

В. Г. САХНОВСКИЙ

РЕЖИССУРА И МЕТОДИКА ЕЕ ПРЕПОДАВАНИЯ

Учебное пособие

Издание третье,
стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

Сахновский В. Г.

- С 22 Режиссура и методика ее преподавания: Учебное пособие. — 3-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. — 320 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-1972-2(Изд-во «Лань»),
ISBN 978-5-91938-227-0(Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Василий Григорьевич Сахновский (1886–1945) — русский советский театральный режиссер, театровед, педагог. Настоящая работа включает в себя опыт определения объема и содержания режиссуры, рассмотрение и описание главнейших процессов режиссерского искусства (разбор пьесы, принципы работы с актером, художником, работа над мизансценой, над музыкой и т. д.), а также попытку наметить примеры, которыми следует руководствоваться, предлагая студентам изучить искусство режиссуры.

Данное пособие адресовано студентам вузов и ссузов режиссерских отделений.

ББК 85.334

Sakhnovsky V. G.

- С 22 Directing and the methods of its teaching: Textbook. — 3rd edition, stereotyped. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2016. — 320 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

Vasily Grigoryevich Sakhnovsky (1886–1945) was a Russian Soviet theatre director, a theatre researcher and a teacher. His work contains the experience of defining the extent and content of directing, consideration and description of the fundamental actions of directing art (the analysis of a play, the principles of the work with an actor, stage-setting, the work on music etc.). The author also makes an attempt to give examples, which one should follow, offering the students to study the art of directing.

The textbook is intended for the students of the departments of general stage management in colleges and universities.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
2016

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2016

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

ПРЕДИСЛОВИЕ¹

Данную книгу следует рассматривать как последовательное изложение размышлений о режиссерском искусстве. Они слагались на протяжении целого ряда лет и не всегда содержат в себе окончательные выводы по затронутым вопросам. Однако все эти мысли выдвинуты практикой режиссерского искусства и требуют своего разрешения.

Работая самостоятельно над отдельными спектаклями или присутствуя при работе над спектаклями таких замечательных мастеров, как К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, и неоднократно работая совместно с ними, я приходил к определенным выводам о сущности режиссерского искусства. Однако мои заключения еще далеки от того, чтобы я мог претендовать на построение систематического курса режиссуры. Это только беглые записки и выводы, касающиеся лишь отдельных, вполне конкретных явлений режиссерской работы.

Сюда же вошли записки и заметки, которые я делал для себя, работая над книгами и статьями, помогавшими мне разобраться в режиссерском искусстве прошлого и настоящего как в Западной Европе, так и в нашей стране.

Наконец, в эту книгу вошел весь тот опыт, который сложился у меня от занятий проблемами режиссуры с членами Театральной секции Государственной академии художественных наук, сотрудниками режиссерской

¹ Книга печатается по изданию: *Сахновский В. Г.* Режиссура и методика ее преподавания. М.: Искусство, 1939, с сохранением исторических реалий, а также характерных особенностей работ по искусствоведению советского периода.

лаборатории Всероссийского театрального общества, со студентами Декорационного отделения ВХУТЕИНа и главным образом со студентами, моими учениками режиссерского факультета Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского.

Настоящая работа включает в себя опыт определения объема и содержания режиссуры, рассмотрение и описание главнейших процессов режиссерского искусства, а также попытку наметить примеры, которыми следует руководствоваться, предлагая студентам изучить искусство режиссуры.

Данная книга ни в коем случае не претендует на то, чтобы ее рассматривали, во-первых, как *научно-исследовательскую работу*. Она не содержит строго систематического изложения дисциплины. Искусство режиссуры еще требует тщательного и ясного описания отдельных процессов, собирания конкретных фактов и приемов работы режиссеров. Наука о театре еще только слагается, и мы пока не имеем разработанного метода этой науки; поэтому естественно, что данной книге много недостает для того, чтобы она могла претендовать на научное исследование.

Во-вторых, эту книгу нельзя рассматривать как *учебник*, так как в учебнике материал, после неоднократной проверки его на учащихся, должен быть расположен в порядке постепенного прохождения учебной программы от простейшего к более сложному, что способствует более правильному и легкому усвоению этого материала студентами.

Чтобы мой опыт оказался полезным для других работников в области режиссуры, я включил главу, из которой будут ясны требования, предъявляемые режиссеру, и способ отбора студентов, обладающих, по моему мнению, творческой направленностью к искусству режиссуры. Мною указаны приемы, которыми я руководствовался для развития творческой фантазии студентов, будущих режиссеров, а также описаны практические занятия со студентами.

Однако, несмотря на то, что в этой книге имеется последовательное изложение всех разделов, которые я считаю необходимыми для ознакомления студентов как с вопросами теории, так и с практикой по режиссуре, все же она не претендует на то, чтобы ее рассматривали как проработанный до конца учебник, а может служить лишь первой попыткой систематизации материала.

В-третьих, эта книга не свободна от употребления ненаучных терминов. Я пользуюсь той номенклатурой и теми терминами, которые употребляются обычно в театральной практике. Эти «рабочие термины» по большей части вытекают из обихода сценической жизни. В театре на репетициях ими пользуются актеры, режиссеры и иные работники сцены; они же вошли в словарь студентов театральных институтов и театральных школ.

Иногда в своем изложении я пользовался определениями, заимствованными из смежных и сопутствующих театральному искусству дисциплин. Неоднократно я обращался к определениям из области теории словесности, музыки, изобразительных искусств.

Конечно, часто термин, взятый из теории музыки или теории словесности, применительно к театру, означает далеко не то, что под ним разумеется в указанных областях, но за отсутствием в театроведении выработанной терминологии приходится обращаться к этим терминам. Вот почему часто вместо теоретической формулировки, которую я еще не имею права дать из-за неразработанности дисциплины режиссуры, я обращаюсь к описанию явления, процесса или понятия в области этой дисциплины.

Я долго обдумывал план расположения записей и размышлений, которые составили содержание этой книги, и пришел к заключению, что она должна состоять из ряда этюдов, распадающихся на главы, и из характеристики основных процессов режиссерского искусства.

Когда приступаешь к изложению курса режиссуры или размышляешь о сущности режиссерской работы, прежде всего возникает вопрос о месте режиссера в коллективном искусстве театра и о том, когда впервые появилась

потребность в режиссере в театре, существующем только в Европе более двух с половиной тысяч лет.

С ответа на эти вопросы я и начинаю свою книгу. Затем я считаю необходимым раскрыть, что представляет собой режиссер как художник. Какие отличают его черты, в чем особенность его творческой фантазии, памяти, его восприятия произведений искусства. Тем самым мы ответим на вопрос, в чем сказывается творческая направленность режиссера и как производить отбор студентов для режиссерского факультета.

Вслед за этим настойчиво требует разрешения вопрос о том, что должно войти в состав занятий режиссера для подготовки его к творческой деятельности. В своей существенной части эта последняя определяется умением построить режиссерский план, зерном которого является замысел режиссера, а также развитием искусства композиции спектакля. Это в книге составило ряд этюдов и глав, по возможности глубоко вскрывающих основные свойства режиссера.

Наконец, последовательное изложение того, что такое работа режиссера, в чем заключаются режиссерские знания, какими методическими приемами я пользовался в занятиях со студентами на протяжении четырехгодичного курса для того, чтобы подготовить их к самостоятельной режиссерской работе.

Я бы считал себя вполне удовлетворенным, если бы этот мой опыт характеристики режиссерского искусства оказался полезным для работы студентов режиссерского факультета и молодых режиссеров, а также помог бы в дальнейшем советским ученым создать подлинно научный труд по вопросам теории режиссуры, практики режиссерского искусства и методики обучения ему.

ВСТУПЛЕНИЕ

Режиссура после творчества актера — самый значительный и ответственный раздел искусства театра. Поэтому следует уделить большое внимание ее изучению и выяснению стоящих перед ней задач.

Казалось бы, что анализ режиссерского искусства или описание работы режиссера не требует никаких оговорок. Однако с самого начала надо сделать несколько предварительных замечаний по этому вопросу, потому что имеют большое распространение следующие три точки зрения, сторонники которых сужают сферу творчества режиссера, рассматривают режиссуру как подсобное в театре искусство, не уделяют ему самостоятельного места.

В огромном большинстве появившихся за последнее время статей и высказываний утверждалось, что главная функция режиссера — быть *помощником, воспитателем, педагогом актера*.

Несомненно, что на том уровне театрального искусства, на каком сейчас находятся советский театр и лучшие театры Западной Европы и Америки, не может быть такого режиссера, который не владел бы необходимыми знаниями, не обладал техникой и не воспитал бы в себе художника — учителя сцены, умеющего работать с актером.

Конечно, работа с актерами на любом из этапов создания спектакля — одна из самых увлекательных, а может быть, и самая увлекательная, часть деятельности режиссера. Но ограничение функций режиссера исключительно работой с актером неверно и нетерпимо в советском театре.

Второе положение, также имеющее распространение в практике советского театра и с которым нужно вести борьбу, касается работы режиссера с драматургом.

Некоторые авторы утверждают, что так как драматурги недостаточно хорошо знают технологию спектакля, не в достаточной мере знакомы с тем, как ведется его подготовка, то необходимо, чтобы в создании пьесы, над которой работает драматург, участвовал и режиссер. Сторонники этого мнения подкрепляют его утверждением, что все равно в дальнейшем, как показывает опыт работы над постановкой, режиссер будет работать над текстом, над приготовлением того экземпляра (так называемого суфлерского экземпляра), по которому пойдет данная пьеса на сцене.

Сторонники этого положения о подсобной роли режиссера в театре в качестве *помощника драматурга* мотивируют его тем, что драматургу очень часто неизвестно, например, как надлежит распределять действие для того, чтобы оно отлично вскрылось в отдельных ролях, в то время как режиссер легко может помочь драматургу своими указаниями, как человек, знающий технику сценического дела.

Вряд ли кто-либо из практиков театра будет отрицать, что режиссер, не только, когда работает над пьесой современного ему драматурга, но и над пьесой классического репертуара, известную часть времени тратит на работу над авторским текстом. Но нельзя забывать, что, как бы ни был режиссер полезен при создании пьесы, все же театр прежде всего зависит от драматурга. Какие бы ухищрения ни придумывали актеры и режиссура, без наличия пьесы, без интересной, глубокой и содержательной драматургии жизнь театра невозможна.

Так как в настоящее время театры испытывают голод по современной драматургии, которая не удовлетворяет потребности сцены, то зачастую указывают, что деятельность режиссера должна заключаться по преимуществу в работе с драматургом, в текстовой доработке пьес, т. е. устанавливается, что одна из существеннейших

функций режиссера — помощь драматургу по созданию пьесы.

Перед режиссером ставится задача помогать драматургу своими знаниями и опытом, делать те варианты пьесы, которые бы ближе подходили к требованиям современной сцены.

Мы видим, что и при таком понимании функций режиссера его работа оказывается подсобной, а значение режиссера в театре чрезмерно ограничивается.

Третье положение, которое менее четко, но все же выдвигается за последнее время в печати, указывает на ответственное значение художника в театре, на огромные преимущества, когда режиссером оказывается художник-декоратор и когда в создании образа спектакля, в построении и лепке мизансцен чувствуется режиссер-декоратор, идущий к действию на сцене через свои пластические представления, регулирующие создание внешнего оформления спектакля.

Эти высказывания продиктованы тем обстоятельством, что режиссер, приглашая художника-декоратора, зачастую бывает не в состоянии побороть его узкоформителские интересы. Замысел режиссера бывает заслонен, социальный смысл спектакля искривляется вследствие несовпадения режиссерской интерпретации пьесы с вещественным или декоративным оформлением ее. Вполне понятно, что до зрителей смысл спектакля доходит ярче или бледнее, в зависимости от того, как он оформлен художником. Можно даже с уверенностью сказать, что внешнее оформление спектакля может запутать зрителей, навести на те мысли, которых в замысле режиссера не было.

В наши дни художник Н. Акимов возглавляет в Ленинграде Театр комедии и является режиссером и художественным руководителем большинства тех спектаклей, которые ставятся в этом театре.

В прошлом (и, кажется, отчасти и поныне) Гордон Крэг, будучи прежде всего художником, ставил на сцене ряд произведений в качестве режиссера. Александр Бенуа также выступал в театре в качестве режиссера.

Аналогичные примеры можно было бы привести и из истории немецкой режиссуры даже до появления Отто Брама.

И все же режиссура этих режиссеров-художников всегда носила и носит на себе черты ясно выраженного пластического вкуса.

Несомненно, что режиссерская трактовка во многом зависит от того, как оформлен спектакль, каковы грим и костюмы отдельных образов, какие дал художник возможности режиссеру для того, чтобы воспользоваться предложенной им выгородкой для построения мизансцен. Однако режиссеру вовсе не обязательно быть художником-декоратором, а следовательно, видеть развивающееся действие только в тех или иных цветовых или пластических сочетаниях и выдвигать оформление — вспомогательную часть в создании спектакля — на первый план.

Рассматривая деятельность режиссера в современном театре и изучая историю режиссуры в прошлом, можно с уверенностью сказать, что за последние пятьдесят лет режиссура сложилась в совершенно законченную художественную дисциплину. Эта дисциплина может быть изучаема теоретически, и если сейчас мы еще не имеем теории режиссуры, то несомненно, что она будет разработана в ближайшее время. Накопление наблюдений, запись опыта и указаний о том, какими методическими способами можно усвоить неоднократно проверенные приемы работы режиссера, приблизят время создания теории режиссуры.

Перечисленные три области работы режиссера, в которых театр горячо заинтересован, а именно: занятия его с актерами и воспитание кадров актерской смены, работа с драматургом и работа с художником-декоратором для нахождения верного образа спектакля, раскрывающего социальный и философский смысл пьесы, все эти три области работы режиссера не покрывают основного в режиссуре — создания режиссерского замысла и, говоря условным термином, режиссерской композиции спектакля.

Если оглянуться на всю работу режиссера — и по управлению художественной частью театра, и по организации и руководству репертуаром, и по наблюдению за текущими спектаклями, за труппой, за мастерскими, и, наконец, по организации и созданию самих спектаклей, — то мы увидим, что самое главное в его творчестве — нахождение внутреннего смысла избранного им для постановки произведения, его сценическая интерпретация, передача замысла актерам и художнику.

Всем режиссерам известно, что замысел только тогда четко оформляется и доходит до зрителей, когда режиссер обладает не только фантазией и способностями, но также и знаниями в области построения спектакля, своего рода сочинительства, *композиции* спектакля.

Можно долго спорить о том, какими средствами достигает режиссер максимальной выпуклости, и четкости в донесении своего замысла до зрителей. Но что пред ним стоит задача скомпоновать различные части спектакля таким образом, чтобы он стал единым целым, — это не подлежит никакому сомнению. Создание единого художественного целого из текста драматурга, творчества исполнителей, оформления спектакля, музыки, шумов, света и т. д. находится в руках *режиссера*.

Из компонентов спектакля он создает единое художественное целое, имеющее определенный политический, социальный, психологический и философский смысл. Следовательно, режиссер должен обладать не только *способностью* компоновать спектакль, но и *знанием* того, как это делается, на основе предшествующего опыта других режиссеров.

Наша эпоха придает огромное значение театру. Совершенно законно театр играет большую политическую роль в жизни страны. В действенных образах, в художественной форме он помогает широким массам зрителей впитывать в себя ведущие идеи нашего времени. Режиссеру надлежит обладать искусством сценического воплощения и компоновки того идеологического содержания, которое отвечает возложенным на театр задачам.

Итак, если в наших советских условиях так велико значение театра, а режиссер является художественным его руководителем, то естественно, думая над вопросами режиссерского искусства и методикой его преподавания, уделять максимальное внимание главным каналам, по которым течет режиссерское творчество. Режиссер обязан чувствовать ответственность за ту работу, которой он руководит. Он реальный участник идеологического строительства в стране, организатор спектаклей, выражающих идеологию нашей культуры.

Из этого вытекает, что главным каналом, по которому течет режиссерское творчество, является его способность создать замысел спектакля, который включил бы в себя очередные темы советской культуры, реализовать этот замысел в построении спектакля, т. е. обладать способностями и знаниями, необходимыми для творческой компоновки единого художественного целого.

Следовательно, работа режиссера заключается не только в том, чтобы помогать актеру, драматургу, художнику, но и в руководстве всей художественной работой в театре. Режиссер организует ее и должен являться творцом спектакля, умеющим глубоко заглянуть в произведение, которое он ставит, из литературного произведения сделать сценическое. Для этого он должен обладать знаниями и даром композиции.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО — ИСКУССТВО КОЛЛЕКТИВНОЕ

Театр такое искусство, в котором его произведения, т. е. спектакли, создаются только коллективным творчеством всех участников этих спектаклей.

Если нет пьесы, написанной драматургом, нечего играть актерам. Если есть актеры и пьеса, но нет режиссера, не получится спектакля, организованного и продуманного во всех деталях, стоящего на уровне современных требований к искусству сцены. Если есть режиссер, актеры и пьеса, то непременно нужен декоратор и связанные

с ним обслуживающие сцену цеха и т. д. Словом, не вдаваясь в глубь исторических изысканий, а глядя на тот театр, который мы видим перед своими глазами, в котором участвуем как реальные деятели сценического искусства, мы должны сказать, что творчество в театре складывается из усилий всего коллектива.

Вряд ли имеет смысл для уяснения места режиссера в искусстве театра вдаваться в сложные споры о том, кому принадлежит первенство в создании спектакля. Существенно, повторяю, только одно: что на современном уровне искусства театра немислимо создать спектакль без активного участия в этом процессе режиссера.

Конечно, этим нисколько не умаляется ни роль драматурга, ни роль актера, ни значение в широком смысле ансамбля в коллективном искусстве создания спектакля. Когда мы говорим, что театр есть коллективное искусство, то под этим разумеем, что работающие совместно художники, великолепно знающие свое дело каждый в своей отрасли, убеждены в необходимости работать, примеряясь друг к другу и заранее учитывая, в какой мере каждый может помешать созданию единого художественного целого, если будет заботиться только об интересах своей отрасли.

Так, например, каждый хорошо воспитанный член театрального коллектива прекрасно понимает, что хотя главный его интерес заключается в том, чтобы найти глубокую, правдивую, насыщенную интересными образами и идеями пьесу, но что и пьеса эта непременно должна удовлетворять специфическим театральным требованиям сцены. Поэтому знание того, в какой мере можно сценически передать то или иное положение через актерское мастерство, должно быть не только известно, но и интересно драматургу.

Следовательно, законы сцены, свойственные актерскому мастерству, должны быть не только хорошо проверены драматургом на целом ряде опытов, которые он может иметь, посещая театр, но и должны быть соблюдены с точным учетом тех особенностей, которые ему лично

свойственны как писателю, в своей оригинальной форме передающему вскрытое им содержание жизни.

Если актеры в массе или каждый в отдельности исключительно интересуются только *проверенным* в своем искусстве, если их не занимают новые пути и искания, которые каждый из них может проявить в особом способе подхода к вскрытию своих переживаний, внутренних состояний, действий, на основе оригинальной, следовательно, прежде всего *не банальной* пьесы, такие актеры не заинтересованы в создании новых спектаклей, в движении театра вперед и, следовательно, окажутся причиной задержки процесса коллективного создания спектакля.

Достаточно много говорилось и писалось в последнее время о том, что режиссура подавляет инициативу актеров, что так называемый *режиссерский* театр может поражать зрителей, ищущих в театре развлечения, выдумкой, интересным изобретательством, даже штукаризмом. Такой режиссер, не работая дружно с коллективом исполнителей, требующий только выполнения надуманного им, не дает проявиться актерским дарованиям.

Не содействует художественному творчеству в театре и та режиссура, которая оказывается на поводу у актерского коллектива, занимается лишь тем, что разводит актеров по сцене, пытаясь тем самым создать видимость действия. Не способствует творческому росту коллектива и та режиссура, которая «осторожничает», узко понимая задачи режиссера-педагога в рождении спектакля. Такие режиссеры не содействуют художественному творчеству потому, что при этих условиях режиссер, как лицо, которому поручается организация работы над спектаклем, на которое возлагается коллективом театра задача продумать, как сценически будет выглядеть произведение, принятое у драматурга, отказывается от проявления своей инициативы, не выдвигает постановочного плана, не согласует действий огромного целого, каким является театр, для того чтобы деятельность всех членов коллектива продуктивно развивалась по глубоко продуманному и верно найденному сквозному действию спектакля.

И, наконец, для всех ясно, что художник-декоратор может помочь своим творчеством всему коллективу и, наоборот, может погубить спектакль, если все его заботы сведутся к тому, чтобы во что бы то ни стало привлечь внимание зрителя на себя, если в пьесе его привлечет главным образом то, в чем он может показать себя с самой выгодной стороны или как колорист, или как острый художник выдумки, или как смелый человек, играющий масштабами и контрастами, а не как мастер своего дела, идущий от метода репетиций и исполнения, которого держится актерский коллектив.

Можно было бы перебрать всех и более ответственных и менее ответственных участников создания спектакля. И в равной мере, о ком бы ни пришлось заговорить, следовало бы прибавить, что его деятельность тогда только полезна в театре, если он ясно понимает, для чего он работает в данном коллективе и что его работа неотрывно связана с созданием спектакля. Нет никаких особых интересов ни у электротехнического цеха, ни у мебельно-реквизиторского, ни у пошивочного, ни у объемно-декорационного и т. д. Все они делают то, что им полагается выполнять как по подготовке спектакля, так и по ведению его, в целях сохранения художественной целостности творческого единства, каким является спектакль.

