительских и пропагандистских целях: производить научные фильмы, снимать местную хронику, открывать кинотеатры для показа научных и игровых фильмов с титрами

¹ С 9 марта по 19 апреля 1930 года в Харькове проходил процесс по сфабрикованному обвинению в создании в 1926 году СВУ с целью «свержения Советской власти при помощи интервенции и реставрации капиталистического буржуазного строя с военно-фашистской диктатурой». Судили 45 человек – представителей украинской интеллигенции, в числе которых была Людмила Старицкая-Черняховская [19].