

2207 СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

МОЖНО как угодно относиться к радио, но отрицать его специфику нельзя. Уже то обстоятельство, что вы только слышите исполнителя, только догадываетесь о его поведении, вынуждает радио обращаться к приемам, о которых никогда не приходилось думать ни в театре, ни в кино, ни на телевидении. Именно эта даная от рождения ограниченность принуждала и принуждает всех, кто связан с таким родом работы, постоянно искать особые пути художественной выразительности.

На радио при записи и монтаже эта работа выпадает на долю каждого, кто занят созданием передачи, потому что в какой-то момент режиссерский замысел может быть выражен или разрушен и актерским исполнением, и качеством записи, и порядком эпизодов, и появлением шумов.

Невозможно, да, наверное, и бессмысленно всякий раз делить славу, выясняя, какими средствами и чьими руками порожден тот или иной особенно яркий радиообраз, но важно заметить, что шаг за шагом эти маленькие или значительные открытия обогащают арсенал режиссерских средств, позволяя со временем все более усложнять художественные задачи и воплощать в звучании все более сложный литературный материал.

Однако, несмотря на все специфические особенности, радиорежиссура, конечно, в полной мере зависит и от тех общих законов развития, которые движут все другие виды драматического искусства. И для нее так же, как для любой постановки, где бы она ни была осуществлена, основой является диалог, драматургия, литература.

К сожалению, у нас сейчас очень мало пьес, написанных специально для радио.

Молодым писателям прежде всего хочется скорее увидеть свою книжку, а маститым вроде не по чину снисходить до радио. Все это можно объяснить и понять. А в то же время, наверное, можно как-то объяснить и понять и то, что существуют страницы, написанные специально для радио Вертольтом Брехтом и Александром Афиногеновым, Генрихом Бёллем и Юрием Олешей, Александром Твардовским и Фридрихом Дюрренматтом, Анной Зегерс и Натальей Сарот, Уильямом Сарояном и кинорежиссером Ингмаром Бергманом. Прибавим сюда сборник радиопьес С. Беккета и книги, в которых собраны произведения постоянно пишущих для радио советских, польских, американских, французских и японских авторов...

И вот когда в руки актеров попадает настоящая современная радиолитература, как очевидно становятся все сильные стороны и скрытые преимущества именно такого рода передачи. Как значительна и серьезна оказывается работа всех связанных с этим материалом людей, как много новых решений диктует его воплощение! Все эти восклицания, по существу, простое повторение постоянных призывов радио к писательской братии, и тут они потребовались только для того, чтобы наиболее полно изобразить те реальные условия, в которых сегодня создается радиопроизведение.

Спрятавшись за ширмой звука, создатели передачи теряют все те зримые средства выражения, без которых на экране или на подмостках просто немислимо построение художественного образа. А в то же время материалом, из которого сегодня строится подавляющее большинство всякого рода игровых передач, являются не специальные сочинения, а те же книги, пьесы, сценарии, очерки, которые ложатся в основу телевизионных, кинематографических или театральных созданий. И совершенно ясно, что всякая постановочная работа на радио именно по этой причине в десять раз более, чем в театре или кино, зависит от литературного материала, попросту говоря, от слов, от того внутреннего напряжения, которое дает драматургия, острота живой авторской мысли.

В последние годы писатели все чаще и чаще облекают свои произведения в форму монолога, страстной исповеди героя. И вот оказалось, что этот теперь уже привычный каждому читате-

лю способ рассказа сразу и без потерь нашей свое место на радио. Оказалось, что именно у микрофона скрытый от глаз публики актер способен максимально приблизиться к словесному и изображенному сокровенному миру героя, используя всю гамму противоречивых, резко сменяющихся чувств.

В связи с этим интересно заметить, что специальная радиодраматургия еще до массового вторжения монолога в литературу и театр пользовалась такой формой как необходимым приемом. Но самое важное, что новые возможности в изображении героя и тот интерес, который пробудили подобные передачи у слушателей, немедленно отразились и на построении передач совсем другого рода.

За короткое время произошло как бы смещение самых неожиданных приемов, при-

гать актера, отодвигая и подвигая его к микрофону, до такой степени, что ему, собственно, уже все равно, как играть, — ему важно хоть как-то записаться.