Не будет преувеличением сказать, что театральное искусство по самому существу своему является искусством исключительно коллективным, и в этом направлении должна быть воспитываема психология его творцов.

ЧТО ТАКОЕ РЕЖИССУРА

Режиссура есть организация и творческое руководство спектаклем. Режиссер организует весь процесс по созданию спектакля и руководит этой работой.

В основе творческой работы режиссера над спектаклем лежит его замысел, т. е. результат обдумывания содержания и сценического толкования того произведения,

которое им избрано для постановки. Обдумыванию замысла спектакля предшествует внимательное изучение режиссером выбранного произведения, будь то драма, опера, балет, пантомима или другие театральные жанры, знакомство, а чаще всего тщательная работа над литературным, иконографическим, бытовым материалом, относящимся к эпохе написания пьесы, изучение социально-философского и политического значения этого произведения.

И работе режиссера над текстом драматурга или клавиристом композитора им устанавливается, что высказывает в данном произведении автор и *как* он это высказывает, то есть он определяет основные идеи произведения и стиль, приемы выражения этих идей в живых, конкретных литературных или музыкальных образах.

Режиссер продумывает *композиционную* сторону произведения, ищет его сценическое толкование. Эта работа приводит режиссера к нахождению *сквозного действия*, т. е. главной темы действия. Однако в произведении существуют также параллельные темы. В работе над авторским текстом определяется, где узловые моменты действия, что первостепенное и что второстепенное, на чем должен быть акцент сценического действия и что должно быть проходным.

В процессе изучения авторского текста для режиссера становятся театрально *живыми* образы, созданные автором, над которыми в дальнейшем он будет работать с актерами и художником.

Если реплики или музыкальные фразы содержат предпосылки для действия, или они являются заключительными аккордами совершающихся событий, или они — основное действие (безразлично — внешне ли оно проявляется, или заключено во внутренних переживаниях персонажей), режиссер в процессе чтения драмы или клавира начинает работать над переводом авторского текста в образы сценического представления, т. е. действия.

В этот период работы режиссер в самых общих чертах представляет себе место действия, т. е. характер будущих

декораций, планировочные места, расположение действующих лиц и т. п. Для режиссера в этот период его работы над спектаклем не обязательно набрасывать примерные планировки и прикидывать, какие реплики попадут на ту или иную игровую точку, хотя целый ряд режиссеров поступает и так. В этот период работы режиссер вчерне намечает сценический ритм как отдельных сцен, так и основной ритм всего спектакля.

Так же как в основе произведения автора лежит определенная идея, которой подчинены все действия и живые образы, так же и в работе режиссера над созданием спектакля должна лежать *идея постановки*, которой подчинены все действия персонажей и все режиссерские куски.

Работая над авторским текстом, режиссер проводит распределение ролей, исходя из данных труппы, а также решает, с каким художником он будет ставить намеченный спектакль.

Следующий этап в режиссуре — работа с актерами. Прежде всего режиссер добивается того, чтобы актерам было все понятно в том произведении, которое они исполняют. Затем он помогает исполнителям правильно действовать, исходя, с одной стороны, из данных самого актера, а с другой — из тех обстоятельств, так называемых *предлагаемых обстоятельств*, в которые поставлено каждое действующее лицо. Отсюда вытекает желание выразить те или иные мысли или состояния, в которых находятся действующие лица, верно донести свою мысль до партнера. Из совокупности этих намерений рождаются *физические действия*. Часто работая над физическими действиями актеров, режиссеру легче вызвать в них соответственные психические состояния.

Вся эта работа протекает до репетиций на сцене. Иногда она в большей своей части проводится за столом, иногда комбинированным методом: работой за столом и в репетиционном помещении в «рабочих мизансценах».

До перехода на сцену в репетиционном помещении режиссер чаще всего *лепит* те мизансцены, выходы, которые диктуются *замыслом* постановки. Окончательно

же срабатываются *режиссерские куски*, т. е. части сцен, дающие зрителю то или иное представление о замысле режиссера, уже на сцене.

При переходе на сцену режиссер работает с актерами в выгородках или в не вполне готовых декорациях, в дальнейшем переходит к монтировочным репетициям с актерами и генеральным репетициям.

Главным участником спектакля является *актер*, поэтому основным моментом в творчестве режиссера следует считать его работу с актерами. Задача режиссера — построить свой замысел спектакля, провести свое истолкование автора через актерское мастерство. В работе с актером режиссер сначала, идя только от себя и в себе, как художнике-человеке, разбираясь, помогает актеру верно провести все линии действия роли и лишь в результате работы над ролью нащупать, а затем правильно овладеть образом, идя к нему через внутреннюю и внешнюю характерность.

Работая с актерами в индивидуальном порядке, с каждым в отдельности, с двумя, с группой актеров, с целым ансамблем (массовые сцены), режиссер добивается того, чтобы, оставаясь верным зеркалом актера, будучи ему необходимым помощником и руководителем в его исканиях или в исканиях всего состава исполнителей спектакля, в результате быть по возможности незамеченным зрителем.

Режиссер стремится к тому, чтобы во время спектакля зрители следили за простыми, правдивыми, убедительными действиями, выразительным поведением актеров и верили в происходящее на сцене, однако зная, что это есть художественный вымысел. Режиссер должен быть столь искусен, чтобы художественное целое спектакля, доносимое актерами, было так убедительно, что у зрителя не возникало вопроса, кто и как что сделал, организуя сложные процессы режиссуры.

В функции режиссера при создании спектакля входит также работа с художником-декоратором. Первое, что связывает режиссера и художника-декоратора в нахож-

дении образа спектакля, — это обсуждение идеи произведения, выбранного к постановке, и идеи постановки. В результате работы с художником находится окончательный макет или эскиз, на основании которого цеха и мастерские театра приступают к изготовлению оформления спектакля.

Параллельно с этой работой режиссер ведет с художником-декоратором занятия по нахождению костюмов и гримов. Художник, делающий эскизы костюмов и гримов, должен смотреть, как репетируют исполнители данную пьесу, как у них получается намек на образ, а иногда и целый ряд основных черт, которые намечаются у иных исполнителей довольно рано.

Наряду с художественным оформлением режиссер, а часто и художник-декоратор интересуются характером освещения. В функции режиссера входит организация и подготовка процесса в осветительном цехе. Он следит за установкой общего света и мест для высвечивания цветных пятен.

Наконец, установление так называемой световой партитуры при окончательной монтажке света также входит в задачи режиссера.

В драматическом театре особое место в работе режиссера занимают его искания с композитором. Наряду с установлением смысла и характера музыки в драматическом спектакле режиссер ищет места на сцене, откуда будет звучать та или иная музыка.

Почти такое же значение в сложных спектаклях в драматическом театре имеет работа над шумами, т. е. организация шумовых эффектов (шум дождя, гром, идущий поезд, морские волны, проезжающий обоз, идущая армия и т. д.).

Кроме творческих и организаторских способностей, режиссер, работающий с коллективом, должен обладать свойствами режиссера-педагога. Это главным образом относится к области режиссерской работы с исполнителями, но должно быть перенесено на его работу со всем коллективом, создающим спектакль.

Режиссер должен обладать не только специальными театральными знаниями и быть всесторонне образованным человеком, но и в идейном отношении стоять на уровне эпохи Ленина — Сталина.

Режиссер должен быть очень изобретательным, уметь построить такие сценические произведения, которые бы в правдивой, простой, ясной форме отражали окружающую действительность, но не в натуралистически копирующей ее форме, а в высоких художественных образах социалистического реализма.

Режиссер должен помочь актеру раскрыть внутренний мир нового человека социалистического общества, он должен уметь поднять спектакль на принципиальную высоту и наполнить его глубоким содержанием. Режиссер в театре организует всю работу над спектаклем и вокруг спектакля.

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ ПО ИСТОРИИ РЕЖИССУРЫ

Режиссура как организация и творческое руководство спектаклем существовала в театре всегда, и любой спектакль на протяжении всей истории театра кем-то организовывался и режиссировался. Но не всегда существовала профессия режиссера, и функции его нередко выполнял первый актер, или автор пьесы, или директор театра.

Адольф Виндс, известный историк режиссуры, рассматривает наличие режиссерских функций еще в период создания спектаклей античного театра. Он полагает, что организация действий хора, а также установление характера номеров, которые он исполнял, движений и танцев, находилась на обязанности ведущего хора. И этого ведущего он называет режиссером.

Виндс полагает, что его функции заключались не только в том, чтобы быть хормейстером, но и своего рода капельмейстером, а также и обучающим характеру речи, потому что хор говорил напевно, определенно двигаясь и действуя в ритме. По предположению Виндса, это лицо

в античных трагедиях (если оно не было драматургом) подготовляло и все необходимое по оборудованию спектакля, все то, что могло появиться на подмостках «сцене».

В римском театре, где декорации были гораздо сложнее поздних греческих, а костюмы и парики значительно эволюционировали по сравнению с тем, что было в древнегреческом театре, где были массовые сцены, бои, сражения на воде, колоссальные цирковые процессии, где действие сопровождалось пантомимами, огромным количеством всяких театральных эффектов и машин, также выделялся организатор сценического действия, хотя специального названия в римском театре он не имел.

Было бы наивно предполагать, что в построении средневековых мистериальных спектаклей, в которых участвовало до пятисот человек, не было организатора и руководителя всего действия. Эти сложные представления строились не только на культовой поэзии и церковно-монашеской литературе, но в своих неравных номерах пользовались народными песнями и плясками, всяческим скоморошеством жонглеров, акробатикой, клоунадой, где наравне с темами христианско-мифологического характера, с темами, взятыми из рыцарских романов, куртуазной лирики, повествовательной литературы, были вкраплены комические сценки, отражавшие нравы и быт горожан.

После того как был изготовлен текст, путем монтажа ряда вариантов самой мистерии, руководитель «игры» — режиссер — должен был построить систему рекламирования предстоящего праздника. Как известно, уже за несколько месяцев до спектакля в городе устраивались театральные шествия, во время которых глашатай выкрикивал населению о том, что предполагается определенный вариант мистерии для постановки и что желающие принять в ней участие должны явиться в городскую ратушу. За несколько дней до спектакля устраивался «показ» всех участников мистерии в костюмах с соответствующими аксессуарами.

В день представления герольды на перекрестках должны были объявлять о начале спектакля. Нужно было

организовать способы привлечения внимания зрителей. Надо было заняться техническим оборудованием движущихся живых картин, построить тот или иной тип декораций, организовать эффекты, например полет по воздуху, изображение движущихся животных, эффектные костюмы, наконец, обучить исполнителей ролей определенным приемам действия. Все это делал *режиссер* спектакля, который, как известно по ряду миниатюр, находился во время представления на середине места действия с жезлом в одной руке и экземпляром пьесы в другой. Он носил длинную мантию и высокую шапку. Своим жезлом он указывал актерам или музыкантам, когда они должны начинать и когда заканчивать свои выступления.

Мы знаем, далее, что во Франции был ряд организаций, занимавшихся постановкой фарсов. Они объединяли ремесленников или чиновников определенной специальности или были общегородской организацией. Так как для постановки этих фарсов тоже нужны были карнавальные шествия в маскарадных костюмах для рекламы предстоящих спектаклей и так как эти фарсы носили характер сатирических выпадов против городских патрициев и феодалов, то необходимо было умело все это организовать. Несомненно, что этим занимался знающий человек, который, повторяя в подобных постановках традиции, одновременно вносил черты оригинальной сатиры, интересной в определенных условиях места и времени.

Несомненно, что и в построении феодальных празднеств нужен был организатор для того, чтобы построить сцены музыкально-танцевального характера. Выходы под музыку и песни ряженных или маскированных аристократов, несомненно, были организованы специальным человеком. Устройство «междуявствий» также предполагает организацию декоративных установок и эффектных выездов и выходов в рыцарских залах, устройство помоста с занавесом, появление всяких эмблем, которых изображали любители. В организации празднеств и театральных действий, несомненно, участвовал режиссер.

В эпоху Ренессанса *профессиональные актеры* стали организовывать товарищества. Театр был вырван из рук церкви. Так было во Франции, в Италии, в Англии. Во главе такой артели стоял опытный профессионал, первый актер или директор. В этот период истории театра ни у кого уже не возникает сомнения, что при организации профессиональных спектаклей нужен человек, который бы отлично разбирался в том, какой репертуар может оказаться более подходящим для местности и того времени, когда давались спектакли этой артели. Следовательно, он был не только исполнителем ролей, но и человеком, заботящимся о репертуаре, о скромном гардеробе, реквизите и т. д.

Будем ли мы разбираться в явлениях итальянского театра эпохи Возрождения, изучая характер исполнения, репертуар, устройство сцены, будем ли разбираться в особом жанре, получившем название комедии масок, или комедии дель арте, в театре эпохи барокко, в испанском театре XVI и XVII веков, где спектакль состоял не только из пьесы, но и вокальных номеров, плясок, декламационных кусков — прологов, одноактных фарсов с музыкой и танцами, балетных сцен в масках, будем ли говорить о шекспировском театре или о его предшественниках, о французском театре XVI и XVII веков, будем ли мы строго разбираться в технологии построения спектакля, — для нас совершенно очевидно, что серьезное место в организации спектакля и разработке его занимал *режиссер*.

Как известно, сцена в Пале-Рояле во времена Корнеля была оборудована по правилам итальянской техники, но монтировочные записи, сохранившиеся от того времени, свидетельствуют о том, что в трагедии как Корнеля, так и Расина существовал своего рода стандарт для изображения места действия с очень небольшим количеством реквизита. Режиссерская работа была очень ограничена и сводилась к обучению декламации, музыкальной читке стихов. Но тем не менее, конечно, и в период классицизма во Франции режиссерская работа имела место.

Общеизвестна роль Мольера при постановке его комедий, его борьба за «естественность», против «декламационности», его внимание к музыке и танцам, когда он разрабатывал так называемый жанр «комедии-балета».

Режиссура как специальная отрасль в театральном искусстве, как отдельная театральная профессия окончательно сформировалась только в последние годы XVIII столетия и преимущественно в Германии. Чуть ли не первым термин «режиссер» употребляет Гете.

В XVIII веке в Германии определяются два типа режиссеров: режиссер, обращающийся преимущественно к интеллекту актера и требующий подробной, иногда педантичной, предварительной разработки роли, и режиссер, ставящий во главу угла творческую интуицию актера и считающий, что задача режиссера главным образом заключается в том, чтобы разбудить в актере эту интуицию. К первому типу Виндс относит режиссера Экгофа, работавшего в труппе Каролины Нейбер, а ко второму — режиссера Шредера.

Гете, как режиссер, первый обратил внимание на значение общей сценической картины, целостности и единства сценического произведения. Гете хотел воздействовать на зрителя определенным стилем спектакля. Он считал, что актер должен учиться у скульптора, и требовал живописной осанки и жеста. Он стремился воздействовать на зрителей не только игрой отдельных исполнителей, но и продуманным художественно целым спектаклем, сценической картиной спектакля, считая, что это в известной мере может искупить отсутствие таланта среди его актеров.

Гете считал читку текста чрезвычайно важным элементом работы с актерами. По его мнению (надо помнить, что это был конец XVIII века), необходимо было проводить не менее двух-трех читок за столом, ибо они в основном позволяют актеру проникнуться духом и смыслом роли. Такая работа над текстом приводит к тому, что актер приучается владеть собой, правильно преподносить роль, дает ясную, отчетливую речь.

Гете считал, что на сцене не должно быть пустого пространства, не использованного в спектакле. Он разрабатывал сложные мизансцены, строил разнообразные группировки персонажей, ставя актеров в полукруг (его излюбленный прием), стремился к динамическим изменениям этих группировок.

Он требовал, чтобы костюмы, свет и окраска декораций соответствовали друг другу, были включены в замысел спектакля, как определенные средства воздействия на зрителя.

В режиссерском отношении в начале XIX века выделяется венский Бургтеатр, где имелась даже специальная режиссерская коллегия. Шрейфогель, тогдашний руководитель Бургтеатра, добивается слаженного ансамбля. В сущности, он первый из режиссеров провозгласил в театре необходимость ансамблевого исполнения.

Учителем Шрейфогеля был Зонненфельс. Последний предъявлял к актеру такого рода требования: мастерство актера проверяется на паузе; характер играемой роли актер должен установить на основании знакомства со всей пьесой; образ должен быть проникнут единством во всех проявлениях, во всех действиях персонажа на протяжении всего спектакля.

Актеры, говорил Зонненфельс, получают не роли, а части целого, и поэтому режиссер должен быть организатором действия спектакля.

Особое место в истории режиссуры занимает немецкий режиссер Иммерман, который вместе с Иоганном Тиком был создателем шекспировского театра в Германии.

Иммерман стремился на сцене к передаче поэтического замысла Шекспира, к вскрытию глубокого содержания авторского текста. Он был против натурализма на сцене. По его мнению, в драме основное — это человеческое действие.

Элементы оперной условности должны быть изгнаны из драматического театра, основной задачей которого Иммерман считал непосредственное воздействие актера на зрительный зал. Большое значение он придавал

внимательной разработке массовых сцен, работая с каждым исполнителем в отдельности.

Иммерман пользовался и определенными постановочными эффектами. Он вводил между диалогами вокальные сцены, применял шумовые эффекты, прибегал иногда к сложным зрительным построениям феерического типа, как, например, разрушение замка на глазах зрителей.

Среди немецких режиссеров XIX века одно из крупных мест занимает Лаубе. Виндс называет его представителем «внутренней режиссуры».

Для Лаубе основным в театре было слово. Он, как и Гете, придавал большое значение чтению за столом. В работе с актером Лаубе прибегал к показыванию. Однако он не наставлял актеров копировать режиссерский «показ». Лаубе боролся с декламационной напыщенностью в подаче актерами текста. Он требовал, чтобы речь актера являлась результатом продуманных мыслей, тогда только она будет естественной. Он обращал внимание на обработку речи, на дикционную сторону и работу с актерами над голосом; смысловые акценты, повышение и понижение речи, ее ясность и четкость, выразительный жест, были постоянной заботой Лаубе. По его мнению, естественность в театре может быть достигнута только при наличии слаженного актерского ансамбля. Внешнее оформление для Лаубе значило очень мало.

Следующим крупным этапом в развитии режиссуры является практика мейнингенцев. Реформаторская деятельность мейнингенского театра сказалась по преимуществу в трактовке и разработке народных сцен. Толпа в спектаклях мейнингенцев перестала быть статичной и безликой, какой она была обычно в театральных постановках того времени. Она была индивидуализирована. Первые актеры труппы участвовали в толпе наравне с актерами второго и третьего положения. Режиссеры следили за передачей нарастания настроений толпы. В особенности это сказалось в таких постановочных пьесах, как «Юлий Цезарь», «Валленштейн», «Орлеанская дева».

В постановках мейнингенцев необходимо отметить пышность костюмов и богатство бутафории. Не только декорации, но и звуковая сторона постановок была разработана чрезвычайно детально.

Мейнингенцы добивались исторической точности в костюмах и обстановке спектаклей. Однако у них было слишком большое тяготение к натурализму. Они обращали чрезмерное внимание на воспроизведение несущественных деталей бытовой обстановки.

Мейнингенцы придавали большое значение предварительной репетиционной работе, требовали внутренней собранности и дисциплинированности всех исполнителей. В каждодневной работе была выработана строгая дисциплина за кулисами, во время спектакля и во время репетиций.

В XX веке режиссер окончательно выдвигается на передний план и в драматическом театре, и в опере. В эту эпоху в театре с особой остротой ставится проблема целостного действия всего спектакля.

Среди режиссеров начала XX века в Германии одно из первых мест занимает Отто Брам. Он пришел в театр из литературы. До своей режиссерской работы он был критиком.

Брам выступил против яркой декоративности, постановочности, того, что Виндс называет «внешней режиссурой». Его метод создания спектакля не включал подробно разработанного режиссерского плана. Читка за столом не играла для него большой роли. Главное — это репетиции на сцене. Актер до репетиций не должен разучивать роль и вдумываться в нее. На самих репетициях он должен найти тон для исполнения своей роли, найти основные линии действия, связаться с партнером. Непосредственно в общении с партнерами он должен найти все в своей роли. Не нужно никаких предварительных «обговариваний». Режиссер должен уметь свести актеров и создать атмосферу для возникновения живого действия. Только таким путем по мнению Отто Брама, можно избежать заученных интонаций и вымученных мизансцен.

Брам ставил пьесы Ибсена («Нора»), Гауптмана («Ткачи», «Михаил Крамер») в житейских, простых тонах, избегая ярких театральных красок как во внешнем оформлении спектакля, так и в актерском исполнении. Брам был сторонник «внутренней режиссуры», хотя и не отрицал, как это делал Лаубе, значения «внешних» средств в руках режиссера.

Режиссером, в работе которого особенно подчеркивается «театральность», является Рейнгардт. Он принес в театр много новых приемов и форм воздействия на зрителей. В своей театральной деятельности он проделал значительную эволюцию, пройдя путь от камерной сцены до цирка.

Рейнгардт в своей подготовительной работе обычно создавал детально разработанную режиссерскую партитуру. В его режиссерских экземплярах прокомментирована каждая фраза, дана подробная экспозиция, указано, какой должна быть игра актеров, или, вернее, какую задачу должен выполнить актер и таких-то игровых точек.

Рейнгардт обычно на каждую постановку создавал целый штат режиссеров и ассистентов, которые выполняли по его типу ряд режиссерских заданий. Эти режиссеры ставили отдельные народные сцены, проходили с актерами роли, по заданиям Рейнгардта готовили целые акты. Рейнгардт же связывал все эти отдельные проработанные моменты в единый комплекс спектакля.

Среди крупнейших режиссеров XX века необходимо упомянуть также Гордона Крэга, в лице которого мы имеем не только режиссера, но и художника-декоратора, неутомимого театрального экспериментатора.

