

12 2 ИЮН 1979

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА
г. МОСКВА

6

наши публикации

В издательстве «Искусство» готовится к печати новая книга Героя Социалистического Труда, народного артиста СССР Сергея Владимировича Образцова «Моя профессия». В ней С. Образцов рассказывает о своем опыте режиссера в Государственном Центральном театре кукол, о художественных исканиях коллектива театра, о работе в документальном кино. Одну из глав (в сокращении) мы предлагаем вниманию читателей.

КАК ЗАМЕТИТЬ
СЛОНА?

Сергей ОБРАЗЦОВ

БОЛЬШЕ полувека назад мой сын был маленьким. На ночь пел ему колыбельную песенку, ту, которую пела мне мама: «Придет sereneкий волчок, схватит Лешу за бочок и утащит во лесок». И еще другую: «Вечер был, сверкали звезды, на дворе мороз трещал». Песенки были монотонные, тихие, и сын в конце концов засыпал. Было ему тогда года три.

Однажды мы отправились в зоопарк. По дороге, в трамвае, сын заснул. Пока покупали билеты, пока шли мимо разных клеток, он все спал. Потом проснулся, посмотрел во все глаза и сказал: «Вовк». И это действительно был волк. Он видел его живого в первый раз в своей жизни, но на многочисленных рисунках в детских книжках видел. Видел и узнал, и обрадовался. Значит, и колыбельную слушал, понимая, кто придет и утащит его «во лесок», если он не будет спать. Знал, конечно, и то, что песенка эта понарошку, что папа рядом, и, значит, ему ничто не угрожает. Но встретил того, кого знал только по картинкам да песенке, — это событие. Безусловное событие не только для трехлетнего человека.

Мы шли дальше, и сын узнавал многих: и тигра, и обезьян, и разноцветного попугая; не знал только, что попугай (это был ара) так громко и противно кричит. И еще не знал, что у него не лапы, а руки и он может держать печенье рукой и грызть его, как мы. Все это были открытия. Открытия в знакомом.

Пришли к слону. Он стоял неподвижно, на спине у него было сено. Наверное, он его туда закинул от жары. Я с интересом ждал, как встретится сын со слонем. На картинках-то он ведь его много раз видел.

Сын смотрел внимательно, а потом сказал: «Встала. Пошла. Опять села. Умывается». Я сперва ничего не мог понять. Про что это он? Оказывается, про кошку, которая ходила под ногами у слона. Так он и не увидел слона. Картинка картинкой, но предположить, что слон — это большая серая гора, сын никак не мог. Открытия не произошло. Встреча не состоялась.

На обратном пути мы зашли к знакомым и возвращались уже поздним вечером. Сын, конечно, опять заснул. Проснулся перед самым домом. Лежал на руках, лицом вверх. Открыл глаза и увидел небо и звезды. Спросил: «Ирпван?» Я ответил: «Нет, звезды». Тогда сын в радостном изумлении повернул ко мне лицо и спросил: «Вечер был, сверкали звезды?». Оказывается, когда я ему пел про звезды, он ничего не понимал. Он не знал, что это такое. Мотив колыбельной был, а «вечернего зимнего пейзажа» не было. Как же я сам-то об этом не догадался?

Вот когда я думаю об этом, мне кажется, что все рассказанное — хорошее доказательство того, как внимательно я, режиссер, должен следить за тем, чтобы ре-

ли, на которых строится спектакль, были аксиомны для будущих зрителей, чтобы говорил я на языке зрителя.

Собственно говоря, ничего нового в этом нет. Когда речь идет о простом словесном разговоре между людьми, совершенно ясно, что если мой собеседник русский, то и говорить я должен с ним по-русски, если англичанин, значит, я должен перейти на английский, а если он финн и русского языка не знает, то либо мы оба должны перейти на какой-нибудь знаемый нами обоими язык, либо просто улыбаться и трести друг другу руки. Так это и происходит в девяноста случаях из ста. Все это ясно, пока речь идет о простом словесном общении. Но ведь и знание языка не гарантирует возможности получения точной или новой информации при диалоге.