Если же не обрушивать на головы исполнителей специфических требований записи на радио, включающих и характер звучания павильона, и возможности микрофонов, и разноплановость звучания, если не нагружать их всем, что обязаны учитывать сидящие у пульта аппаратной люди, то радиостудия способна подарить актеру и то, что невозможно найти ни на экране, ни на сцене. Эти особые преимущества скрываются там же, где начинаются все ограничения радио, то есть в том, что актер спрятан за ширмой звучания. Пожалуй, самый простой пример такой выгоды — это уже упомянутые здесь тайные мысли героя или какой-то

Как и во всяком творческом деле, в создании постановочной радиопередачи трудно заранее угадать, что окажется самым важным. В одном случае это сама запись, работа в студии, в другом — это предварительный отбор музыки, в третьем — последующий монтаж-наложение. Но все-таки возникает передача как нечто целое, конечно, в тот последний период, когда в аппаратной появляются картонные коробочки с пленками уже отобранных сцен, музыкальных произведений и шумов. Здесь все важно и все — даже пауза — в какой-то момент может оказаться главным. Именно здесь впервые вы постепенно начинаете ощущать образ в чистом звучании, знакомый облик актера постепенно отодвигается, уступая место какому-то другому существу, будущему персонажу драмы. Что-то теряется и что-то обретается вновь. Записанный на бумаге сценарий наконец-то шаг за шагом приближается к тому, что вам представлялось, когда вы взяли сочинять режиссерский план передачи. Именно тут обнаруживаются все ошибки и небрежности, которые проскользнули на запись. Но зато только в эту пору простое звучание может приобрести совершенно новую, неожиданную окраску и могущество техники, возможности, заложенные в сложнейших аппаратах, способны преобразить простое звучание в целую музыкальную фразу.

Иногда неискушенному человеку кажется, что можно просто взять две хорошо сыгранные сцены, поставить их подряд, и они прозвучат. Но даже в прекрасной сцене звучит многое, что не должно звучать. Нужно, чтобы кто-то эту сцену внимательными руками, как говорят на радио, почистил, убрал все лишнее. А ведь это «убирание» по существу меняет ритм, меняет ход диалога, меняет паузы и наносит при неаккуратном обращении заметный вред. Даже это нельзя не учитывать, не говоря уже о том, что сцену можно погубить и хорошей музыкой. Наконец, добросовестное «сложение» вполне удавшихся сцен тоже само по себе еще не гарантирует возникновения целостной, органически развивающейся передачи. Соединившись в единую цепь, эпизоды могут нарушить естественное движение развивающегося теперь уже по художественным законам образа. Лишенный зрительного напоминания, он может исчезнуть из памяти слушателя, разорвав цельное впечатление на ряд более или менее удавшихся фрагментов. А ведь из звучания слов, из коротких реплик в хорошей передаче слушатель узнает не только то, что сказал герой, но и каков он и какой мир его окружает.

Когда сталкиваешься с классическими передачами, то даже при всем несовершенстве записи, при определенной наивности приемов захватывает, чарует прежде всего даже не то, что встречаешься с актером, которого давно не слышал, а цельность этого произведения, стало быть, цельность замысла, намерений, с которыми вся эта передача создавалась.

Когда приходится слышать по-настоящему удавшуюся радиопостановку, происходит какой-то странный, но в общем свойственный всякому человеку внутренний процесс. Невидимые, обозначенные только звучанием, картины и образы постепенно обретают определенные зрительные ассоциации, для каждого слушателя свои. Нечто подобное происходит с нами тогда, когда мы смотрим хороший немой фильм: мы не только видим, мы слышим гул разъяренной толпы, топот копыт или крик бегущего человека. Следуя этому закону неразделимости человеческой фантазии, спрятанные за ширмой звука радиообразы начинают двигаться, преодолевая пространство, которое в свою очередь кажется то ночным полем, то огромным светлым залом, то океанским простором. Подобно тому, как музыка способна таинственным и необъяснимым путем пробуждать в людях вполне конкретные чувства и образы, ожившие на радио сцены способны, наверное, раскрыть перед слушателем двери в неведомые времена, в таинственный круг духовной жизни человека.

Алексей БАТАЛОВ,
народный артист СССР

ЯЗЫК ПРОСТРАНСТВА

котором «простое» монотонное приобрело звучание, характерное для самой фантастической радиопостановки, а чисто драматические сцены обогатились внутренним монологом, мгновенно мелькающими мыслями персонажей, авторским текстом. Конечно, все эти более или менее новые решения, все даже незначительные способы применения новой техники требуют от режиссеров и постановщиков определенного умения, постоянного совершенствования чисто ремесленных навыков, без которых невозможно построить ни одну передачу.