В своей режиссерской работе Гордон Крэг главным образом идет от постановочных планов, проектов особого типа декораций, разрешающих сценическое пространство то при помощи кубов, обтянутых разного рода материей и окрашенных в тот или иной цвет, то при помощи передвигающихся ширм или системы занавесов.

Гордон Крэг — родоначальник условного символического театра. В его понимании искусство режиссера всеобъемлюще. Режиссер — это поэт, строящий на сцене

самостоятельные композиции. В его руках актер превращается в марионетку и лишается самостоятельной творческой инициативы. Такое отношение Крэга к актеру связано с его общими философскими установками, в которых сильны мистические тенденции¹.

Главная работа Гордона Крэга протекает в построении колоссальных макетов, в которых он расставляет им же самим сделанные фигуры. В такой предварительной работе он и видит необходимую подготовку режиссера к постановке спектакля. В своей практической театральной работе он передвигает актеров по планшету сцены так же, как передвигает свои марионеточные фигуры по склеенному им макету. В работе Гордона Крэга нашла свое крайнее выражение теория режиссера-диктатора, единоличного создателя спектакля, поглощающего в своем творчестве индивидуальности актеров и автора пьесы.

Во Франции в конце XIX века в области режиссуры следует отметить как реформатора старых приемов сцены Андре Антуана, основавшего в 1887 году «Свободный театр», просуществовавший до 1896 года. Этот театр дал возможность большинству выдающихся французских драматургов конца XIX века выступить перед зрителем и обратить на себя внимание.

Выступив после мейнингенцев, но вполне самостоятельно, Антуан впоследствии познакомился с их принципами, главным образом в технике построения массовых сцен. Он был для своего времени новатором, оказавшим большое влияние на всю Европу. По его примеру были основаны «Свободные театры» в Германии и в Англии.

Он прочно обосновал на сцене *реализм*, т. е. художественное соответствие с действительной жизнью. Приближение к жизненной правде в постановке пьес создало и новую технику актерской игры. И в этом смысле Антуан также положил начало новой школе исполнителей, которая искала естественности и простоты, избегала

¹ На русский язык переведена его книга «Искусство театра», составленная из отдельных статей. Но это только небольшая часть его трудов по вопросам теории и практики режиссуры.

условности, декламации, театральности жестов и сценических положений. Антуаном был выдвинут и проведен в режиссируемых им спектаклях принцип ансамбля.

В настоящее время режиссура во Франции, пережив ряд отклонений в сторону символического театра, выдвинула режиссера-реалиста М. Бати, который в своем собственном театре-студии, а также в театре «Комеди Франсэз» в режиссерских приемах постановок и принципах актерского мастерства следует системе Московского Художественного театра.

Так называемая режиссерская группа «Авангард» в Париже, возглавляемая Жаком Копо и работающая в настоящее время в театре «Комеди Франсэз», по существу, в своей работе с актерами и в постановочных приемах реалистического лаконизма близка системе МХАТ, в той последней ее форме, к которой МХАТ пришел на основе своей длительной практики.

В русском театре режиссура долгое время не была выделена в самостоятельную театральную профессию, хотя практически она, конечно, существовала с самых первых шагов театра в России. Функции режиссера выполняли и первые деятели театра Грегори и Кунст (XVII–XVIII века), занимавшиеся обучением актеров и ставившие спектакли, иногда довольно сложные по своей постановочной технике.

Режиссерскую работу исполняли «основатель» русского театра актер Федор Волков и ряд других театральных деятелей. В то время режиссура в России, как и в западноевропейском театре, сосредоточивалась в руках первых актеров или автора пьесы. Так, в XIX веке функции режиссера выполняли Щепкин, Шаховской (автор популярных в то время комедий и водевилей) и др.

Как самостоятельная профессия режиссура в русском театре складывается только в конце 70-х годов прошлого века в московском Малом и петербургском Александринском театрах. Но в этот период работа режиссера сводилась к чисто административным функциям: назначение актерских составов данной пьесы, рас-

пределение ролей, чисто техническая подготовка всего необходимого для несложного оформления спектакля. В толковании пьесы, в работе с исполнителями эти режиссеры принимали самое незначительное участие. Большой частью они только «расставляли» или «разводили» актеров по определенным выходам или указывали им игровые точки, на которых те должны были Произносить соответственные куски текста. К числу таких режиссеров надлежит отнести Яблочкина, Федотова, Аграмова, Чернявского.

Перелом в режиссерской работе наступил с конца 80-х годов, когда гастроль мейнингенской труппы во главе с режиссером Кронеком произвели огромное впечатление на передовых деятелей тогдашнего театра в России. Влияние мейнингенцев сказалось в постановках Общества искусства и литературы и главным образом на театрально-режиссерской деятельности К. С. Станиславского. В дальнейшем режиссерские опыты К. С. Станиславского, А. П. Ленского, Вл. И. Немировича-Данченко завершили существенный переворот в режиссерском искусстве в России.

Организация в 1898 году Московского Художественного театра открывает новый этап в искусстве режиссера. Впервые в русском театре режиссер сделался подлинным идейным руководителем и организатором спектакля: он тщательно и глубоко продумывает основную линию спектакля и осуществляет ее через совместную большую работу с актерами (за столом и во время репетиций на сцене). Благодаря такой деятельности режиссера возник актерский ансамбль, где исполнение каждого актера подчинено общему замыслу и где нет так называемых «маленьких ролей». Режиссер начинает играть большую роль в театре. Он становится воспитателем актера, создателем глубоко продуманного во всех своих частях спектакля.

Появление в России целой плеяды крупнейших режиссеров, оказавших влияние на европейскую режиссуру, связано с тем сдвигом в области искусства режиссуры, который произошел с момента возникновения

Художественного театра. Развитие режиссуры и все многообразие творческих направлений в ней стало возможно лишь благодаря тому, что позиции режиссуры в искусстве театра были завоеваны основателями Московского Художественного театра.

Ниже я подробнее остановлюсь на режиссерских принципах К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, в связи с их работой с актером.

ЧЕРТЫ ОТЛИЧИЯ РЕЖИССЕРА ОТ ДРУГИХ РАБОТНИКОВ ТЕАТРА

Какие же свойства необходимы для режиссера?

В своей книге «Режиссер» Карл Гагеман пишет, что в режиссере должны соединяться эстетические и практические знания наряду с любовью к делу. Но этого мало для того, чтобы создавать подлинно серьезный спектакль. Режиссер должен иметь «эстетическое ощущение» и развитой вкус. Он должен обладать теоретическими знаниями драматургии, а также знанием разносторонних вспомогательных средств театра.

Он должен, как пишет Гагеман, быть поэтом, и в нем должно быть нечто от художника-живописца, а именно — чувство красок и ощущение пространства. Кроме того, он должен иметь тонкий слух к музыке и к речи.

Режиссер должен обладать большими историческими знаниями и уметь проникаться духом эпохи, разбираться в психологии человека, должен хорошо знать актера и его творчество.

Способность к режиссуре есть специфическая способность. Режиссер должен уже при чтении пьесы пластически видеть и слышать произведение в его сценическом выражении. Это нужно для того, чтобы он «видел» вещь, которую будет ставить.

Одной из основных задач режиссера является создание на сцене стройной композиции спектакля, проникнутой единым замыслом. Это единство достигается, в частности, тем, что режиссер для всякого значительного

психологического момента дает соответствующую выразительную мизансцену. Тут он действует, следуя законам сценической композиции драматического действия и вместе с тем руководствуясь психологией живых действующих лиц, которых воплощают актеры. Без подлинного и глубокого знания актера, без умения работать с актером, помогая ему создавать роли, раскрывать образы персонажей в соответствии с замыслом автора, не существует режиссерского искусства.

Более чем к какому-либо другому режиссеру, к советскому режиссеру предъявляется требование быть максимально изобретательным, уметь построить такие сценические произведения, которые бы в правдивой, простой и ясной форме отражали окружающую действительность, но не натуралистически копируя ее, а в высоких образцах художественного реализма.

Режиссер должен помочь актеру раскрыть внутренний мир нового человека нашей эпохи крушения капитализма и рождения коммунизма. Он должен уметь поднять спектакль на принципиальную высоту и наполнить его глубоким содержанием.

Кроме того, надо помнить, что режиссер в театре организует всю работу над спектаклем и вокруг него. Режиссер должен быть тактичным, энергичным и смелым организатором, культурным и чутким педагогом.

Элементарная психология учит, что каждая профессия налагает на человека особые черты, присущие данной профессии. Каждый из специалистов строго отличается от другого особенностями своей *апперцепции*, воспринимая окружающее преимущественно под знаком той профессии, которой он занят. В той же элементарной психологии мы узнаем о существовании профессиональной памяти.

Совершенно очевидно, что особенности памяти, а следовательно, и особенности восприятия окружающей жизни у специалиста вырабатываются с течением времени, в зависимости от того, насколько упорно и систематически он работает в области своей профессии.

Но известно также и следующее: случается, что жизнь вынуждает человека работать по специальности, к которой он не имеет склонности. И вот среди таких людей менее обострена профессиональная память, а характер памяти, быть может, окажется связанным с совершенно иными апперцепциями, чем та профессия, которой данное лицо занимается.

Несомненно, что режиссеры должны обладать свойственной их профессии апперцепцией, и это свойство их апперцепции должно зависеть от характера их профессиональной памяти. Характер же памяти определяет ту или иную направленность фантазии, способствует наполнению теми или иными образами творческих актов режиссера.

Отсюда две линии размышления о чертах отличия режиссера от других работников театра.

Первая — каковы могут быть показатели одаренности режиссера, если она сказалась в нем в раннем детстве или в ранней молодости? По каким признакам, из каких фактов жизни и деятельности нашей театральной молодежи можно догадаться о направленности в сторону режиссерского творчества?

Вторая линия — каковы отличия сложившегося, обладающего достаточным опытом режиссера, как художника-творца спектакля, от актера, декоратора и т. д.? Этот вопрос уместен потому, что, во-первых, возможно, что не всякий, профессионально занимающийся режиссурой, является по существу режиссером, так же как это бывает и в других профессиях. Например, доктор по профессии может оказаться по призванию актером или писателем. Причем очень важно, что он может продолжать заниматься своей профессией, как это делал, например, Бородин — химик по профессии и одновременно замечательный композитор.

Так, вероятно, возможны случаи, что режиссеры, занимаясь профессией режиссуры, по существу исполняют это дело мысленно, повторяя привитые навыки или копируя определенные образцы. На самом же деле они не являются художниками-творцами в этой специальности.

Возможны и такие случаи, что, избрав себе эту специальность, закончив специальное образование в этой области и получив навыки и знания, лицо, избравшее себе эту профессию, так и останется режиссером только по номенклатуре, не обладая для этого решительно никакими качествами.

Но бывают случаи и обратного характера. Очень часто из числа актеров выделяется такой художественный деятель, который, будучи сам как актер однообразен и весьма небольшого творческого диапазона, обладает как раз такими чертами для организации спектакля, нахождения его творческого зерна, умения скомпоновать и т. д., что становится совершенно ясной его подлинная дорога в театре: он должен стать режиссером по преимуществу.

Словом, говоря о режиссерах в театре, следует прежде всего ответить на вопрос: какие черты их профессии и специальности для них обязательны, чтобы дело, которым они занимаются, не оказалось в руках дилетантов? Дилетантизм в режиссуре может нанести наибольший вред в искусстве театра.

Мы все знаем, что существует огромная потребность в режиссерах для советского театра. Это вынуждало театральные институты в приеме на режиссерские факультеты недостаточно тщательно проводить отбор. Я уверен, что, когда, хотя бы в минимальной степени, будет удовлетворен голод на режиссеров в стране, возможно будет проводить приемы с большим отбором и тщательностью, принимая из сотни или сотен желающих, может быть, человек десять, не больше.

Я уверен, что в самодеятельных кружках, в театрах, причем не только в актерском цехе, но и в цехах, обслуживающих сцену, имеются, люди, которые и в силу своей одаренности по линии режиссерского искусства, и в силу уже проявляющихся ими интересов и склонностей, могут совершенно законно быть зачисленными на режиссерские факультеты.

Каким же образом искать этих будущих художников-режиссеров и в чем, по моему мнению, проявляется эта

направленность к режиссерскому творчеству и те черты, которые отличают будущего режиссера от иного работника в искусстве театра? Чтобы не быть голословным и не высказывать суждения, которые не подтверждаются фактами, а являются лишь пожеланиями или теоретическими рассуждениями, я сошлюсь на несколько примеров.

Работа режиссера по преимуществу есть деятельность художника. Режиссером может и должен быть только тот, кто обладает этим художественным дарованием, обладает творческой направленностью и действительно является человеком искусства.

Следовательно, примеры из жизни замечательных людей этой профессии могут быть образцами, по которым надо равняться.

Известно из книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», что его склонность к театру и его творческая направленность к организации спектаклей проявились в нем очень рано.

Любительские спектакли Алексеевского кружка, спектакли на клубных сценах, в которых участвовал молодой К. С. Станиславский сначала как исполнитель, а потом как организатор и режиссер, — это все период юности и молодости К. С. Станиславского, возраст, в каком обычно поступают студенты в театральные институты.

Одаренный молодой человек может, особенно в наших условиях, достаточно себя проявить и в драмкружках, и в школе, и в кружках самодеятельности. Мы почти не имеем такой местности в нашем Союзе, где бы не было профессионального или самодеятельного театрального коллектива. Если в этом молодом человеке есть склонность к театру, он будет или участвовать в театральных кружках, или сам склеивать макеты, или помогать делать декорации, костюмы, парики и т. д.

Из книги Вл. И. Немировича-Данченко «Из прошлого» и из его личных рассказов известно, что, еще будучи гимназистом младших классов, он на окне своей комнаты

склеивал из картона макеты, из ящичков делал миниатюрные сцены, которые сам обставлял, участвовал в любительских спектаклях и в эти же отроческие годы начал писать пьесы, а среди своих товарищей выделялся как руководитель спектаклей, т. е. режиссер.

Жизнь надолго оторвала его от сцены. Он стал критиком, драматургом, журналистом. Лишь после ряда лет, когда на сцене Малого театра в Москве и Александринского в Петербурге уже ставились его пьесы, Немирович-Данченко приступил к режиссерской и педагогической деятельности в Филармоническом училище. И с новой силой проявилось его режиссерское дарование.

Можно также указать на общеизвестный факт, как маленький Гете, увидев представление раешника, представление народной кукольной драмы «Фауст», был поражен фантастичностью и одновременно простотой и правдивостью его, как в детском воображении Гете расцвела в образах эта фантастическая легенда, как он сам принялся дома мастерить коробку кукольного театра и увлекся устройством целого ряда сцен, которые выдумывал и режиссировал. Гете сам сочинял сюжеты, придумывал сценарии действия, а потом осуществлял их в различного рода планировках, размещавшихся им в его кукольном театре.

Несомненно, что в ребенке проявлялся дар будущего режиссера, сказавшийся впоследствии в устройстве веймарского театра, где Гете был директором и режиссером и где он составил точные правила театрального режима, установил основные линии поведения режиссера, — словом, как известно, четко определил, в чем заключается сущность деятельности режиссера в театре.

Нужно ли вспоминать, что первый русский актер Волков в Ярославле тоже без чьей-либо помощи создал целый ряд спектаклей, организовал труппу и был не только первым актером, но и первым режиссером русского театра. А впоследствии он был автором сценария и режиссером-постановщиком фантастического массового действия «Торжествующая Минерва».

Переходя к наблюдаемому в окружающей нас жизни, следует указать на следующие примеры, определенно и четко выражающие режиссерские склонности возможных будущих режиссеров.

Мы едем в каком-нибудь пригородном поезде на несколько десятков километров и видим, как полвагона заполняет молодежь, едущая с экскурсией на выходной день. Все молодые люди веселые, большинство умеет петь, многие едут с какими-нибудь музыкальными инструментами. Но обязательно один из них выделяется. Это — «затейник». Не тот скучный, банальный, заштампованный профессионал, который является организатором во время массовых гуляний в парках культуры и отдыха, а человек с великолепной инициативой, действительно остроумный, с легкой фантазией, зажигающим темпераментом, организаторскими способностями, который на протяжении часа, пока идет поезд, умеет организовать игры, анекдоты в лицах, небольшие своеобразные действия типа шарад.

В этом человеке несомненно есть задаток будущего режиссера, правда, чрезвычайно элементарно еще себя проявляющего и в данных предлагаемых обстоятельствах обнаруживающего себя не как профессионала, а как человека, имеющего лишь определенную склонность к режиссуре.

Конечно, из этого не следует, что все без исключения такие «весельчаки», которых к тому же еще принято называть «душой общества», несомненно могут стать в серьезном значении слова режиссерами. Вероятнее всего, что эти их примитивные качества так и останутся неразвившимися. Но если бы эти его склонности были действительно сильны, то он нашел бы место и форму их применения.

Обращусь к другому примеру.

Неоднократно мы бываем свидетелями того, как молодежь, делясь на две группы, увлекается на протяжении целого вечера постановкой шарад. Почти всегда в каждой из групп, если это общество систематически собирается

для игры в шарады, есть скрытый режиссер, который умеет заражать партнеров своим вкусом и импровизационным талантом, быстро поставить ряд сцен с выразительными действиями. Чем острее, оригинальнее, действеннее, я бы сказал, сценичнее разворачиваются такие сцены-шарады, тем талантливее их постановщик.

Помню отчетливо, когда мне было лет семь, я в провинции и доме своего отца, который ни в какой мере не был связан ни с искусством, ни тем более с театром, занимался тем, что в Полином ящичке из-под сухарей устраивал сцены из кубиков, картона, елочных веток и песка, привязывал к веткам катушку из серебряной бумаги из-под шоколада, сажал на одну из веток вырезанную из материи и раскрашенную в виде павлина с павлиньим пером вытиралку для перьев, которая у меня играла роль жар-птицы, а серебряные катушки изображали золотые яблоки; вырезал из бумаги и раскрашивал королеву и Ивана-дурака и разыгрывал сцены о жар-птице и золотых облаках. В этом же самом ящичке, вплоть до поступления в гимназию, я разыгрывал целый ряд сцен, сюжетами которых были преимущественно сказки.

С первого класса гимназии я уже участвовал в маленьких спектаклях, сначала без гримов и костюмов, которые мы, гимназисты, играли на латинском языке. В классической гимназии это весьма поощрялось для усвоения латыни.

Уже с 3-го класса у нас был литературный кружок, где сначала ставилось «Безденежье» Тургенева, а потом «Женитьба» Гоголя. Эти спектакли я уже режиссировал. Так продолжалось до 8-го класса включительно, а студентом я уже был заправским режиссером и ставил любительские спектакли в пожарном сарае сельской пожарной дружины в том уезде, где жил мой отец.

Словом, я прошел все стадии режиссерского и актерского любительства, начиная с детских лет, через гимназические, студенческие кружки, через шарады, организацию всяких праздников и любительских спектаклей, пока не начал работать в драматической студии.

Я хочу этим сказать, что склонность к режиссуре, то, что я назвал творческой направленностью, непременно проявляется очень рано, и в особенности у тех, кто имеет возможность посещать театр, а имея направленность, естественно, им увлекается. Эта склонность выразится в определенных вкусах и суждениях, которые сложатся в душе молодого человека.

Следовательно, коллоквиум, который обязателен для того, чтобы определить возможность поступления студента на режиссерский факультет, выяснит, действительно ли в его юношеской жизни театр, режиссура занимают столь значительное место. Что он сделал, как проявлялось это его увлечение режиссурой, какие пьесы и как он ставил, как мизансценировал, какими предметами заполнял сценическое пространство, актер может сразу, импровизационно организовать шараду, т. е. какова его действенная фантазия, насколько он в действиях и положениях сумеет передать иллюстрируемую им мысль. Кроме того, подбор прочтенных книг, особенности прочтения их, интерес к драматургии непременно раскроют интересующую экзаменаторов сторону личности поступающего студента.

Не существенно, умеет ли он склеивать макет. Но чрезвычайно важно знать, в чем выражалась с детских лет, а затем и в молодости его способность видеть спектакль в действии. В беседе будущий режиссер непременно станет настаивать на верности своего понимания лиц и смысла раскрывающегося действия. У него будет «свое видение» прочитанной им пьесы.

Наконец, совершенно несомненно, что, как бы ни труден был для поступающего студента проект постановочного плана, то, что называется режиссерской экспликацией, все же в организации планировочных мест, в трактовке характеров, в рассказе о том, каков замысел постановки, какую мысль он думает передать в действии и как он видит оформленной и играемой эту пьесу, скажется его режиссерский темперамент и проявятся режиссерские способности.

Не будем возвращаться к раз установленному положению, что режиссер прежде всего должен обладать умением работать с актером. Под работой с актером я разумею занятия по системе, которая сформулирована К. С. Станиславским в его книге «Работа актера над собой».

Практически эта система развита и имеет некоторые разновидности, однако в основном абсолютно точно следует тому, что написано К. С. Станиславским в упомянутой книге, что представлено в спектаклях Московского Художественного театра. Следовательно, говоря о системе, я говорю о системе работы с актерами, сформировавшейся в Московском Художественном театре на протяжении всех сорока лет его существования.

Итак, режиссер прежде всего должен обладать элементарной сценической грамотностью, руководствуясь в своей работе с актерами основами и положениями указанной мною системы.