Представьте себе, что какому-нибудь молодому москвичу вы сказали, что название улицы Якиманка (теперь это улица Димитрова) происходит оттого, что на ней стоит церковь Иоанна и Анны. В разговорке эти два имени слились в одно: Иоакиманка, естественно, что сочетание звуков и-о-а превратилось в я, как превратилось и-а в Иоанове, сделав из него Якова. Весьма возможно, что все это будет интересно и ново молодому москвичу. Но разве я сказал ему хоть одно новое слово? Нет, все слова он знал: и слово Якиманка, и имена Иоаким и Анна, и такие слова, как «превратилось» или «слились». Все слова знал, все были аксиомны. Что же в таком случае было для него ново? Сочетание слов. Композиция этих аксиом. Это было ново, и это открыло для него новое знание, новый образ улицы.

Теперь представьте себе, что этому же москвичу я скажу: «Поезд метро от Парка культуры идет в Сокольники». Что же произошло в этом случае? То, что все знаемые им аксиомы я поставил в знаемую же комбинацию. Информация оказалась бессмысленной, как ставшая уже

в доказательство какой-либо новой идеи приводит примеры никому не известные, если аксиомное для него не аксиомно для слушателей, сколько ни комбинируй такие примеры, доказательны эти комбинации и сопоставления не будут. Умение говорить языком слушателя — основное свойство настоящего оратора.

Умение говорить языком зрителя — это одно из основных свойств, которым должен обладать режиссер. Нужно уважать зрителя, а не зазнаваться: пусть, мол, зритель подрастет до меня, до моих новаций. На спектакле зритель расти тоже некогда. На спектакле он должен жить этим спектаклем. Быть внутри него. Все понимая, все ощущая, все сопереживая.

Представьте себе, что какой-то режиссер ставит детский спектакль и что действие происходит в Париже. И вот для наиболее ясного и лаконичного обозначения места действия режиссер этот укрепил на портале химеру. Другая режиссера и особенно жена похвалили. Прямо-таки гениально: одной маленькой деталью сразу обозначен Париж. Не гениальность это, а гениальничанье, зазнайство. Не знают семилетние дети, что существуют собор Парижской богородицы и что на углах его крыши дождевые стивы сделаны в виде химер. Не знают они этого и не обязаны знать. Пусть режиссер ищет другие признаки Парижа, другую деталь, другую аксиому. Пусть ищет. Ставить спектакль для детей не так-то легко. Для этого надо прежде всего знать детей, знать круг их знаний, их аксиомы, их ассоциации.

Я где-то читал, будто Чингисхан об одном из своих полководцев сказал: «Он так силен, что может поднять лошадь; так вынослив, что десять дней может и не пить, и не есть; так храбр, что один может справиться с тысячей, и думает, что его солдаты могут то же самое, а потому в полководцы не годится».

Этого полководца я могу сравнить с неким умозрительным режиссером. Он так образован, что может считаться энциклопедистом, он так изучил эпоху и был персонажей своего будущего спектакля, что может ответить на любой вопрос, знатока архитектуры, костюма, обычаев, и думает, что все его зрители знают то же самое, — а потому в режиссеры не годится. Он не сумеет говорить языком зрителя.

Естественно, что под языком я подразумеваю не только слова или фразы, а весь жизненный опыт зрителя, его ощущения, его ассоциации. Того зрителя, кому режиссер адресует свой спектакль. Язык искусства, язык спектакля — это и цвет, и звук, и все жизненные реалии.

Список зрительских аксиом составить невозможно. Не хватит книги. Но умение отбирать эти знаемые зрителями аксиомы, ставить их в новую, не знаемую зрителями комбинацию — это и есть искусство драматурга, искусство режиссера. Нежелание с этим считаться — это либо зазнайство, либо бездарность.