Режиссер на радио в силу необходимости должен задолго до начала записи многое знать и учитывать, даже в области чисто технических возможностей аппаратуры. Строгие ограничения радио требуют немалых ремесленных навыков, дабы точно рассчитать внятность конечного результата. Ведь эмоциональные всплески «стихийного таланта» имеют совершенно точное отображение на стрелке индикатора, которая, заваливаясь по другую сторону красной черты, неумолимо охлаждает любой порыв. Режиссеру надо знать, что предсмертный крик ужаса и выстрел при самом максимальном звучании останутся на ста процентах, то есть для слушателя окажутся одинаковой громкости. И для того чтобы не разрушить эмоциональный эффект, необходимо заранее «обмануть» хотя бы эти сто процентов.

Разумеется, громкость — просто первый попавшийся пример. На самом деле задача куда сложнее — ведь этот выстрел происходит в комнате или на улице, в предыдущей сцене кто-то может говорить и шепотом, а кто-то кричать за окном.

Режиссер должен заранее представлять себе, как это звучит и как это должно звучать на пленке. Если же на этот первоначальный процесс работы, включающий репетиции и запись кусков, взглянуть с точки зрения результата, в котором должен обнаружиться характер или какая-то грань художественного образа, то окажется, что именно полная свобода, якобы независимое от техники, а просто естественное движение и развитие есть то, что более всего убеждает и подкупает слушателя. Но сконструировать такую мнимую свободу течения сцены с непринужденными переходами первоплановых реплик и органическим поведением актеров да еще найти какое-то яркое творческое решение куска и объединить все это в едином непрерывном звучании под силу только тому человеку, который владеет техникой записи и действительно знает те секреты и приемы, которые составляют специфику режиссерской работы на радио.

Отсутствие у режиссера ремесла мгновенно сбивает исполнителя. Можно задер-

фантастический персонаж, говорящий человеческим голосом. Тут и Премудрый пещарь, и лесные чудища, и Тень отца Гамлета, и Черт, разговаривающий с Иваном Карамазовым, да и вообще любое существо, облик которого далек от физических данных актера. Освободившись от своего тела, от своего внешнего вида, исполнитель может полностью превратиться в какой-то образ, заставив нас представить себе и то, как он движется, и как смотрит, и как думает.

Мне посчастливилось работать с очень хорошими актерами. Это Маргарита Терехова, Виталий Доронин, Вячеслав Тихонов, Николай Караченцов, Сергей Шакуров, Александр Кайдановский, Евгений Герасимов... Как только любой из них начинал ощущать, что радио — дело серьезное и его не просто позвали что-то прокричать в микрофон, а сделать настоящую роль, студия превращалась в прекраснейшее репетиционное помещение самых счастливых времен. Актеры с радостью сами начинают мизансценировать свои реплики, отыскивать позиции, даже не по отношению к микрофону, а, скорее, к партнеру с тем, чтобы диалог прозвучал так, как хочется. И как точны бывают поправки, которые сам актер без всяких режиссерских помыслов вносит после первого прослушивания сцены. Я часто стараюсь этим пользоваться, потому что умный и талантливый актер быстро находит свои собственные, только ему ведомые ходы к намеченной цели, если он полностью сосредоточен на звучании.

На радио по-особому проверяется и подлинность, и глубина таланта актера, его умение не просто говорить красиво, а выражать в самых простых словах текста подспудные чувства и сложнейшие движения души. Освобожденность от пластического рисунка роли позволяет исполнителю стоградусно контролировать себя, все его способности, умения как бы обостряются, делаются более напряженными. Я не раз наблюдал, как актеры на радио играют даже игранную театральную сцену гораздо сильнее, чем они это делают в театре. На радио малейший фальшивый ход фальшивая интонация тотчас обнаруживаются. Любая полнотенность действия дежурным приемом мгновенно становится очевидной. Поэтому мне кажется, что работа актера на радио — это еще и прекраснейший тренаж, реальная возможность приобретения актерской культуры. Умение говорить, умение произносить стихи — это все области, запущенные в нашем деле и если где-нибудь еще требующиеся или сохраняемые, то именно на радио. Для молодого актера в этом смысле радио представляется настоящей серьезной и очень полезной школой.