Обладая этими знаниями и занимаясь с актерами таким образом, чтобы текст пьесы становился постепенно для всех исполнителей совершенно естественным условием их сценической жизни, режиссер ставит перед собой и ряд других задач. Задачи эти отчасти вытекают из того, как пьеса усвоена актерами, как она ими вскрыта и переведена в ряд живых действий, а отчасти из того, как режиссер сам понял авторский текст, к каким пришел выводам до начала занятий с актерами, как сформулировал для себя сущность сквозного действия, как определил сверхзадачу и как в процессе работы с актерами определились у него режиссерские куски, повышение действия вплоть до определенной кульминации и т. д.

Когда он работает с актерами, все время стараясь, чтобы подтекст, смысл пьесы, то, что называется «подводным течением» ролей, был максимально ясно передан в действии, режиссер отлично видит, что относится к так называемому внутреннему действию и что — к внешнему действию. И вот чисто режиссерское дело заключается в том, чтобы суметь расчленить действие на определенные

ритмы и добиться того, чтобы ритмическое переживание в том или ином куске давало бы правильные условия для проявления внутреннего или внешнего действия.

Можно ли сказать, что эти ритмические куски, над которыми работает режиссер, слышимы или видимы? Конечно, они и слышимы и видимы. Но если режиссер добивается нужного ему ритма с актерами, то он тогда только бывает удовлетворен достигнутыми результатами, когда актеры убедительно, верно и правдиво для себя живут этими ритмами. В этом случае все зависит от правильно поведенной работы с актерами.

Но для режиссера ясно также и следующее обстоятельство. Актеры нашли природу или зерно данного куска через свои переживания, правильно разрешая те или иные задачи, а именно в определенных физических действиях они добились ритмически того рисунка, которого хотел режиссер.

Но актеры действуют в определенных «предлагаемых обстоятельствах», в той обстановке, которая наиболее характеризует атмосферу, о которой я упомянул выше. Эта обстановка видима, ее можно создать при помощи очень детально или очень скупо разработанной декорации. В одном случае режиссер будет добиваться своего рода загруженности, которая по его замыслу будет содействовать «духоте», в которой действуют актеры, в другом случае, обставляя сцену, будет добиваться лаконизма.

И в том и в другом случае режиссер будет стремиться передать нужный ему ритм и путем распределения предметов на сцене, и через свет, и через характер или стиль декораций, мебели, костюмов и пр. Следовательно, в данном случае ритмическая сторона будет уже и видима.

Но возможно, что режиссер пожелает подчеркнуть тишину я безлюдье каким-нибудь однотонным звуком: тикающими часами, криком ночной птицы, далеким выстрелом, лаем и т. д. Или ему нужно будет передать необычайно путаный и рваный ритм жизни. Тогда он прибегнет к звукам урбанистического характера: грохоту

проносящихся по виадукам поездов, трамвайным звонкам, гудкам автомобилей, шуму толпы и т. д. И тогда ритмическая сторона действия будет слышима.

Обыкновенно режиссер, читая драматическое произведение, видит его в действии. И действие это первоначально в его воображении располагается очень обще, однако таким образом, что помогает ему вызвать в себе внутренний образ как бы смутно видимого спектакля.

В этом типические черты чтения драматического произведения режиссером. Он сразу представляет себе, есть ли в спектакле массовые сцены, можно ли их избежать на основе того текста, который он читает в пьесе, или их необходимо разбить на отдельные куски, которых режиссерский глаз в пьесе не видит; как написаны роли в смысле сценичности их, применительно к тому художественному целому (спектаклю), которое он видит, читая пьесу. Режиссер ясно представляет себе, какое место займет спектакль, долженствующий получиться из данной пьесы, в репертуаре театра, что будет стоить данная постановка в смысле средств и времени, которые она потребует для работы.

Работая над текстом автора, режиссер должен быть знаком не только с творчеством того писателя, которого он ставит, но и с тем кругом писателей, к направлению которых принадлежит данный драматург, а следовательно, разбираться в литературных школах, направлениях, ведущих идеях, развивающихся как в литературе, так и в философии и публицистике, — режиссер должен быть литературно образованным человеком.

Следовательно, выбирая произведение или готовясь к его постановке, режиссер, естественно, по своим знаниям и общему развитию не может быть в хвосте труппы, а должен быть впереди нее или на одной линии с передовыми актерами. Значит, характеризующей чертой его должна быть также и широта взглядов, литературный вкус, умение разобратся в уровне избранного для репертуара произведения, в том, в какой мере оно удовлетворяет серьезным запросам наших дней.

Мало того, режиссер, как художественный руководитель театра, должен *предвидеть*, какие идейные ассоциации породит тот спектакль, над которым он работает.

Режиссер вместе с тем работает совместно с художником и над оформлением спектакля: следовательно, он обязан разбираться в декоративной живописи, в различных приемах сценического оформления, разбираться в эпохах, в характере костюмов, в бытовых подробностях, в стилях утвари и мебели, относящихся к определенным эпохам.

Обдумывая ту или иную форму спектакля, отвечающую внутреннему смыслу пьесы и раскрывающую его режиссерский замысел, т. е. то, как он полагает своей постановкой интерпретировать данное произведение писателя, он должен выбрать из известных ему вещей все в данном случае необходимое.

Таким образом, умение подойти к произведению и со стороны его внешнего оформления, и со стороны литературного содержания, а также и в смысле внесения некоей культурной ценности в окружающую жизнь данной постановкой характеризует режиссера как работника театра, обладающего совершенно особыми апперцепциями.

У режиссера довольно сложный путь умозаключений применительно к тому произведению, которое он избирает для постановки. Он, как видно из вышеизложенного, обдумывает один или с коллегией режиссеров, если таковая есть в театре, целый ряд узко режиссерских тем, за которые отвечает только режиссер, как автор спектакля и лицо, несущее ответственность за все работы, проводящиеся в театре.

Говоря о характеризующих режиссера чертах, отличающих его от других работников театра, следует отметить также и следующее. Режиссер не может не быть музыкален, в широком значении этого слова. Это не значит, что режиссер обязательно должен иметь специальное музыкальное образование. Но отличительной чертой характера восприятия им действительности, реакции его на это восприятие непременно является музыкальность его натуры.

Я не могу припомнить ни одного из крупных режиссеров, по праву носящих это наименование, который бы не обладал этой способностью.

Самый термин «ритм», который, конечно, применительно к театру мы толкуем чрезвычайно произвольно, заимствован из музыки. Вряд ли может существовать режиссер, не обладающий способностью воспринимать ритм в музыке и не добивающийся ритма в сценическом действии.

Несомненно, музыкальность режиссера означает нечто еще более широкое. Профессионально это связано с умением слышать оттенки интонаций, помочь вызвать ту или иную обертоновую окраску. Музыкальность режиссера дает ему возможность шире и глубже воспринимать окружающую действительность, особенно, если он знает и любит как симфоническую, так и камерную музыку.

Итак, мы говорили вначале о том, что специалист отличается присущими лишь ему особенностями памяти или фантазии, что его восприятие окружающего мира непременно связано с особенностями его апперцепции. Так как искусство режиссера сплошь построено на организации внутреннего и внешнего действия, так как это действие на сцене он наилучшим образом может творчески воспроизвести, если умеет его наблюдать в реальной действительности, и так как тот режиссер более всего выразителен, доходчив и заразителен в своих творениях, который на сцене максимально конкретен, — его память, его фантазия *схватывают преимущественно разные виды, качества и смыслы действий*. Он великолепно видит разные куски жизни, интимной, общественной, в массовых проявлениях, в поведении одного человека, в жизни природы и т. д. и т. д., в которых проявляется *действие*.

Следовательно, действие запоминается его памятью, разные виды действия крепко живут в его памяти, *действие* в тех или иных образах, представлениях наполняет его фантазию. Он находчив, изобретателен, творческая фантазия максимально охватывает разные виды *действия*, наполняющего реальную жизнь.

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ О ПОДХОДЕ К КАЖДОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ СТУДЕНТА ДЛЯ ОПРЕДЕЛЕНИЯ СУБЪЕКТИВНЫХ ЧЕРТ ЕГО ДАРОВАНИЯ

Обычно бывает так, что принятая на первый курс группа студентов имеет своего художественного руководителя. Он и поведет свою группу (или своего рода режиссерскую мастерскую) до последнего курса, воспитывая режиссерские способности в каждом из студентов. Этот художественный руководитель не только будет вести основную специальность — режиссуру на протяжении всех четырех лет пребывания студентов в институте, но и присутствовать в той комиссии, перед которой студенты будут защищать свои дипломные работы после окончания института.

Художественный руководитель курса должен следить не только за прохождением существеннейшего для режиссеров предмета — актерского мастерства, но и за усвоением подсобных дисциплин: сценической речи, сценического движения, следить, как в этих дисциплинах проявляется режиссерская индивидуальность, чем обогащается студент в занятиях техникой речи, постановкой голоса, дикцией или ритмикой, танцами.

Наряду с этим, такие существенные для специальности режиссера предметы, как сценическое оформление, технология сцены, музыкальное оформление спектакля и грим, должны быть, помимо занятий с преподавателями, практически проработаны самими студентами. Из внимательного изучения не только успеваемости, но и характера восприятия, особенностей понимания или из тех приемов, которые обнаруживаются в студенте, когда он занимается практически каждым из указанных предметов, слагается характеристика творческой личности будущего молодого режиссера. Художественный руководитель на протяжении всех четырех лет обучения должен вникать в работы и занятия каждого из студентов, по всем указанным специальностям.

Педагогический такт художественного руководителя подскажет ему, как применительно к каждой индивиду-

альности студента следует последнему заниматься в той или иной области, чрезвычайно важной для специальности режиссера. Практика показывает, что каждый студент совершенно по-разному подходит к изучению этих предметов и что зачастую необходимо воздействие со стороны художественного руководителя, чтобы принудить студентов работать над предметом, который кажется им неинтересным или ненужным.

Но как же познакомиться с каждым из студентов, когда они впервые приходят на занятия в институт?

Вряд ли можно настаивать на определенном плане первого занятия. Бывает, что оно начинается со своего рода обращения, в котором художественный руководитель раскрывает сущность режиссерской деятельности в театре и набрасывает общий план занятий, которые предстоят студентам на протяжении четырехлетнего пребывания в институте. Бывает, что беседа слагается из вопросов художественного руководителя к каждому из студентов, входящих в состав его мастерской.

Это знакомство служит художественному руководителю материалом для первых характеризующих студента записей в тот дневник, который он будет вести на протяжении всех четырех лет. Постепенно эта характеристика, которую художественный руководитель неоднократно уточняет, приписывая необходимые замечания, дает ему возможность меньше делать ошибок в процессе воспитания будущих режиссеров.

Как это знакомство обычно протекает? Конечно, студент всегда, в особенности первые недели и месяцы встреч с художественным руководителем и со своими товарищами, стесняется. Задача художественного руководителя в том, чтобы получить не короткую информацию, откуда приехал студент, в какой обстановке он рос, каковы были окружающие обстоятельства, натолкнувшие его на мысль о занятиях искусством и в частности режиссурой, а чтобы студент для себя совершенно произвольно набросал живую картину того семейного и бытового уклада, в котором он развивался и жил. Тогда перед художественным

руководителем возникает живая, полная мелких житейских подробностей картина.

Должен заметить, что когда такие сведения о себе общаются мало-помалу все студенты, они начинают догадываться о смысле и цели этих расспросов художественного руководителя и очень охотно в дальнейшем, в особенности, когда идет обсуждение постановочных проектов, режиссерских экспликаций, режиссерских этюдов, этюдов на фантазию, рассказывают целые страницы из своей жизни, поясняя, почему в них сложился именно такой вкус и чем он вызван.

Уже в конце первого года занятий студенты начинают разбираться в недостатках своего вкуса, в необходимости бороться против этих недостатков, даже если они еще не умеют с полной ясностью оформить те верные, по их мнению, правильно подсказанные природой, ощущения, которые им надо помочь четко и ярко выявить.

В период первого знакомства, в индивидуальных или общих со всем курсом беседах в специально назначенные часы, помимо отведенных по учебному плану для занятий режиссурой, студенты рассказывают о прочитанных ими книгах. Затем общими усилиями составляется список книг, которые должны быть прочитаны к концу первого курса, в том числе основные труды по специальности и книги, знакомящие с крупнейшими произведениями мировой литературы.

В период знакомства со студентами необходимо быть очень осторожным, чтобы не спугнуть в них той естественной художественной робости, которая часто свойственна людям, не уверенным в себе, но самолюбивым. Ведь конечная цель знакомства со студентами в том, чтобы получить возможность смело и открыто критиковать их не по праву преподавателя, а по праву человека, которого студенты любят, уважают и которому они верят. Цель заключается и в том, чтобы студенты обращались к своему художественному руководителю решительно со всякого рода просьбами и за всякими советами. Вместе с тем, это знакомство вводит в правильные рамки содружество

студентов между собой, т. е. их взаимное знакомство по линии творчества. Оно освобождает в дальнейшем от ложной застенчивости и замкнутости, не позволяющих проявляться самокритике и критике друг друга.

Однако следует заметить, что в опыте знакомства со студентами неоднократны случаи, когда встречаются молодые люди, обладающие, невероятной самонадеянностью, зазнайством, вызывающей самовлюбленностью, часто покоящейся на ограниченности, отсутствии элементарных знаний и определенной неразвитости. Эта самонадеянность, необычайная легкость рассуждать обо всем, критиковать, утверждать нечто безответственное, легкомысленное требует со стороны художественного руководителя упорной работы, во-первых, по разъяснению вредности подобной точки зрения для работы в мастерской, во-вторых, по разъяснению того, что в жизни, в особенности в жизни такого коллективного искусства, каким является театр, подобная линия поведения может оказать разрушительное влияние. Режиссеру надлежит настаивать и следить за тем, чтобы такой студент перевоспитался и нашел другую линию поведения. Если же усилия педагогического коллектива будут бесплодны, то такого студента надлежит исключить, и как можно скорее, не позже окончания первого курса.

Осторожно подходя к каждой индивидуальности будущего режиссера, еще на первом году обучения, художественному руководителю следует выяснить, есть ли у студента достаточная зоркость; замечает ли он особенности хотя бы того быта, в котором он рос и развивался до поступления в институт. Следует обратить внимание студентов на то, что режиссеру необходимо обладать соответствующей наблюдательностью по отношению к окружающей его жизни, из которой он черпает содержание для жизни, создаваемой на сцене.

Следует узнать также и то, обладает ли студент наблюдательностью в отношении к природе, замечает ли он ответственные краски, абрисы, тени, перспективу, контуры и яркие и бледные пятна, обращает ли он внимание

на неоднородную выразительность облачного неба, на различные шумовые краски ветра; что он может рассказать о своих впечатлениях от леса, моря, степи, или пригородных огородов, или великолепных улиц, магазинов, вокзалов столиц, или пустырей, улиц и переулков в провинции.

Надо потребовать от студентов систематического посещения картинных галерей и музеев, собирающих произведения изобразительных искусств, а потом провести беседы, в которых бы студенты рассказывали о том, какое впечатление произвела на них та или иная картина.

На протяжении всех четырех лет занятий необходимо, чтобы художественный руководитель проводил со студентами подробные собеседования о выдающихся спектаклях, которые должны просматривать студенты его курса. Было бы неверно ограничивать студентов посещением драматических спектаклей. Надлежит развивать в них вкус и умение разбираться и в балете, и в оперных спектаклях, и в цирковых представлениях, и в кинофильмах.

Художественный руководитель обязан постепенно развить в студентах ощущение специфики театрального искусства. Он должен разъяснить им, в какой мере приемы действия, формы действия, типичные для кино, не являются театральными; в какой мере разные жанры театра — драматического, оперного, балетного, театра гротеска, оперетты — требуют различных приемов построения спектакля, манеры исполнения, организации сценического пространства, приемов сценического оформления декорациями, конструкциями или иными предметными установками.

Одновременно надо разобрать, в какой мере приемы исполнения в цирковой пантомиме или в каких-нибудь жанрах куплетистов, гимнастов, наездников, жонглеров, клоунов, а также в построении массового действия отличаются от приемов исполнения в театре, претендующем на раскрытие сложных логических образов. На примерах постановок античной трагедии, произведений Шекспира, его английских современников или испанских драматур-

гов следует разобрать со студентами специальные задачи, стоящие перед режиссером в работе над такого рода произведениями.

Обычно в таких беседах очень скоро и студенты и художественный руководитель приходят к утверждению значения музыки для режиссера. И вот, следует прежде всего выяснить, кто в какой мере музыкален, кто любит музыку, умеет слушать ее, играет сам на музыкальных инструментах, знает симфоническую музыку и бывал на концертах вокальных, камерных и симфонических. Художественный руководитель должен пробудить в студентах интерес к посещениям концертов и помочь им разобраться в полученных впечатлениях.

Опыт показывает, что очень скоро студенты, независимо от требований художественного руководителя, начинают увлекаться музыкой и картинами и по собственной инициативе бывают на концертах, выставках, в музеях.

Как известно, наряду с прохождением курса по специальности студенты проходят ряд общеобразовательных предметов, которые являются огромным подспорьем для занятий по специальности. Общая гражданская история, философия, история литературы, театра, живописи, музыки, занятия языком вырабатывают в студенте то, чего не может сделать художественный руководитель, занимаясь по своей специальности — режиссуре.

Художественный руководитель должен быть в курсе занятий студентов общеобразовательными предметами, должен знать, как занимается каждый студент и в чем у него пробелы.

Прямая обязанность художественного руководителя — постоянно напоминать студентам, что нужно знать культурному режиссеру в нашей стране, и самым решительным образом бороться с такими взглядами (если бы они у кого-либо из студентов возникли), что целый ряд талантливейших режиссеров оказались ведущими в режиссерском искусстве, не обладая теми знаниями, на которых настаивает сейчас высшая специальная советская школа. Надо резко бороться с вредным высказыванием

о том, что стремление к научным знаниям, к широкому образованию якобы загружает или засоряет непроизвольную артистическую эмоцию, что непосредственность творческого дара иссушается научной подготовкой, работами, которые, казалось бы, не имеют прямого отношения к занятиям голосом, акробатикой, танцами, пением, сценическими упражнениями, входящими в существо актерского и режиссерского дела.

Достаточно, казалось бы, указать на то, что такие огромные, глубоко эмоциональные художники, как Гете, Шиллер, Пушкин, Сальвини, Дмитревский, Щепкин, Риккбони, Микеланджело, Леонардо да Винчи и многие другие, были не только поразительными художниками, огромными специалистами, но и широко образованными людьми, людьми больших знаний, которые они выражали не только в поэзии, живописи, актерском мастерстве, режиссуре и декорационном искусстве, но и в своих трактатах, научных трудах, письмах и интереснейших заметках на книгах.

В результате бесед и занятий с художественным руководителем студенты должны усвоить, что развитие их режиссерского дара есть прямое дело, которым они должны заниматься в театральном институте на режиссерском факультете, и что преподавание построено так, чтобы максимально подготовить их к самостоятельному режиссированию, что главное в их студенческие годы — это научиться режиссировать, работать с актерами, развить в себе дар или, во всяком случае, способность построить спектакль. В период своего пребывания в институте и в дальнейшем они должны знать, что общее образование есть необходимое условие для развития в них этого дарования и накопления как общих, так и специальных знаний. Они должны уйти из института убежденными в том, что их работа над собой как режиссерами не прекратится, что каждая новая постановка, над которой они будут работать в течение своей жизни, окажется лишь новым звеном в цепи их творчества. Также и расширение знаний в области общегражданской истории, истории

литературы, музыки, живописи и т. д. в самом широком смысле должно продолжиться после окончания ими института.

Возможно, что во вступительной беседе художественный руководитель набросает план ближайших практических занятий со студентами, а может быть, он это сделает в одной из дальнейших бесед, когда будет говорить, в чем сущность практических занятий, начиная с первых лет обучения и кончая последним годом.

Он должен будет очень подробно разъяснить, в чем сущность упражнений или этюдов на фантазию. До того как студенты начнут работать над отрывками, сценами или целыми пьесами, следует заняться специально развитием режиссерской творческой фантазии.

В это самое время, может быть, надлежит предложить студентам заготовить, применительно к индивидуальности каждого, ряд тем, на которые бы они в дальнейшем могли построить этюды. Эти темы на развитие творческой фантазии режиссера должны быть близки студентам. Независимо от того, что эти студенты совершенно неопытны в области режиссуры, им надлежит дать полную свободу в выборе тем, как бы не были трудны те произведения, какие они избирают. Это позволит наилучшим образом познакомиться с каждым из обучающихся.

В работе над первым постановочным планом при разработке отдельной темы студенты должны организоваться в небольшие группы, из двух-трех человек. Это объединение произойдет не сразу, так как каждый студент будет предлагать свою тему, и только в анализе этой темы, т. е. в тех обоснованиях, которые будет он делать, доказывая, что в данной пьесе он лучше всего проявит свою индивидуальность, вскроется тот материал, которым должен обладать художественный руководитель. Как только закончится дискуссия по этому вопросу применительно к целому курсу, легко будет установить общность намерений или склонностей целого ряда студентов. Правда, иные так и будут работать особняком, но все же в результате отбора и дискуссии наметятся основные

группы, так что над каждой из выбранных пьес будут работать два-три студента.

В результате своих занятий студенты сделают макеты для каждого акта, наметят характеристики действующих лиц, составят режиссерскую экспликацию, в которой будет намечено сквозное действие всего спектакля и сквозные действия актов и картин, а возможно, и ролей. Они, может быть, сумеют наметить и режиссерские куски, а также зерно каждого режиссерского куска. Во всяком случае, они сумеют обосновать принцип организации выгородки, установление тех или иных планировочных мест, общую трактовку спектакля, обосновать, почему принят тот или иной характер оформления.

Каждый из участников данной бригады либо возьмет на себя разные темы режиссерской экспликации, либо даст режиссерскую интерпретацию отдельного акта.

В процессе работы студентов над проектами постановок, в определенные часы, намеченные в программе так, чтобы эти занятия помогали прохождению теоретической части курса режиссуры, должны быть размещены режиссерские этюды, которые по ходу занятий раскроют студентам принципиальное отличие этих этюдов от актерских этюдов. Режиссерские этюды возможны и как своего рода импровизации, когда во время занятий кто-либо из студентов по заданию преподавателя тут же сумеет организовать на предложенную тему этюд с группой товарищей по курсу.

Но возможно, что будет дано время каждому студенту обдумать дома режиссерский этюд, который он должен будет выполнить или подготовить со своими товарищами, а затем этот этюд будет разобран художественным руководителем и всем составом курса. Должен заметить, что художественным руководителем состав курса должен быть приучен к тому, чтобы каждая работа студента разбиралась всеми студентами и чтобы каждый студент критически разбирал работы своего товарища.

Необходимо, чтобы каждый студент знал, что он отчитывается в своей работе не только перед художественным

руководителем, но и перед всей мастерской. Выступающий должен быть в курсе всего того, что делается в мастерской каждым в отдельности: знать решительно все те произведения, которые розданы для режиссерских экспликаций студентам всего курса, и понимать ответственность своего выступления, которое является частью процесса взаимного обучения студентов мастерской, в которой он работает.

Далее, также в процессе ознакомления с индивидуальными способностями каждого студента режиссерского факультета, следует в конце первого семестра провести две-три экскурсии в хорошо организованный драматический театр, где студенты могли бы, хотя и бегло, ознакомиться со всей сложной машиной находящегося на ходу театра. В дальнейшем им предстоит двухнедельная созерцательная практика, которая даст им возможность познакомиться с работой различных цехов театра, а также посмотреть спектакль из-за кулис и побывать на различных стадиях репетиций. В результате этих двух-трех экскурсий снова надо провести собеседование и установить, что заметили студенты и что не заметили, не поняли.

Приступая к занятиям по режиссуре, студенты должны знать, что на втором, третьем и четвертом курсах им придется быть активными участниками в работе над отдельной сценой во время занятий по актерскому мастерству, когда каждый из них в одном случае окажется участником этих работ в качестве актера, а в другом случае — в качестве режиссера. Потом студенты перейдут к более ответственной работе в качестве режиссеров целого акта и, наконец, войдут в коллегия режиссеров для постановки целой пьесы, где совместно будет вырабатываться всеми общий план постановки, ее замысел, сквозное действие, оформление и т. д.; затем эта постановка будет осуществлена на сцене со светом, музыкой, костюмами, гримом и т. д., и каждый студент обязан будет проработать по крайней мере целый режиссерский кусок, а иногда и два-три куса в спектакле.

Таким образом, знакомясь с каждым студентом, внося в дневник характеризующую творческий профиль

каждого из них запись, художественный руководитель отчетливо представит себе тот материал, с которым он работает, и сделает надлежащие изменения, исправления, помогая каждому студенту расти.

Художественный руководитель своими беседами и занятиями со студентами содействует тому, что они начинают относиться к своему учебному процессу сознательно. Из предварительных бесед в продолжение курса для студентов становится ясно, зачем им предлагается проделать ту или иную работу, какой общий смысл имеет весь учебный план, к каким целям ведет их художественный руководитель и как они должны работать над собой, чтобы каждый, в зависимости от своей индивидуальности, усваивал предметы, необходимые по программе, а также занимался практическими занятиями для того, чтобы подготовиться к самостоятельной работе режиссера.

КОМПОЗИЦИЯ СПЕКТАКЛЯ

Способность к композиции, основной функции режиссера, непосредственно зависит от его режиссерской фантазии, от умения расчленять действие на части, на куски, заставляя воспринимать разные качества действия, видеть, слышать, ощущать ритмы и в спектакле и в окружающей действительности.

Спектакль — художественное целое. Однако в его целостности явно существуют части, четкие куски. Расчленение заметно при восприятии даже наиболее совершенного спектакля, и это происходит потому, что спектакль обдумывается по частям, куски целого оформляются постепенно. Это и есть построение, т. е. композиция спектакля.

Деятельность режиссера в области композиции находится в тесной связи со свойствами его дарования и области творчески-организаторской, с его способностью продумать план будущего спектакля, наметить определенный замысел, осуществить проект построения спектакля.

Деятельность режиссера в области композиции надо разделить на два момента:

1) обдумывание образа спектакля, т. е. осмысливание того, что собою представляет в целом то произведение, которое он собирается ставить, которое видит как спектакль, а не как пьесу, написанную драматургом, умение произвести анализ пьесы, вскрыть ее идею;

2) композиция в собственном смысле слова, понимая под этим практическую работу с актерами, художником и другими членами коллектива, создающего спектакль.

Я изложу свои взгляды на вопрос, что такое режиссерская композиция, — сначала о композиции как

практической работе с актерами, художником и другими членами коллектива, создающего спектакль, а после о том, как для этого построения режиссер делает глубокий анализ драматического произведения, вскрывает его идею и приходит к той или иной режиссерской интерпретации, избранной для постановки пьесы.

Должен заметить, что по вопросу композиции театрального искусства пока не существует никаких научных работ. Поэтому я прекрасно понимаю, что мои определения могут быть не точны, не научны.

Итак, чтобы как можно яснее передать свои мысли, которые сложились из непосредственного опыта работы в театре, я буду преимущественно описывать, как я понимаю процессы композиции, выражаясь так, как это мне придется делать, когда я работаю на репетициях с актерами, занимаюсь с художником или со студентами.

Под композицией в режиссерской практике понимается *расположение частей* целого в эпизоде, в картине, в акте или в спектакле.

Как можно расположить части? Сделать одну часть более существенной, другую второстепенной; одно подчеркнуть, выдвигая на первый план, другое затушевывать, отодвигая на второй план; сделать совершенно ясным, что главное и что сопровождающее, или оттеняющее, контрастирующее. Если это нечто второго значения, второстепенное, то в какой линии — линии основного действия или по линии эпизодов? Должно ли оно неясно проглядывать в течение довольно длительного времени, или оно должно лишь промелькнуть?

Полагаю, что нужно указать теперь же, что так как спектакль разворачивает и во времени и в пространстве, то в своем построении он имеет много аналогий с музыкой, которая протекает во времени, и с живописью, которая протекает в пространстве.

Говоря о построении частей в спектакле, я разумею под этим следующее.

Практически перед режиссером разворачивается ряд действенных кусков. Допустим, что после того, как

раскрылся занавес, начинается сцена, которая ведется сначала одним персонажем, потом после определенной паузы этим же персонажем плюс входящим другим их диалог прерывается кратким входом третьего, потом они остаются опять вдвоем и таким образом заканчивают свой кусок. Вслед за этим начинается новый кусок, который ведут следующие двое, или трое, или четверо, но они вплетаются в действие, чем-то связывающее первый кусок со вторым. Начинается третий кусок, который отделен от второго некоторой паузой, устанавливаемой режиссером. Эта пауза должна быть наполнена шумовым или звуковым содержанием, помогающим войти в атмосферу этой паузы актерам, ведущим третий кусок. Третий кусок дорастает до трагического или патетического подъема, который надлежит снять входением нового персонажа, чуждого самочувствию тех трех, которые поднимали третий кусок до патетического звучания. Этот четвертый кусок начинает новую тему, однако переплетающуюся с мыслями и переживаниями, которыми жили персонажи первого куска. Начинается пятый кусок в атмосфере, не напоминающей ни один из предшествующих, однако по своему контрзвучанию очень ясно помогающей зрителю догадаться о том, почему были так настроены и так своеобразно переживали определенные состояния персонажи первого и третьего кусков. В необычайно «бравурную» атмосферу, и даже чуть легкомысленную, вливается лирический эпизод, который, как бы промелькнув, оставляет яркое впечатление, и благодаря ему действие в пятом куске делает крутой поворот и оставляет зрителя под впечатлением неразрешенного вопроса, на который ответит действие следующей картины.

Это разделение картины на куски, находящееся в полном соответствии со смыслом того, что заключено в содержании пьесы, дает основание режиссеру обдумать заключенные внутри каждого куска отдельные темы действия. Эти темы действия заставляют выдвинуть скрываемое до определенного момента содержание переживаний отдельного персонажа на первый план и доводят его до

максимального напряжения, наполняют его тем смыслом, который будет оговорен режиссером и исполнителями для того, чтобы через чередование других кусков, в поведении другого персонажа в другом куске оказалась бы переключка его темы, его действия с тем, что было подчеркнуто в поведении и переживании указанного в начале персонажа.

Если режиссер, прорабатывая каждый кусок сцены и картины, с тем чтобы добиться полной ясности в раскрытии для исполнителей подтекстового действия, станет себя спрашивать, как распределить то, что составляет содержание в исполнении, что отнести на первый план, второй, третий, что сделать мелькающим эпизодом, то он будет занят режиссерским распределением частей действия, выдвиганием или затушевыванием того, что сделано актерами в пределах их ролей.

Но, как известно, для того чтобы сильнее или мягче подать что-либо в ролях, актерам нужно создать соответствующую атмосферу, которая определяется не только тем, как обставлена сцена, расположены игровые точки, поставлена мебель, какого добился настроения режиссер, осветив так или иначе сцену, но и соответственным оговариванием поведения актеров. Режиссер добивается того, чтобы актер верил в правдивость тех состояний и положений, в которых он находится, чтобы актеру было удобно и просто действовать. А для этого он разбирает текст с исполнителями, требуя от них, чтобы, действуя на сцене, они жили такими-то темами, обдумывали именно то, что даст им повод к определенным желаниям, к действиям или совершению того или иного поступка.

Режиссер сгущает или разрежает эту атмосферу, делает легкой, построенной на том или ином внутреннем ритме, прибавляет тот или иной шумовой, световой, звуковой фон.

Таким образом, слагается сцена, которая занимает определенное место во времени и в пространстве; он ее акцентирует, выпячивает, или заставляет промелькнуть, или ставит в тень, делает неясной для того, чтобы в соот-

ветственном месте спектакля внезапно она прояснилась, потому что такова конструкция той пьесы, которую он ставит. Вот почему я говорю, что композиционная работа режиссера в спектакле практически, в работе с актерами, художником и другими участниками по подготовке спектакля, есть расположение частей целого в эпизоде, в картине, действии или спектакле. Режиссер придает сценам то толкование, которое считает наиболее верным.

Всякая сценическая жизнь есть условность, которую незаметно для зрителя преодолевает актер. Зритель верит всему тому, что происходит на сцене, хотя знает, что все это происходит не на самом деле. Если актеры играют верно, а действие спектакля протекает убедительно, у зрителей непременно будет иллюзия, что все происходящее на сцене есть подлинная правда.

Режиссер в своей работе пользуется самыми разнообразными приемами. И чем он талантливее, тем он разнообразнее в приемах пользования этой условностью. Для него важно лишь, чтобы происходящее на сцене было сделано так, чтобы зрители принимали это происходящее за подлинную реальность, чтобы актеры, участвуя в спектакле, так жили своим сценическим искусством, чтобы и для них в процессах переживания, в процессах сценического действия все на сцене было подлинной реальностью, а вместе с тем и подлинным искусством.

Если произведения искусства действительно прекрасны, они вместе с тем и глубоко реальны. Мы могли бы подтвердить это на примерах и византийской мозаики, и японской живописи, и русской иконописи.

В целом ряде спектаклей, которые необходимо построить своеобразно в силу драматургических особенностей тех произведений, которые ставятся, режиссер избирает особую планировку мизансцен, строит действие по вертикали сцены, пользуется системой занавесов, ширм, разного рода выгородками для того, чтобы расположить действие и в самом сценическом пространстве так, как это представляется ему необходимым для достижения той или иной динамики действия. Значит, и в этом случае он,

компоная действие, знает, как следует сценически построить его, чтобы передать наилучшим образом смысл произведения.

Я уже говорил о том, что наполнение определенным смыслом режиссерских или актерских кусков и сочетание их в том или ином порядке, выделение в каждом смысловом куске некоторых тем, которые дают своеобразные интервалы и переключки друг с другом на протяжении всего спектакля, выливаются в сложный рисунок действия. Получается как бы своеобразная расстановка, грубо говоря, переключка тем, задач и намерений, которые слагаются в своего рода режиссерский контрапункт.

Если каждый спектакль имеет тот или иной рисунок действия, принадлежащий режиссеру, то это значит, что в режиссерском искусстве существуют различные формы действия, и как в музыке уже сложилось учение о музыкальных формах, так, несомненно, когда-нибудь театроведение разработает в теории режиссуры особый раздел о формах действия в спектакле.

Я попытаюсь описательно передать, как я это понимаю, исходя из собственного опыта и наблюдения над спектаклями других режиссеров.

Действие в спектакле непрерывно, но его носитель не всегда только актер, хотя все основное в спектакле в его руках.

Когда актер овладел ролью и для него стали ясны сверхзадача спектакля, сквозное действие, то все зависит от того, в какие *ритмы* переливаются переживания исполнителей. Постепенно, в результате большой творческой работы, актерами передается внутренний смысл отдельных сцен через нахождение верного ритма состояний, переживаний, обдумываний или стремлений, то очень глубоких, мучительных, то страстных, мгновенных.

Формы действия у актеров в большинстве случаев зависят от ритма. Для того чтобы получить тот или иной рисунок в композиции целого, режиссер должен организовать эти формы действия.

Я уже сказал, что не только актеры являются носителями действия в спектакле. Возьмем такой пример — на сцене момент окончания акта. Казалось бы, действие прекращается, но режиссер еще находит нужным держать занавес открытым. На сцене никого нет, только оставшиеся от происшедшего действия в беспорядке разбросанные предметы. Через расположение предметов, через погасающий или прибывающий свет или даже при одинаковом свете действие продолжается.

Возможно, что действие актеров не в плане переживаний, а в плане пользования предметами создаст ту или иную динамичность происходящего на сцене. В равной мере режиссер, komponуя спектакль, часто добивается того, чтобы зритель догадался о происходящем за сценой или уже происшедшем до раскрытия занавеса через, так сказать, натюрморты, расположенные на столах, на диванах или в других частях сцены.

Допустим, что на сцене изображен конец коридора в гостинице. Видно несколько дверей в номера. Темно. На столе мигает и гаснет кухонная лампа. Только в щели одного из номеров свет. Иногда оттуда доносится неясный говор. В самой дальней части коридора окошко, занесенное снегом. Около окна дежурный столик; на нем составлены подносы, холодный самовар, тарелки от закусок, чашки, сахарницы и т. д. На первом плане в коридоре тикают часы. В окне прибывает зеленоватый рассвет.

Почти минуту не происходит никакого движения, не открывается дверь в номер, снизу по деревянной лестнице гостиницы не поднимается ни одна фигура. А зритель участвует в действии, потому что из предшествующей картины ему ясно, кто и зачем приехал сюда, в эту гостиницу. И зритель ждет, войдет ли тот, о ком не подозревают находящиеся за дверью номера.

Предполагаемые события, происходящие за дверью номера, зрителю становятся ясны из соответственно организованных предметов, из того, что приливает свет в окне, что тикают часы, что расставлены подносы с грязной посудой, взятой из номеров с вечера. Носитель

действия в данном случае не актер: действие перелилось в иную форму; автор же этого — режиссер, построивший данную сцену.

Сколько раз режиссеры прибегали к такому приему: на сцене полумрак, стол, кресло, раскрытая книга или листы бумаги, перо и чернильница, иногда выдвинутый ящик стола, иногда лежащий на столе револьвер и непременно почти догоревшая мигающая свеча. Эта мигающая свеча своим пламенем полностью доносит состояние тревоги и дорисовывает в воображении зрителя содержание сцены.

Таким образом, режиссер, расположив предметы и поставив на стол догорающую свечу, добился непрерывности действия, однако форма этого действия перелилась от исполнителя к тем предметам, которые режиссер расставил в этой сцене.

Вот уже сорок лет зрители увлекаются замечательно поставленной К. С. Станиславским сценой в тереме в спектакле «Царь Федор Иоаннович»: в маленькое оконце чуть пробивается рассвет, и комната освещена отблеском лампад; из низенькой комнаты сначала медленно появляются спальные девушки и боярыни, а затем царица; царица Ирина остается одна, а потом выходит в молельню к государю; после сцены с духовником появляется кутающийся больной царь Федор, как бы извиняющийся за то, что не пошел к утренней обедне. И непрерывно, пока идет вся эта сцена, звучит нежный и жалобный колокол.

Давно уже отмечено, что лиризм того, что умел передать К. С. Станиславский в нищей и убогой, однако же царской жизни царя Федора, превосходно найден через звук и характер ударов колокола.

Чтобы найти эту атмосферу, суметь так построить эту картину, надо обладать композиционным даром, яркой фантазией, огромной чуткостью, тонким проникновением в тот быт и уклад, который К. С. Станиславскому удалось воспроизвести на сцене.

Когда К. С. Станиславский в период своего увлечения условным театром поставил «Драму жизни» Кнута

Гамсуна, среди других великолепных достижений его режиссерского дара исключительную удачу представляла постановка сцены ярмарки во время чумы.

Люди в примитивных костюмах, в шляпах лопарей; страшная, воющая музыка; затянута холстом карусель, освещенная светом транспаранта, благодаря чему пронесившиеся на карусели фигуры были как бы тенями на холсте; расположенные в двух планах группы полны резких и угловатых движений; шум и звуки музыки; по первому плану рампы проходящая страшная фигура Тю, у которой ноги были выворочены так, что пятки были впереди, а ступни сзади, — все это создавало очень напряженную атмосферу и необычайно резко построенный и острый режиссерский рисунок. Все это — проявления действенной композиции режиссера.

Известно, что одной из сложнейших задач режиссерской работы является отыскание стиля писателя. Умение найти и сценически воплотить стиль писателя тоже принадлежит к области композиционного дара режиссера. Я укажу на ряд примеров, из которых будет совершенно ясно, в какой степени я прав.

Известно, что в Художественном театре одним из наиболее актерских спектаклей был спектакль «Братья Карамазовы», в котором Художественный театр достиг виртуозности в умении передать Достоевского. Вскоре после «Карамазовых» театр поставил «Николая Ставрогина», инсценировку отдельных глав из романа «Бесы».

Отмечу три картины из «Николая Ставрогина», представляющие шедевр не только по умению показать людей Достоевского, атмосферу романа и обстановку жизни, какой ее видел автор, но даже пейзаж Достоевского.

Так, в спектакле «Николай Ставрогин» блистательно была сделана картина «Выход из городского собора», в особенности та часть сцены, когда генеральша Варвара Петровна Ставрогина спускалась по ступеням собора вместе с Хромоножкой. В равной мере была замечательно сделана картина «Гостиная Варвары Петровны», где блистательно были сценически переданы образы Шатова,

капитана Лебядкина и Ставрогина. Наконец, не менее сильным эпизодом, чем два вышеупомянутых, была сцена в Скворешниках — объяснение Николая Ставрогина и Елизаветы Николаевны.

Что потрясало зрителей в этих сценах? Прежде всего то, что режиссер добился в своей работе с художником Добужинским полного соответствия художественного оформления стилю автора. Город, в котором происходит действие «Бесов», собор, часть улицы и люди, показанные в первой картине, ритм их жизни, характер лиц, костюмов полностью выражали стиль Достоевского.

Гостиная Варвары Петровны, мебель, стены, планировочные места, позволявшие именно так расположить действие и наиболее сильно вскрыть природу души каждого из действующих лиц, также были найдены очень верно.

Превосходно соответствовало стилю Достоевского и ритму его романа изображение дома генеральши в сцене в Скворешниках. За окнами зала виден был облетевший парк усадьбы. На сцене часть пустого огромного зала, передающего ощущение огромного необитаемого дома, у окна одинокие Ставрогин и Елизавета Николаевна. Стиль, ритм романа Достоевского к даже характер пейзажа были переданы в этой сцене с большой глубиной и психологической насыщенностью.

Манера, в которой говорили и действовали актеры, гримы и костюмы персонажей, речь, поведение, формы, в которые выливалось действие и декорации, были связаны чем-то композиционно единым.

Построение такого спектакля целиком зависело от композиционного дара режиссера, который выносил в себе образ этого спектакля. Режиссер вполне сознательно расчленял пьесу на куски разного значения, определявшиеся разными ритмами и темпераментами, однако видя перед собой единое целое и полностью донося стиль писателя до зрительного зала.

Можно привести не один десяток спектаклей Художественного театра, которые раскрывали искусство режиссуры по отысканию стиля писателя. Например,

«Живой труп» Л. Толстого, поставленный Вл. И. Немировичем-Данченко, все чеховские пьесы, поставленные К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. В каждом из этих спектаклей режиссерами было скомпоновано самочувствие актеров, атмосфера действия с внутренним смыслом каждого из этих произведений, с глубочайше вскрытой идеей произведения и великолепно найденной формой спектакля, обстановкой, в которой протекало действие, что в итоге помогало понять стиль писателя.

И наконец, мы подходим к той стороне творческого акта режиссера в области композиции, которую я назвал умением произвести глубокий анализ драматического произведения. Режиссер должен верно раскрыть идею, уметь интересно интерпретировать, быть не банальным, а глубоким и оригинальным в режиссерской трактовке произведения, не навязывая ничего автору от себя, а строго и последовательно идя за ним.

Я уже упомянул, что режиссер, приступая к своей композиционной работе, т. е. обдумывая, как он будет организовывать спектакль, должен иметь своего рода проект постановки, должен исходить из определенного замысла.

Многократно перечитывая произведение и знакомясь со всем тем, что необходимо для того, чтобы лучше понять его, режиссер постепенно останавливается на основной, ведущей идее этого произведения. Затем он проверяет свою идею на всех частях пьесы и таким образом убеждается в правильности намеченной ведущей идеи. Так он находит для себя, хотя бы еще в смутной форме, как бы рабочее сквозное действие и очень осторожно обращается с ним к тем исполнителям, с которыми начинает работать над пьесой.

Общеизвестно, что в сотрудничестве с исполнителями и художником, если он действительно близок режиссеру, кое-что изменяется и в сквозном действии, и в раскрытии основного смысла того произведения, которое ставится на сцене. Но нужно твердо знать, что, когда режиссер

во всеоружии приступает к постановке спектакля, продумав пьесу до конца, понял ее, полюбил, она становится частью его творческого существа, он над ней думает и в досуг, и во время работы с исполнителями, и даже во время другой работы вне театра — словом, он вынашивает внутренний образ спектакля.

Отдельные части будущего спектакля волнуют режиссера, его возбуждает смысл происходящего в тех или иных сценах. Он видит, чувствует или знает в жизни тех людей, которые должны появиться в его будущем спектакле. Он не может описать их внешность, наверное, еще не слышит, как они говорят, не представляет всей сложности их поведения, но какой-то общий смысл их, как людей, то, что называется на латыни «habitus», в какой-то мере еще неосознанные зерна образов ему предстоят.

Режиссер решает для себя, что он хочет сказать в своей творческой жизни этой постановкой. На его творческом пути всегда есть такие этапы, на которых он выражал свое отношение к жизни, людям в художественных формах спектаклей. И вот он знает, обдумывая проект постановки, т. е. слагая замысел данного спектакля, что вся совокупность действий и смысл того, что произойдет в этом спектакле, разрешают для него какую-то философскую тему, или, проще говоря, тему его раздумий.

Конечно, в таком состоянии обдумывания пьесы он сочиняет спектакль. Сочиняя, он соображает, кто из актеров лучше передаст то, что он как бы внутренне услышал в ролях, что ему поможет донести до зрительного зала художник в своем оформлении. Он думает о том, как этот спектакль должен звучать — интимно или широко; следует ли привлечь еще какие-то сцены для поддержания нужного ему настроения или ограничиться тем количеством сцен, которые указаны автором, и может быть, даже следует вычеркнуть некоторые. Словом, перед ним развертывается целая программа работ в разных направлениях. Чем глубже он заглядывает в произведение, чем критичнее он относится к самому себе, тем сложнее становится его сочинительская работа.

Таким образом, до перехода к работе с исполнителями, художником и т. д., т. е. до начала своеобразной инструментовки произведения, которую он задумал, режиссер делает наброски, иногда фиксируя их, иногда сохраняя в памяти, зацепляется за самое необходимое, чтобы в дальнейшем начать конструировать замысел, лежащий в разворачивающемся спектакле.

Затем он находится в таком состоянии, когда пишет как бы клавиш, и все режиссерские темы становятся для него ясны. Это еще не разросшееся в полифонию произведение, где в основном есть все, что потом перейдет в линию творчества актеров, в линию творчества художника, к музыканту, к осветителю, к шумовику и т. д., но это заключено как бы в некоей сжатой форме будущего целого. Это и есть внутренний образ, т. е. смысл спектакля.

Так описательно я позволяю себе характеризовать сложный процесс подхода к композиционной работе режиссера, пока она не развернулась в широких практических формах, т. е. работу режиссера на предварительной ступени, период глубокого анализа произведения, когда режиссер раскапывает идею произведения, когда в нем складывается и развивается внутренний образ спектакля.

Из вышеизложенного я позволю себе сделать тот вывод, что процесс композиции в создании спектакля, процесс, целиком находящийся в руках режиссера, требует прежде всего глубокого специалиста, человека не только определенных знаний, но и яркой фантазии специфически режиссерского типа.

РАБОТА НАД АВТОРСКИМ ТЕКСТОМ

Работа режиссера по постановке спектакля начинается с изучения пьесы. Чем внимательнее режиссер изучит произведение, которое он предполагает ставить, чем более он будет готов к тому, чтобы приступить к работе с исполнителями, тем скорее он закончит постановочный период, продуктивнее будут идти репетиции, ему удастся вернее донести свой замысел до зрителя через исполнителей и других участников спектакля.

Основным объектом работы режиссера в этот период является авторский текст. Кроме авторского текста, режиссер знакомится с целым рядом произведений данного автора, раскрывающих его миросозерцание и творческую личность, а также с критическим материалом, могущим осветить социально-экономическую, философскую, психологическую стороны предполагаемого к постановке произведения, и, наконец, пользуется материалами, характеризующими эпоху и быт, материалами иконографии и пр.

Изучая автора, режиссер должен понять идеи его, разобраться в поэтике языка, в архитектонике произведения, определить социальный смысл того произведения, которое он ставит, решить вопрос, почему оно может быть интересно для современного зрителя и каким его запросам оно удовлетворит. Лишь после этого режиссер может выбрать ту постановочную форму, которая наиболее ярка для данного произведения.

Постановочный прием, яркий и приближающий к современному зрителю одного автора, может оказаться чуждым для другого. Режиссерский прием, постановочный замысел, делающий сценическое произведение интимным

или монументальным, зависит исключительно от соответственно понятого и верно вскрытого авторского текста.

Таким образом, глубокое, полное изучение не только данного произведения, которое предполагает ставить режиссер, но и всей окружающей автора атмосферы, идейных влияний, литературных направлений, социальных противоречий, политических идей, пропитывающих это произведение, должно предшествовать решению вопроса о стиле и внутреннем образе постановки и нахождению композиционных приемов режиссера.

Итак, режиссер, чтобы твердо опереться о нечто реальное в своей работе, должен со всем вниманием, творческой фантазией, талантом и знанием изучать автора. Именно *изучать* произведение автора.

РЕЖИССЕРСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ И ИЗУЧЕНИЕ ТЕКСТА ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ВЗЯТОГО ДЛЯ ПОСТАНОВКИ

Для того чтобы обдумать, что и каким образом режиссер выразит в том сценическом произведении, которым явится спектакль, он должен хорошо понять творчество автора в целом и особенно произведение, взятое для постановки.

Нередки случаи, когда сам автор толкует свое произведение таким образом, что режиссер и современный ему зритель не только не могут согласиться с этим толкованием, но самым решительным образом расходятся с ним. Но тем не менее знать эту точку зрения автора надлежит. Лучшим примером может служить толкование, данное впоследствии Гоголем своей комедии «Ревизор».

Итак, основное — это изучить самое произведение.

Каким образом удастся режиссеру проникнуть в произведение, которое он предполагает ставить? Существуют две точки зрения. Одни режиссеры утверждают, что самое сильное впечатление, причем и самое верное уяснение произведения, они получают от первого чтения. Другие утверждают, что в результате долгого вчитывания

и *медленного чтения* произведения им удастся наилучшим образом вникнуть в него полностью.

Однако независимо от того, каким методом получит режиссер возможность охватить целостность и глубину художественного и социально-философского содержания данного произведения в дальнейшем для того, чтобы подготовиться к репетиционной работе, ему необходимо работать над текстом.

В чем же состоит эта работа?

При первоначальном чтении текста прежде всего доходит сюжетная сторона произведения и лишь постепенно становятся живыми действующие лица пьесы.

Для того чтобы понять авторское отношение к происходящему, к действующим лицам, а через высказывания действующих лиц уяснить мысли автора, необходимо обратить внимание на тот словарь, которым пользуется автор, индивидуализируя своих героев.

С таким же вниманием следует отнестись к пунктуации автора, так как расстановка знаков препинания позволяет следить за логикой мысли и, кроме того, каждый автор пользуется пунктуацией различно.

Надо обратить внимание на то, как располагает автор типичные для его языка местоимения, наречия, предлоги; кончает ли реплики многоточиями и любит ли эти многоточия; часто ли у него ставятся восклицательные знаки, — все это помогает вскрытию заключенных в репликах мыслей автора, все это дает возможность логически разобраться в авторском тексте.

Таким же серьезным моментом при изучении текста автора является особенность в построении фраз. Говорят ли действующие лица сложными, со многими придаточными, предложениями, выражая этим запутанные мысли или подобострастность, витиеватость, провинциализм, говорят ли они простыми предложениями — все это чрезвычайно характеризует самого автора. Употребляет ли автор деепричастную форму, безличные предложения, или его действующие лица говорят просто, четко, «литературно», — все это необходимо учесть для того, чтобы

должным образом представить себе, каковы персонажи автора изучаемого произведения.

Параллельно изучению текста с его логической стороны идет изучение и психологических особенностей действующих лиц, выведенных автором, потому что их психологические особенности сказываются и в языке, которым они говорят.

Конечно, работая над текстом, режиссер полностью не может представить те живые образы, которые будут действовать на сцене; они окончательно сложатся у него после работы с исполнителями. Многие в его представлениях о тех действующих лицах, о которых он думал в период чтения авторского текста и подготовки к репетиционной работе, изменится от встречи с актерами, от того, что принесут в спектакль исполнители от себя. Но все же режиссер должен не только нарисовать в своей фантазии каждый образ, но точно его узнать, понять из данных характеристик, из взаимовысказываний действующих лиц, наконец, из самого смысла их действий в пьесе.

Словом, режиссер в процессе работы над текстом должен *увидеть* каждое действующее лицо и обдумать его место в действии всей пьесы. Каждое действующее лицо для него должно стать живым человеком, биографию которого он может рассказать исполнителю. Он должен знать его прошлое и будущее после того, как это действующее лицо кончило свою роль в данном куске жизни, показанном в пьесе. Режиссеру также необходимо выяснить, каково отношение автора к каждому из действующих лиц, и наряду с этим он должен осмыслить сквозное действие и его характер в предполагаемом спектакле.

Так наряду с анализом текста и изучением авторского подхода к действующим лицам его произведения режиссер разрешает и чисто режиссерские вопросы, переводя данное литературное произведение на специфический язык театрального действия.

Как уже было указано, идея постановки должна возникать у режиссера в тесном контакте с изучением авторского текста; режиссер может придать то или иное

толкование произведению, основываясь на впечатлении, которое он получил от чтения пьесы. С одной стороны, на него воздействовали живые образы писателя, с другой — у него складывается только данному режиссеру присущий образ спектакля. Но этот сложный процесс знакомства режиссера с живыми образами действующих лиц пьесы, уловления единства произведения возможен при полном и глубоком понимании смысла этого произведения, для чего необходимо разобраться в особенностях мировоззрения автора.

Например, как известно, в целом ряде театров существует большое количество различных постановок комедии Островского «Волки и овцы». Если заинтересоваться не только исполнением ролей в этой пьесе, обращать внимание не только на искусство актера, но и на трактовку образов и толкование этого произведения, то мы соприкоснемся с анализом режиссерской работы над данной комедией Островского.

Каким же образом режиссер может дать то или иное толкование данной комедии, если он не выяснит для себя, как смотрел сам Островский на окружающую его жизнь в первой половине 70-х годов: каковы были его взгляды на русскую общественность того времени, как он относился к дворянству и к буржуазии; видел ли он какие-нибудь положительные стороны в попытках крупного капитала создавать промышленность в тех уездах или губерниях России, где существовал дешевый труд и естественные богатства лесных массивов; как он относился к строительству железных дорог акционерными компаниями, куда входили представители буржуазии и представители крупного и мелкого землевладения. Все эти вопросы приобретают большое значение для выяснения социально-экономических взглядов Островского.

Необходимо также выяснить, как смотрел Островский на вопросы семьи, брака, на положение женщины в обществе того времени, искренне ли он верил в нравственный авторитет православной церкви; что он подразумевал под понятием ханжества; как относился к авторитету важных

чиновников, например, к роли губернатора, поддерживавшего деятельность Меровии Давыдовны Мурзавецкой; как относился к общественной деятельности Лыньева, который служил в уезде по выборам, был представителем уездной интеллигенции, имел прямое отношение к «земству». Наконец, важно знать, как в данный период Островский относился к человеку, боровшемуся за свое положение в обществе.

Все это, вместе взятое, позволяет нам установить общественное мировоззрение А. Н. Островского в конкретных условиях русской жизни 70-х годов прошлого века, когда была написана комедия «Волки и овцы».

И только после того, как для режиссера станет понятным отношение Островского ко всем вопросам, которые затронуты им в этой комедии, станет ясным, в чем заключается его критическое отношение к русской действительности того периода, будет естественно выдвинуть свою режиссерскую точку зрения в толковании данного текста.

Несомненно, что все эти вопросы мирозерцания, социально-политических взглядов А. Н. Островского возникнут в представлении режиссера при знакомстве с художественными образами Островского, ибо последний, как выдающийся драматург, целиком высказывает себя в образах своих произведений. Режиссеру следует с тонким чутьем, вкусом и бережностью подойти к тексту писателя, чтобы раскрыть со всей четкостью острую мысль, владевшую им и заставлявшую его именно так, а не иначе написать свои художественные образы.

Тот объективный смысл, который заключается в произведении драматурга, не всегда может полностью совпадать с личными взглядами писателя. И все же необходимо задуматься над тем, какой смысл придавал сам автор своему произведению, прежде чем решить, какой объективный смысл имеет данное произведение для нашего времени.

Например, изучая текст комедии Фонвизина «Недоросль», мы ясно видим, что для Фонвизина основной смысл произведения заключался в высказываниях Правдина, Стародума, отчасти Софьи и что все эти по-

ложительные лица комедии отражали взгляды, к которым приходил сам драматург, наблюдая окружающую действительность. Для нас же Софья, Стародум, Правдин являются не живыми характерами, а надуманными, театральными образами-схемами, в то время как Простакова, Митрофанушка, Скотинин, Еремеевна, Цифиркин, Кутейкин — живые лица той самой действительности, в которой жил Фонвизин, которую он видел и творчески воспроизвел в своей комедии.

Живые отношения этих людей, их характеры, выразительная речь, правда чувств полностью восстанавливают ту крепостническую действительность, против которой со всем темпераментом, негодованием и силой бичующей сатиры восставал драматург. Чем ярче сценически будет показана эта живая часть комедии, воздействующая со всей непосредственностью на зрителя и читателя, тем определеннее дойдет смысл ее, и не только с точки зрения нашей эпохи, но и с точки зрения самого Фонвизина, который, может быть, не доверяя остроте своего сатирического пера, добавил нравоучительные сентенции в высказывания своих положительных героев.

Изучая текст в своей предварительной работе, режиссер с большим вниманием должен отнестись к *стилю и драматургическим приемам* произведения, которое он предполагает ставить. Приемы, которыми пользуется драматург для написания пьесы, играют чрезвычайно важную роль для режиссера, обдумывающего еще до встречи с актерами, как наиболее верно и глубоко сценически передать данное произведение.

Каждый драматург, если он принадлежит к числу значительных и крупных художников, резко отличается особенностями своих композиционных приемов. Каждый по-своему строит драматическое действие. А от особенностей построения его выясняются характеры и та живая действительность, в которой эти характеры действуют. Более того, автор яснее всего раскрывается в тех приемах, которыми он изображает окружающую действительность.

Стилевые особенности каждого автора, ритм языка и ритм действия, драматическая форма определенным образом распределяют краски в изображении той жизни, картины которой даны в пьесе. Они даются либо сгущенными, либо прозрачными, нежными, примиряющими с окружающей действительностью и людьми, изображенными в пьесе. Например, что общего между той провинциальной Россией, которая изображена Тургеневым в его произведениях «Нахлебник», «Где тонко, там и рвется», «Завтрак у предводителя», «Месяц в деревне», и гоголевской Россией, изображенной в «Мертвых душах»? Тургенев изображал помещиков и губернских чиновников. Их же изображал Гоголь. Но какими приемами изображали их оба писателя?

Тургеневская провинция и гоголевская провинция решительно отличаются друг от друга, так как Тургенев иначе смотрел на людей и окружавшую его жизнь, чем Гоголь. У Тургенева мы находим ему только свойственную, специфическую манеру рисовать людей и изображать их душевную жизнь. Для того чтобы сценически передать специфичность тургеневского изображения человека, да и всей жизни в целом, а вместе с этим и все особенности мировоззрения Тургенева, необходимо сообразить, как, исходя из стиливых приемов Тургенева, из особой пластичности его языка, добраться до способа передачи этой стороны текста в сценическом произведении.

Если режиссер должен поставить комедию в трех действиях А. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина», то может ли он не проделать большой работы над уяснением драматургического приема, которым написана эта пьеса?

Раскрывая книгу, в которой собраны три пьесы Сухово-Кобылина, мы читаем на титульном листе: «Картины прошедшего, писал с натуры А. Сухово-Кобылин». Эти картины прошедшего изображают, как «гнетет сильный слабого, объедает сытый голодного, обирает богатый бедного», а вместе с тем оказывается, по ироническому замечанию автора, что последняя пьеса, «Смерть Тарелкина», написана им «шутки ради».

Сочетание того, что комедия писалась с натуры, при явном намерении протестовать против того положения, когда «сильный гнетет слабого, а сытый объедает голодного», с ироническим замечанием драматурга, что он написал эту пьесу «шутки ради», заставляет режиссера серьезно призадуматься над ее сценической трактовкой.

По форме «Смерть Тарелкина» полуфарс — комедия насыщена рядом положений водевильного характера. Так, автор просит обратить внимание на двукратное превращение *на сцене, т. е. на глазах у публики*, Тарелкина в Копылова, на то, что «для примера можно указать на французского комика Левассора, который разработал этот момент искусства», что все на сцене должно совершаться в приемах «известного рода *суматохи*». И вместе с тем автор придает большое значение тем мыслям, которые заложены в этот фарс, и пишет в примечаниях: «Особливо *текст* должен быть... произносим явственно и рельефно».

Если обобщить все сказанное автором об этой пьесе, то становится совершенно ясно, что мы имеем дело с особого рода драматургическим жанром, созданным Сухово-Кобылиным. Вот почему необходимо очень зорко всмотреться в драматургическое построение этой комедии. Как расставлены по ходу пьесы монологи; какое значение имеют сцены Варравина с Тарелкиным, чиновниками, Расплюевым, Охом; какое место занимают доведенные до гротеска сцены Шаталы и Качалы и кредиторов; как трактовать Маврушу, почему она называет Тарелкина «оборотень» и что после этого ее высказывания происходит на сцене в действии, предусмотренном драматургом; как построен финал — сцена «искренних признаний» Варравина и Тарелкина, какой рисунок дан Сухово-Кобылиным в первой встрече Тарелкина и Варравина, когда Тарелкин — Копылов?

Только продумав всю сложную композиционную сторону драматургических приемов Сухово-Кобылина в этой комедии, режиссер может решиться на тот или иной прием ее постановки. Без работы над текстом в этом

разреze режиссер не будет готов ни для занятий с исполнителями, ни для предварительных бесед с художником-декоратором.

В предварительной работе режиссера над авторским текстом есть еще ряд этапов, которые приведут его к нахождению верного *сквозного действия*, когда он окончательно определит в данном произведении идею автора через знакомство со всеми его произведениями, его письмами, через изучение критической литературы о нем и т. д. Но в предварительной стадии для режиссера после многократного чтения пьесы совершенно необходимо, прежде чем приступить к более сложному в работе над текстом, установить сюжет и фабулу, представить себе построение данного произведения.

Раскрыть построение пьесы важно потому, что режиссер может в работе над текстом или увлечься разработкой характеров, данных драматургом, или все свое внимание обратить на идею автора, перенести центр тяжести в постановке на изображение социальных противоречий, не сделав ясной для зрителя логику развития действия; основное же действие пьесы и менее значительные линии действия зависят от ее построения.

Поэтому режиссер должен дать себе ясный отчет в том, как построено произведение, которое он готовит к постановке, в чем заключается завязка, какие этапы в развитии действия, нет ли параллельных действий, что является второстепенным и что основным в развитии сюжета, что приводит к развязке, т. е. он должен полностью рассказать содержание всей пьесы, сведя его к нескольким очень простым фразам, передающим самое существенное.

ВСКРЫТИЕ ИДЕИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ НАМЕТКА СКВОЗНОГО ДЕЙСТВИЯ

В предварительной работе режиссера над текстом автора раскрытие идеи произведения должно занять очень много времени. Режиссер должен подробно продумать ее

содержание, концепцию построения действия, основные высказывания персонажей пьесы, в которых он может усмотреть мысли самого автора. Режиссеру необходимо отыскать в пьесе такие куски или сцены, в которых яснее всего выражена основная идея автора. Он должен продумать эту идею и проверить, действительно ли она пронизывает все произведение. Он убеждается, что характеры действующих лиц изображены именно так, что они наилучшим образом разъясняют идею произведения и что выбранный драматургом сюжет ярче всего может проявить ту идею, которую хочет довести автор до сознания зрителя или читателя.

Для полной уверенности в том, что он не ошибся в выявлении идеи спектакля, режиссер должен ясно себе представить, каковы контрдействия и кем они ведутся против основного действия, развивающегося как *сквозное действие* пьесы.

Как бы интересно ни был сыгран спектакль, как бы хорошо ни были разработаны роли, отсутствие в спектакле верно намеченной режиссером идеи значительно снизит качество сценического произведения.

Необходимо обратить внимание на следующее. Режиссер может хорошо изучить эпоху, прекрасно разобраться в отдельных характерах, написанных автором, может сценически показать очень ярко все положения, данные драматургом, наполнить подлинной жизнью все сцены, найти даже сквозное действие — перед зрителем пройдут картины жизни, которые очаруют его правдивостью, простотой, увлекательной легкостью, — и все же в спектакле не будет самого главного, того, для чего автор писал свое произведение, — основной *мысли* произведения, *идеи*.

Так неоднократно бывало даже в лучших театрах при постановке таких классических произведений, как «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Горе от ума» Грибоедова, «Ромео и Джульетта» Шекспира, и при постановке мольеровских пьес. Известно, что основная идея «Женитьбы Фигаро» Бомарше выражена в третьем явлении пятого

действия, в монологе Фигаро, где он рассказывает о трудном пути разночинца, или, вернее, мелкого буржуа, который твердыми шагами идет на смену своему хозяину — феодалу графу Альмавива.

Основным в пьесе является то обстоятельство, что Фигаро, камердинер графа и управляющий замком, на глазах зрителей своей находчивостью, умом, способностью к борьбе побеждает «испанского гранда». Все интриги Фигаро, весь сюжет «безумного дня» интересен тем, что показывает превосходство представителя нового класса над уходящим.

Эту идею Бомарше надлежит показать, замаскировав ее искусными сценическими приемами, чтобы она не была назойлива. Таков прием самого Бомарше. Он нигде не выпячивает в своей изумительной комедии главной мысли, из-за которой написана вся пьеса, и тем не менее эта основная мысль его сквозит в каждом куске комедии.

Показать глупость, пошлость и пустоту той общественной среды, в которой живут граф, графиня, Бартоло, Марселина, прочие лица, — основная задача автора. Но все это сделано с необычайной легкостью, изяществом, сценической четкостью, умом и остротой таланта. Невольно вспоминаются слова Пушкина в «Мощаре и Сальери»:

... Бомарше
Говаривал мне: «Слушай, брат Сальери,
Как мысли черные тебе придут,
Откупори шампанского бутылку
Иль перечти “Женитьбу Фигаро”».

В сценической истории мольеровских пьес был целый период, когда режиссеры ставили Мольера преимущественно как писателя, дававшего на придворной сцене Людовика XIV. Изысканность манер, поклоны, танцевальные движения, церемонии, пантомимы и балетные выходы — вся «театральность» театрального века усиленно подчеркивалась режиссерами.

Социальный смысл мольеровских пьес, их глубокий реализм и острая ирония уходили в тень; на первый план выпирали художник, костюмер, бутафор, блеск постановки. Даже актерское исполнение тонуло в яркости постановочного оформления. Между тем каждое произведение Мольера глубоко пронизано идеей, и режиссер должен прежде всего раскрыть эту идею.

Например, как бы ни увлекали церемонии и балетные сопровождения в комедии «Мещанин во дворянстве», основное в произведении — это ирония Мольера над тем, как некоторые буржуа стараются во что бы то ни стало корчить из себя аристократов. Над ними смеется Мольер, им он не сочувствует, в манерности и ханжестве их он видит отрицательные стороны аристократического общества.

Даже в трагедиях Шекспира и в бессмертной комедии Грибоедова «Горе от ума» режиссеры увлекались разработкой характеров, вскрытием сценических положений, изображением общей атмосферы, в которой протекало действие, изображением черт быта или эпох, не продумав идеи, которая подчинила бы себе всю работу режиссера над спектаклем.

Идея произведения, глубокое и выразительное ее раскрытие дает режиссеру в работе особую уверенность. Вот почему в этот предшествующий репетиционному периоду этап работы режиссера над текстом, когда он готовится к постановке, так важно додумать до конца, в чем заключается *идея* произведения, как предполагает режиссер ее сценически трактовать и исходить из нее при определении *сквозного действия спектакля*.

САМОПРОВЕРКА РЕЖИССЕРА В ПРАВИЛЬНОСТИ ПОНИМАНИЯ ДАННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ АВТОРА

Подготавливаясь к репетиционной работе, режиссер, как мы уже видели, долго изучает текст произведения, которое собирается ставить. Он старается как можно внимательнее рассмотреть каждое живое лицо, описанное

драматургом, вникнуть в те мысли, которые заключены в произведении, и, наконец, определить главную идею произведения, руководствуясь которой он будет находить *сквозное действие* спектакля.

Но он может впасть в ряд ошибок, если остановится только на данном произведении автора, если не постарается как можно полнее изучить его другие произведения, во всяком случае те, которые созданы в тот же период, когда написано произведение, которое ставит режиссер. Прекрасным пособием также может послужить переписка автора или его дневники, записные книжки, черновики и пр.

Простым примером, поясняющим высказанные соображения, может послужить следующее.

В комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты» Глумов — то самое лицо, которое потом появляется в «Бешеных деньгах». В первой комедии он еще молодой человек, он только намечает программу жизни, которую разовьет в дальнейшем. Правда, дело его срывается, но он вполне убежден, что еще явится в то общество, которое «гонит» его от себя, что он еще понадобится всем этим Городулиным, Мамаевым, Крутицким, Турусиным. И действительно, в «Бешеных деньгах» мы встречаем Егора Дмитриевича Глумова, уже развернувшегося и распутившегося махровым цветом. Он делает свое дело и, исчезая из Москвы в пятом действии, говорит, что он уезжает в Париж лишь на год, чтобы снова вернуться в свое отечество «пожинать плоды трудов своих».

Режиссер, ставящий «Бешеные деньги», должен ответить на ряд вопросов: как сложился характер Глумова; могла ли ошибиться в Глумове мать Лидии, Надежда Антоновна Чебоксарова; при каких обстоятельствах встречались Телятев, Кучумов с Глумовым; кто знакомые и приятели Глумова и т. п. Для ответа на эти вопросы он должен изучить обе пьесы, хотя он ставит только одну из них.

То же самое необходимо проделать режиссеру, ставящему «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина. Чтобы понять, кто такой Расплюев в «Смерти Тарелкина», он должен узнать его из «Свадьбы Кречинского». Чтобы

узнать, почему Тарелкин ставит себе задачей бежать из Петербурга и переменить паспорт, режиссер должен узнать его историю и жизнь, раскрывающуюся в «Деле». Для того чтобы представить себе, кто такой Варравин в «Смерти Тарелкина», он должен изучить подробно всю деятельность Варравина опять в том же «Деле». Словом, при постановке «Смерти Тарелкина» режиссер должен внимательно изучить всю трилогию. В данном случае это необходимо потому, что действующие лица одной комедии появляются в двух других, но очень часто это вызывается близостью тем, затронутых писателем.

Обращаясь опять к Островскому, следует сказать, что режиссер сделал бы ошибку, если бы, ставя одну из его комедий, в которых выведен самодур, не познакомился со всем циклом его произведений, рисующих, по выражению Добролюбова, «темное царство». Каждая из комедий, где по преимуществу раскрыта какая-нибудь одна из сторон самодура, органически связана со всем циклом комедий, в которых появляется этот тип. Режиссер должен вдуматься в этот тип, представить себе, как рисует Островский влияние окружающей среды на проявления самодурства и, наоборот, как каждый самодур по своему подчиняет себе семью и зависящих от него людей, работающих у него по найму.

Обращаясь к женским образам в произведениях Островского, можно выделить целую группу, в которой живет своего рода «тревога», словно она чего-то ждет в жизни. Режиссер должен ясно себе представить, чем вызываются настороженность и тревожность души этой группы женщин. Они тревожны от вполне конкретных обстоятельств, в которых протекает их жизнь. Вот эту конкретность, определяющую тревогу, режиссер должен себе уяснить, чтобы оказаться полезным в работе с исполнительницами, чтобы создать правдивую атмосферу того спектакля, который он ставит.

Тревога сказывается и в поведении Ларисы в «Бесприданнице», Аннушки в «На бойком месте», Веры

Филипповны в «Сердце не камень», Аксюши в «Лесе», Нади в «Воспитаннице». Каждая из женщин живет в различной обстановке, различные обстоятельства порождают тревогу в их душе, и все-таки они представляют некоторую единую группу в галерее женских образов Островского. Надо вчитываться в эти пьесы, думать над ними, стремясь получить тот или иной ответ, расширяющий и углубляющий тему спектакля, который ставит режиссер.

Может быть, наиболее ярким примером, доказывающим необходимость изучения писателя в целом для того, чтобы вернее поставить одно его произведение, может служить режиссерская работа над Чеховым.

То, что Чехов в драме делает очень лаконично, в сущности не раскрывая внутреннего поведения действующих лиц в ремарках или в примечаниях, то он делает с полной четкостью, ясностью, убедительностью в своих рассказах и повестях.

У Чехова человек никогда не оторван от окружающей его среды, природы, если действие происходит не в городе. И передает все это Чехов чрезвычайно тонкими приемами. У него человек свои сильные переживания не выявляет резко. Он глубоко живет, полно чувствует, сложно относится к окружающей действительности и к другим людям, но внешне этого почти не выявляет.

Исполняя образы героев Чехова, актер должен дать всю полноту душевных переживаний, быть определенным и четким, не давать полутонов, но способы выражения этих глубинных переживаний должны быть показаны приемами обыденной невыразительности, которую труднее всего сценически передать.

Для того чтобы к этому пришел режиссер, чтобы он сам все это увидел из чтения пьес Чехова, он должен работать над беллетристическими его произведениями, он должен искать, нет ли помогающих режиссеру мыслей у Чехова в «Записных книжках» или в письмах, и тогда уже он может придти к тому или иному выводу в осмысливании произведения, предполагаемого к постановке.

ИЗУЧЕНИЕ КРИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИКОНОГРАФИИ ДЛЯ ЛУЧШЕГО УЯСНЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, КОТОРОЕ ПРЕДПОЛАГАЕТ СТАВИТЬ РЕЖИССЕР

Советская общественность и литературная критика, относясь с серьезным вниманием к искусству театра, как фактору огромного культурного и социально-политического значения, предъявляют большие требования к режиссеру, организующему и создающему спектакль. Поэтому режиссер должен приступать к репетиционной работе, не только хорошо продумав тему, не только хорошо узнав каждый образ произведения, которое он ставит, но и отлично разбираясь во взглядах тех критиков и исследователей, которые изучали данного писателя и эпоху.

Режиссер должен дать характеристику писателя и того времени, которое художественно воплощено им в его пьесе, не только инстинктивно угадать, каковы корни того или иного образа, выведенного писателем, но понимать и сознательно относиться к тем явлениям и процессам жизни, которые изображены драматургом.

Необходимо оговориться, что все, что сделает режиссер в части изучения сочинений социально-экономического или политического характера, изучения историко-литературного материала, социально-философских и иных критических трудов, освещающих ему людей и эпоху, — все это он должен творчески переработать. Благодаря этим подготовительным занятиям он расширит объем своих знаний и меньше наделает ошибок, когда приступит к репетиционной работе с исполнителем или с постановочной частью.

Режиссер должен помнить (впрочем, это подскажет ему его педагогический такт), что *нельзя загружать исполнителей лишними сведениями, которые не нужны им по ходу их творческой работы над ролями*. Предварительная работа режиссера имеет вспомогательное значение, и было бы неправильно, если бы во вступительных беседах или даже в процессе репетиций режиссер стал передавать полностью участникам спектакля

весь тот огромный материал, которым он обязан пользоваться в предварительной работе.

Но в то же время режиссер должен не только сам заниматься по критическим пособиям для уяснения темы, лежащей в основе изучаемой им пьесы, но он должен заготовить этот материал для исполнителей с помощью библиотекаря театра или работников музея театра. Непременно настанет такой период в работе с участниками спектакля (не только с исполнителями, но и иными работниками сцены), когда у них возникают вопросы. Ответить на эти вопросы на самой репетиции должен режиссер, но более полно их может осветить ряд пособий, заготовленных режиссером для постановки данной пьесы.

Во время работы с исполнителями режиссер должен давать актеру то, что непосредственно ему нужно по линии действия. Всякие литературные примечания, социально-экономические справки необходимо указать лишь тогда, когда в этом явится острая необходимость у самого исполнителя.

Совершенно особое место в этом материале занимает иконография. Не говоря уже о том, что художник лучше поймет мысль режиссера, если последний подкрепит ее иконографическими справками, но и актеры к тому моменту, когда у них будут созревать образы и они перейдут к исканию внешней характерности, непременно заинтересуются иконографическим материалом, поясняющим замысел режиссера.

В работе над западными классиками режиссеру советского театра особенно трудно держаться на уровне тех требований, которые предъявляют к нему зрители. Режиссер должен изучить конкретную обстановку, в которой родилась идеология того художника слова, произведение которого он ставит, понять окружавшую этого писателя действительность, художественным отражением которой является его произведение. Режиссер должен составить для себя точную социально-экономическую характеристику писателя и эпохи, к которой относится произведение, предполагаемое режиссером к постановке,

должен вскрыть художественно-творческие установки автора.

Велика роль книги, характеризующей литературное значение этого писателя и произведение, взятое для постановки. Обыкновенно о каждом крупном классике русской и западноевропейской литературы и литературы национальных советских республик имеется ряд этюдов, книг и характеристик. Режиссер обязан изучить или во всяком случае познакомиться с этими трудами.

Очень часто режиссер узнает о быте и жизни людей, которых изобразил писатель, из изобразительного искусства. Например, если режиссер предполагает поставить купеческие пьесы Островского первого периода его творчества, то хорошим пособием для него может оказаться жанровая живопись, например, картина Неврева «Провозглашение», где среди сидящего за обильно накрытым столом купеческого семейства протоиерей провозглашает многолетие; или тоже Неврева «Торг», «Воспитанница»; или Пукирева «Неравный брак», «В мастерской художника»; или Прянишникова «Шутники»; или жанровые произведения кисти Журавлева.

Великолепный материал для характеристики 70-х годов во Франции не только в области женского или мужского костюма, но и построения мизансцены дает, например, живопись Ренуара. Режиссер может пользоваться очень большим количеством альбомов и монографий о Ренуаре, не только при работе над пьесами западноевропейского репертуара, но и если он обратится к русским писателям этого времени, потому что Ренуар и в цвете, и в рисунке, и в социальной трактовке заставит режиссера задуматься над рядом существенных вопросов, ответа на которые не даст ему полностью чтение критических статей.

Нужно ли говорить о том, что при постановке античных пьес для построения мизансцены, создания костюмов, сценического раскрытия античных аллегорий и мифов прекрасным пособием может служить вазовая живопись или изучение храмовых фронтонов, фризов, метоп и триглифов.

ЛИТЕРАТУРНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ПЬЕСЫ И СЦЕНИЧЕСКИЙ ЯЗЫК ДЕЙСТВИЯ

Режиссер, читая пьесу, видит ее в действии и оценивает пригодность ее для сценического воспроизведения по наличию в ней внутренней и внешней действительности. Оценивая сценичность данного литературного произведения, режиссер ищет приемы актерского исполнения или режиссерской трактовки.

Попутно нужно сказать, что режиссер должен обладать острым чутьем, чтобы не ошибиться в своей оценке данного произведения. Новый прием драматурга может иногда оказаться непонятным режиссеру, режиссер может отвергнуть очень ценное произведение, не будучи в состоянии преодолеть в себе шаблонную, привычную ему точку зрения. Но, как правило, режиссер должен уже при чтке пьесы видеть, как драматургический текст переложится на сценическое действие исполнителей.

Драматическое произведение состоит из ряда сцен, объединенных в картины и акты. Каждая сцена состоит из диалогов и монологов, т. е. из разговоров действующих лиц. Режиссер, читающий эти реплики, должен себе представить, чем определяются их пространственность или сжатость. Если в этих репликах заключены только мысли, которыми обмениваются действующие лица, не развивающие действия и не определяющие поведения актеров на сцене, то подобные реплики являются просто «разговором». Если же в этих репликах заключены предпосылки для действия, или они являются заключительными аккордами совершившихся событий, или (что самое главное в драме) эти реплики есть *самое действие*, безразлично, внешне ли оно проявляется или заключено во внутренних состояниях персонажей, — тогда текст произведения глубоко сценичен, и режиссер уже в процессе чтения начинает переводить литературный текст в образы сценического представления.

Спектакль, над которым работает режиссер и участниками которого являются актеры, есть новое произве-

дение искусства по сравнению с литературной драмой. Следовательно, в своей предварительной работе над авторским текстом режиссер с помощью своей творческой фантазии, пользуясь теми знаниями и навыками, которыми он обладает, должен в своем воображении увидеть литературный текст драмы как сценическое произведение.

В этом процессе работы вовсе не необходимо режиссеру набрасывать примерные планировки, прикидывать, какие реплики попадут на ту или иную игровую точку; также совершенно не нужно решать те или иные мизансцены, по которым в дальнейшем режиссер расставит исполнителей при работе с ними на репетициях. Но в то же время режиссер должен увидеть пьесу протекающей в действии.

В самых общих чертах он увидит и место действия, и планировочные места. Наверное, он даже представит себе, находится ли в данном случае определенное действующее лицо в движении или стоит на месте; нужно ли для развития действия в определенной сцене дать скупо расставленную обстановку или внести много мелочей, позволяющих оправдать действие данного куска или сцены. Но главное в этом процессе работы над авторским текстом — хотя бы в основном угадать сценический ритм.

Режиссер, читая пьесу в тот период своей работы над текстом, когда он переводит ее литературное содержание на язык сценического действия, уже близко знаком с живыми образами, с сюжетом, с основной идеей произведения. Он прекрасно понимает ту конкретную обстановку, в которой действуют описанные автором персонажи и поэтому все его внимание сосредоточивается на своего рода самодействии. Для драмы в ее начальных экспозиционных моментах режиссер в схеме действия ясно чувствует один сценический ритм, который вводит в дальнейший сложный переплет взаимодействий персонажей. И совершенно другой сценический ритм он находит для экспозиционного куска комедии.

Режиссер, идя по схеме сценического действия, видит или одинокие фигуры, или целые группы лиц, которые

наполняют сцену рядом действий, причем порой это принадлежит только его режиссерской дорисовке авторских намеков. Будь то лирические встречи или острые взрывы в темпераментно построенных столкновениях — все это относится к режиссерскому решению в рисунке сценического ритма.

Закрепление того или иного сценического ритма, а очень часто и нахождение интересных нюансов его приходит в процессе работы режиссера с исполнителями. И все же переводение литературного произведения пьесы в план сценического искусства, т. е. в спектакль, для режиссера является решением, сначала в очень грубых чертах, вопроса, каков сценический ритм во всем произведении, а потом уже разбивкой этого ритма на большие куски, соответствующие актам и сценам, и, наконец, начертанием как бы целой схемы будущего спектакля по линии сценического ритма.

Например, работая над пьесой А. М. Горького «Егор Булычов и другие», вчитываясь в текст, режиссер устанавливает для себя, в каком сценическом ритме живут «другие», окружающие Егора Булычова, в чем заключается их ожидание его смерти, после которой они получают наследство, потому что этим сценическим ритмом определяется та атмосфера, в которой живет дом Булычова. При чтении пьесы оказывается, что один сценический ритм чувствуется в жизни молодежи, другой — в сценах Глафиры и Шурки, говорящих с Булычовым, третий — в сценах Звонцовых, четвертый — в сценах Мелании и т. д. Кроме того, в пьесе много говорится о происходящем за стенами булычовского дома, о том, что делается в городе накануне Февральской революции.

Режиссер должен перевести на театральный язык содержание пьесы, найти сценические образы с помощью отыскания их сценического ритма.

В непосредственной связи с переводом на сценический язык драматического произведения находится работа режиссера над созданием режиссерского экземпляра пьесы. Установив для себя схему сценического действия,

режиссер видит, что для него является лишним и чего не хватает. Он производит вымарки отдельных сцен, перестановки реплик, выписывает режиссерские куски. Так составляется режиссерский экземпляр, по которому приступают к репетиционной работе.

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ РОЛЕЙ В РЕЗУЛЬТАТЕ ИЗУЧЕНИЯ РЕЖИССЕРОМ АВТОРСКОГО ТЕКСТА

Самое опасное в работе режиссера, руководящего труппой, — «заштамповать» актеров. При любом распределении ролей в новой пьесе нельзя опираться только на проверенные приемы исполнителя, игравшего уже ряд подобных ролей. Это вредно не только потому, что исполнитель, постоянно играющий одно амплуа, заштампуется себя, но и потому, что в каждой новой постановке не будет ничего свежего, интересно показанного новой актерской индивидуальностью.

Режиссер, читая пьесу и работая над ней в предварительный, дорепетиционный период, зная состав труппы своего театра, должен, исходя из особенностей образов, которые его увлекли в произведении драматурга, искать творческие данные исполнителей, которые могут наиболее верно и свежо передать то, что заключено в тексте автора.

Читая пьесу, режиссер невольно примеривает в своем воображении каждую роль к тем актерским индивидуальностям, которыми располагает труппа театра, где он работает. Он представляет себе пьесу в таком ее воплощении, в каком она может «разойтись» между актерами труппы. Было бы ошибкой, если бы режиссер, увлекшись постановкой какой-либо пьесы, классической или современной, не исходил из тех возможностей, которыми располагают актеры труппы. Нередки случаи, когда в репертуар включаются такие сложные классические пьесы, как «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Горячее сердце», «Гроза», «Король Лир», в то время как в труппе нет исполнителей, могущих играть Отелло, Хлынова,

Гамлета, Джульетту, Ромео, Катерину, короля Лира. В этом случае режиссер пытается придать особое толкование каждому из указанных образов, исходя из возможностей тех исполнителей или исполнительниц, которые будут играть эти роли. Но этот путь неверен. Гамлет и король Лир — это роли, которые должны исполнять «герои» (по старой терминологии), актеры с особенными данными, чтобы иметь возможность сценически воздействовать на зрителей в процессе развертывания драмы.

Если нет «комика» или актера, который мог бы играть Хлынова, совершенно безнадежно браться за постановку комедии Островского «Горячее сердце». Если нет в труппе такой «героини», которая по своим внутренним и внешним данным могла бы играть Катерину, если нет актрисы такого обаяния и таланта, которая бы донесла этот образ во всей его целостности до зрительного зала, нелепо браться за постановку «Грозы».

Правильным нужно считать тот путь обдумывания режиссером авторского текста, когда режиссер самостоятельно, не рассказывая никому из труппы о своих сомнениях или особых подходах к трактовке роли, долго присматривается к каждому из тех актеров, кому он предполагает дать ту или иную роль, или, вчитываясь в текст пьесы, «прикидывает», кто наиболее интересно может передать всю полноту образа данного драматурга.

Конечно, нет надобности непременно следовать сценической истории какой-либо из классических пьес, намеченной для постановки. Режиссер должен быть самостоятелен в трактовке образа. Но он не должен назначать роль тому актеру, который по своим внутренним или внешним данным с ней справиться не может; в противном случае назначение окажется компромиссным или же невольно поведет к так называемому «остранению» образа.

Очень часто в практике сценической передачи авторского текста мы сталкиваемся с такого рода «остранениями» только потому, что в составе труппы нет вполне подходящих актеров, могущих сценически воплощать замысел автора в спектакле.

Но иногда «остранение» связано со своего рода заострением трактовки образов. Если режиссер идет сознательно на то, чтобы придать черты шаржа отдельным персонажам, если режиссер стилизует всю постановку в целом, если ему в этом отношении помогает художник, делающий соответственные костюмы, гримы и оформление, тогда такое «остранение» закономерно, конечно, если сама трактовка режиссера окажется убедительной и внутренне оправданной.

Итак, при распределении ролей, при специальном для этого чтении авторского текста режиссер должен действовать очень обдуманно, потому что его замысел и весь спектакль в конечном счете могут донести до зрителей только актеры, силы и сценические средства которых следует правильно учесть.

КАК СЛАГАЕТСЯ РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ ПОСТАНОВКИ НА ОСНОВЕ ИЗУЧЕНИЯ АВТОРСКОГО ТЕКСТА

Режиссерский замысел постановки слагается в результате работы режиссера над текстом автора и вытекает из правильного понимания идеи пьесы.

Уже неоднократно мы говорили о том, что главный носитель действия на сцене — актер. Но не следует преуменьшать организующей и творческой роли режиссера в создании спектакля. Важен вопрос, каким методом будет работать режиссер: то ли его работа окажется настолько искусно им скрытой в творчестве актера, что зритель не заметит огромного труда и творческих разрешений режиссера в спектакле; то ли режиссер окажется заметным в спектакле настолько, что зрители будут говорить о сценическом разрешении данного литературного произведения и о приемах внешнего оформления, на протяжении всего спектакля следя за режиссерскими приемами и за раскрытием режиссерского замысла.

Режиссер вынашивает свой замысел, который зависит от того, как понял режиссер данное произведение,

в какой степени он увлечен автором, его идеями и образами, его стилистическими приемами.

Останавливаясь на том или ином замысле, режиссер прежде всего выясняет для самого себя, *что он хочет сказать* зрителям этим спектаклем. Режиссер — руководитель коллектива, творческий организатор, художник и «творец». Он должен быть художником со сложившимся мировоззрением, близким пролетариату и его большевистской партии, выразителем идей которой он должен явиться в спектакле.

Интерпретируя автора, режиссер через художественные образы авторского текста постигает ту подлинную действительность, которая стоит за художественным произведением автора. Но режиссер должен увидеть ее по-своему, он должен решить, критически подходя к автору, что помогает ему из произведения писателя создать новое художественное произведение, сценическое произведение — спектакль.

Так же как в основе произведения автора лежит определенная идея и ей подчинены все действия и живые образы, так же и в работе режиссера над созданием спектакля должна лежать идея постановки, которой подчинены все действия персонажей и все режиссерские куски. Например, если режиссеру надо ставить любимую Марксом трагедию «Прикованный Прометей» Эсхила, он может идти двояким путем: или путем археологической реконструкции театрального действия, бытовавшего в античном театре на грани IV и V веков до нашей эры, или путем приближения этой величайшей трагедии к приемам театра нашего времени.

Независимо от того, каким постановочным приемом режиссер будет осуществлять на сцене эту трагедию Эсхила, он должен продумать, каков замысел этой постановки, какое трагическое действие он должен раскрыть в кусках этого произведения.

Перед зрителем возникает могучий образ титана, похитившего для человечества огонь, который охранялся богами для того, чтобы человечество не могло воспользоваться даром всем овладевающего разума.

Прометей — это титан, борющийся за победу разума, могущего подчинить себе весь мир; это величайший революционер, порвавший с традициями олимпийского ареопага, опрокинувший жертвенники богов; это друг человечества, подлинный герой, которого не могут испугать никакие страдания, посылаемые на него Зевсом. Он века мог простоять прикованный к краю мира, отказываясь от всяких компромиссных предложений Океана или Гермеса, которые обещали его освободить от мук и изгнания, если он подчинится воле богов.

Разум — прометеев огонь — давал ему возможность предвидения эволюции человечества, когда оно в лице Геракла само придет и освободит его без всякого вмешательства богов. Человечество силой прометеева огня — разума — найдет способы спасти своего героя и перейти к новому торжеству разума.

Если режиссер придет к выводу, что таков должен быть замысел постановки трагедии Эсхила «Прикованный Прометей», он для себя определит постановочную идею.

Исходя из задачи показать в лице Прометея борьбу за свободу разума, он соответственно поймет каждый образ, выведенный в трагедии. Прежде всего, сам Прометей будет для него живым носителем воли, стремящейся во что бы то ни стало победить любые силы, которыми Олимп в лице Зевса противодействует его героической борьбе. Соответственными красками он наделит образ брата Прометея — титана Гефеста. Он придаст огромное значение колебаниям, воплям и муке Гефеста, когда он должен по приказанию Власти и Насилия, посланцев Зевса, приковать Прометея к скале цепями навеки и пронзить клинком его грудь. Чертами некоторой тупости он наделит образ Океана, уговаривающего Прометея согласиться на то, чтобы он был его ходатаем. Может быть, режиссер сопроводит появление Гермеса яркими радугами, освещающими его путь, и сделает очень пластическими движения этого посланца Зевса, но прежде всего он сделает его фигурой отрицательной во всей композиции спектакля. В тот момент, когда Прометей откажется отвечать на

вопросы, переданные Гермесом от имени Зевса, и молния и смерч опрокинут скалу, к которой прикован Прометей, Гермес, оставшийся наверху, блистающий и белоснежный, возбудит отвращение и ненависть к себе у зрителей, смотрящих эту трагедию.

Режиссерский замысел продиктует постановщику целый ряд режиссерских кусков. Параллельно с текстом трагедии Эсхила явится у режиссера свой режиссерский сценарий, который поможет ему создать режиссерский экземпляр.

Режиссер, руководствуясь замыслом своей постановки, произведет соответственные вымарки и, не нарушая ритмической красоты текста, разработает действие в целом ряде таких сценических образов, которые наиболее явственно донесут этот его замысел до зрителей. Режиссер, создавая свое «сценическое произведение», должен по возможности глубоко и самостоятельно продумать любой авторский текст.

Следовательно, режиссерский замысел, возникающий в результате изучения авторского текста, является основой для нового этапа в работе режиссера. Он определяет структуру целостного произведения — спектакля. Продумывая детали спектакля, режиссер сталкивается в своей работе с проблемой декоративного оформления, с проблемой сценической техники, с технологическими моментами театрального искусства и прочим, что уже ближайшим образом не связано с работой режиссера над авторским текстом.

ПРИМЕЧАНИЯ К РАЗДЕЛУ КУРСА РЕЖИССУРЫ, ХАРАКТЕРИЗУЮЩЕМУ РАБОТУ НАД АВТОРСКИМ ТЕКСТОМ

В процессе чтения раздела о работе над авторским текстом особое внимание обращается на развитие фантазии студентов. Режиссер проводит ряд практических занятий, связанных с этюдами на режиссерскую фантазию, на развитие воображения, организует занятия

по построению тех или иных задач, этюдов на планировочные места, по построению интересных мизансцен, по фантазированию положений при данных обстоятельствах, в которых могли бы с увлечением и находчивостью действовать студенты или по назначению преподавателя, или по собственной инициативе.

Остановимся подробнее на занятиях со студентами режиссерского факультета по развитию в них режиссерской фантазии.

Обычно на одном из занятий, после того как мне удалось в результате моей беседы со студентами выяснить, в чем заключается особенность режиссерской фантазии, я намечал им две-три темы. Например, я предлагал к будущему занятию, которое должно было быть через два-три дня, подумать над темами «лампа», «дверь». Я категорически отказывался фантазировать в присутствии студентов на эти темы. Я предлагал им по возможности не делиться друг с другом своими проектами, своего рода набросками режиссерского сценария на каждую из указанных тем.

Первоначально я предлагал каждому из студентов только рассказать, как он хочет в действии осуществить предложенную ему тему. Впоследствии я предлагал каждому из них показать в выгородке в соответственно построенных планировках, что и каким образом может развиться в действии, раскрывая содержание темы этюда.

И наконец, я предлагал студенту импровизационно вместе со своими товарищами построить действенный этюд, чтобы автор его тут же внезапно срежиссировал, вызывая импровизационные способности каждого студента.

Часто бывало, что на ту же тему другой студент предлагал иную импровизацию, раскрывающую другую схему действия, с иными приспособлениями и обнаруживающую иной характер его режиссерской фантазии. Все это подвергалось обсуждению и соответственной критике со стороны студентов и руководителя.

При обсуждении этюдов на режиссерскую фантазию много внимания обращали на то, вскрывает ли этюд поэ-

тическую, драматургическую фантазию студента, давая материал для интересной работы чисто актерского характера, или этот этюд вскрывает фантазию режиссера.

Должен заметить, что лишь в результате длительной работы студентам стало ясно, что такое специфика режиссерской фантазии и насколько режиссерская фантазия может помочь тому или иному характеру сценического действия. Лишь постепенно студенты научились строить режиссерские этюды с нужным лаконизмом, давая, однако, полный простор для действия.

Я приведу несколько примеров, из которых будет ясно, каков был способ работы со студентами в этой области и каких результатов достигли они, развивая в себе режиссерскую фантазию.

Студенты всего курса единогласно пришли к заключению, что этого рода упражнения принесли им большую пользу, что они, работая над режиссерскими этюдами, развили в себе своего рода технику в области построения действия, что их воображение, работающее в направлении построения действия, зацепляло в них их подлинную режиссерскую сущность. Встречаясь на занятиях по режиссерским этюдам, они выявляли себя в той части, которая помогала разобраться в их вкусах, в характере их наблюдательности, и эта общая работа помогала расти всему коллективу курса и каждому студенту в отдельности.

Было предложено несколько этюдов разным студентам на тему «лампа», но большинство студентов курса признали, что наиболее выражающим действенное начало был этюд на тему «лампа» того студента, который построил его следующим образом:

Этюд имел три части, или, вернее, вылился в сценарий, в котором были три части.

Первая часть сценария была такова: в небольшой комнате, имеющей одно окно, жена помогает мужу надеть бушлат, морскую фуражку, высокие сапоги и пр. За окном слышится буря и дождь. Жена очень волнуется, что муж недостаточно тепло одет. Она застегивает на нем

бушлат, но тем не менее, поглядывая на часы, она его торопит.

Уже поздно. Муж прощается. Ночь беспокойная. Буря и дождь продолжаются. Жена волнуется, кутается в платок. Она обещает прилечь, когда он уйдет. Он хочет потушить лампу, но она просит его не тушить, а поставить куда-нибудь за изголовье, чтобы ей можно было заснуть.

Муж уже совершенно одет. При нем пашка, револьвер. Он проверяет на себе оружие, осмотрел затвор револьвера. Немножко привернул лампу и поставил, куда просила жена. Она прилегла на постель. Он вышел и хлопнул дверью. Вой ветра и дождь не прекращаются. Она прислушивается, встает, ходит по комнате. Опять присаживается то на кровать, то на табуретку. Слушает вой бури, поглядывая на лампу.

Вторая часть. Под дождем, закутавшись в тени, так, чтобы не падал на него свет фонаря, стоит некто. Он смотрит в направлении темного окна. Иногда там мелькает свет, но яркого пятна лампы не появляется.

Вдруг он слышит сквозь бурю и дождь звук хлопнувшей двери. Какая-то тень около фонаря промелькнула почти мимо него.

В ту же минуту он замечает на подоконнике поставленную лампу. Он быстро бежит по направлению к свету лампы. У фонаря появляется исчезнувшая было фигура.

Третья часть. В комнате полумрак. Около лампы жена передает неизвестному сумку. Он открывает ее. Вынимает и рассматривает план. Наносит знаки на свой план и прячет его. Жена делает ему знак. Он быстро переодевается в женское платье.

Тихо отворяется дверь, и входит фигура в бушлате. Переодетый в женское платье быстро подбегает к лампе и сбрасывает ее на пол. В темноте слышны два выстрела.

В результате целого ряда этюдов, проделанных на тему «дверь», был признан всем составом студентов наиболее интересным следующий этюд. По своей схеме он напоминал сцену в «Женитьбе» Гоголя, когда женихи подсматривают в щелку, как одевается Агафья Тихоновна.

В комнате две двери. Сидят Агафья Тихоновна, тетка и сваха Фекла Ивановна. Звонок. В одну дверь, по-видимому, в прихожую, пробегает Дуняшка. Агафья Тихоновна, расположившаяся гадать с Феклой Ивановной и тетушкой, схватывает карты со стола и бросается в противоположную дверь, во внутренние комнаты своего дома. Агафья Тихоновна подсматривает, кто пришел. С криком: «Ах, какой толстый!» захлопывает дверь.

Следующий кусок. В дверь едва просовывается огромная фигура Яичницы. Вслед за Яичницей, расположившимся на одном из кресел, появляются Жевакин, Анучкин и, наконец, Подколесин и Кочкарев. При каждом из появлений дверь из прихожей в зал обыгрывается различно.

После паузы ожидания и разговоров женихов между собой из двери в комнату невесты выходит сваха. При ее появлении у каждого из женихов разыгрывается особая сцена.

Наконец, по предложению Кочкарева все женихи начинают подсматривать в щелку двери, ведущей в комнату невесты. Каждый играет с дверью по-своему, в соответствии со своим характером и желанием как можно яснее представить себе невесту.

Таким образом, этюд с дверью тоже распадался на несколько частей. Некоторые студенты делали упражнения у каждой двери отдельно, некоторые строили общую выгородку, где давалась комната, имеющая две двери. Но во всех случаях действие развивалось непременно около двери и из-за двери.

Каждый из упомянутых этюдов имел не только несколько частей сценария, причем разработанного каждым студентом по-своему, по проходил и ряд своего рода творческих этапов. На первом этапе студенты рассказывали, описывали, как будет развиваться действие, иногда вычерчивали планировки. На втором этапе делали выгородки и показывали, иногда изображая за всех, как они видят развивающееся действие. А на третьем этапе они организовывали своего рода труппу, которая

разыгрывала этюд в порядке импровизации, ясно угадав режиссерскую мысль того, кто ставил данный этюд.

Обычно предлагалось, чтобы режиссер, ставящий этюд, запрещал исполнителям разговаривать. Может быть два-три слова на протяжении всего этюда, все остальное должно быть выражено в действии, причем это действие не строится на пантомиме, а как бы является естественным результатом того, что сжатость формы действия не позволяет исполнителям говорить и расплывать действие в слове.

РАБОТА РЕЖИССЕРА НАД СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ПЬЕСОЙ

Самая нужная пьеса в репертуаре театра — это современная советская пьеса. Работа над ней представляет наибольший интерес для всего коллектива, ее с нетерпением ждут в театре и, когда она появляется в репертуаре, ею более всего заняты.

Обычно на общих собраниях коллектива театра или на заседаниях цехов, в особенности ведущего, актерского, постоянно возникают вопросы, какая тема из волнующих наше советское общество наиболее интересна и требует первоочередного раскрытия в спектакле. В обсуждении этих вопросов, в поисках подходящего драматургического материала происходит непрерывный процесс взаимного влияния актеров и режиссеров. Излишне говорить о том, что в работе с драматургом, если она ведется внутри театра в процессе создания спектакля, очень многое падает на встречи и беседы актеров с драматургом. Драматург в известной степени подытоживает то, что ему приходится накопить из этих встреч и бесед с исполнителями ролей его пьесы.

Было бы ошибочно утверждать, что режиссер является единственным проводником тех идей, которые у него сложились, что лишь он хорошо понимает все трудности и сложности в создании спектакля, что он единолично диктует свои решения коллективу исполнителей

и драматургу в период его работы над окончательной редакцией пьесы или в период работы над переделками.

Практически, конечно, дело обстоит не так. Когда пьеса попадает в театр и после прочтения признается интересной для постановки, то прежде всего возникает близкое общение автора и исполнителей основных ролей, с которыми драматург проводит ряд бесед.

Огромное значение имеет то, какое впечатление произвел драматург на коллектив, когда он читал свою пьесу, в какой степени он заинтересовал труппу и особенно ту ее часть, которая занята в его пьесе, насколько этот драматург понятен, увлекателен и близок актерам, насколько его произведение захватило их.

В свою очередь не меньшую роль сыграет и то, заинтересован ли драматург в указаниях, которые он будет получать, и даже более того — склонен ли он к общению с труппой и режиссером.

Если театр серьезный и коллектив его состоит из художников, которые, создавая спектакль, находят в этом удовлетворение и сознают ответственность перед советским искусством и обществом, то роль режиссера сведется к умелой организации творческих процессов и действия, а не к роли педагога, воспитателя или такого художника, который все время следит за собой, как бы не перевесить своим авторитетом авторитет отдельных членов или коллектива в целом.

Удачу спектакля определяет пьеса. Предположим, что найдена интересная пьеса, глубокая, прекрасно и верно написанная, что драматургу удалось выписать роли, четко наметить взаимоотношения и столкновения действующих лиц так, что они разрешают вопросы, поставленные в основе этого драматического произведения. Пусть в этой пьесе диалоги и отношения действующих лиц приводят к коллизиям, где из самих положений вытекает развивающееся действие и определенное разрешение той коллизии, из-за которой началось действие в пьесе. Тогда спектакль будет не только с интересом слушаться зрительным залом, но будет непременно захватывать труппу

в процессе работы над этой пьесой, и каждый спектакль явится интересным событием в жизни театра.

В творческой работе театра самое главное — это драматург, тот художник, который умеет великолепно наблюдать окружающую нас действительность, тот, который в сложной молодой советской жизни умеет увидеть типическое, значительное, определяющее эту жизнь. Если драматург обладает даром создавать новых, советских людей, если ему удастся в драматической форме вскрыть движущие нашу советскую жизнь идеи, запросы и потребности, то это и есть тот жданный всеми в театре художник, ради которого существует театр — актеры, режиссура и все, что их окружает.

Как обычно протекает в театре сложный процесс получения новой советской пьесы?

Простейший вид — когда режиссер или заведующий литературной частью театра берет для постановки пьесу, уже напечатанную отдельным изданием или в каком-нибудь журнале. Много рукописей театры получают от авторов по почте или лично. Эти пьесы прочитываются литературной частью и режиссурой и с соответственными заключениями отсылаются авторам. В ряде случаев работники театра проводят с драматургами беседы.

К целому ряду драматургов, а также писателей, еще не пишущих в драматическом жанре, театр обращается сам. Художественный руководитель, режиссура и, конечно, заведующий литературной частью ведут с ними беседы. Во время этих встреч писатель знакомится с театром, просматривает в отдельных спектаклях тех или иных исполнителей или же просто, отлично зная труппу и не интересуясь отдельными членами ее, рассказывает о своих планах.

Наконец, существует еще прием, которым пользуется театр для того, чтобы появилась новая советская пьеса. Часто в результате длительной беседы или ряда бесед двое-трое из членов коллектива и режиссер или заведующий литературной частью и несколько актеров, иногда даже по собственной инициативе, а не официально от театра,

обращаются к кому-либо из писателей, молодых или именитых, с предложением встретиться и поговорить, имея целью увлечь своей темой писателя. Так возникла не одна пьеса в советских театрах, хотя мы не можем считать этот метод закономерным для пополнения репертуара.

В Московском Художественном академическом театре в 1930 году была поставлена пьеса в четырех действиях «Взлет» Ф. Ваграмова. Автор, слесарь по профессии, был совершенным новичком в драматургии и только что начинал свою литературную деятельность. Он принес пьесу о жизни летчиков и борьбе с саранчой в Казахстане. В сюжете и обрисовке отдельных образов была свежесть и искренность молодого драматурга. Заведующий литературной частью МХАТ П. А. Марков и я, как режиссер пьесы (мне «Взлет» понравился, и автор был настолько искренен и так рвался к театру и литературе, что с ним хотелось работать), до знакомства труппы с этим произведением вместе с автором доработали пьесу, стремясь к тому прежде всего, чтобы каждая реплика ясно характеризовала действующее лицо. Эта работа была довольно длительной, потому что в тексте было много лишнего, что приходилось не только удалять, но и заменять, наталкивая драматурга на краткое, лаконичное выражение.

Далее, задолго до ознакомления исполнителей с пьесой мы добились того, чтобы драматург нашел для своего произведения необходимую стройную форму, чтобы он больше полагался на драматическое действие, чем на описание и экспозицию, передаваемые лицами, приходящими с места действия, чтобы это действие развертывалось на глазах у зрителя.

В результате всей этой предварительной работы сложился вариант пьесы, по которому можно было начать работу с исполнителями. Каждый из них (не без вмешательства режиссера) рассказал автору, чего недостает в развитии роли, какие куски текста трудны, что мешает, над чем хотелось бы поработать вместе. Наконец, текст был приведен к окончательному виду, когда можно было приняться за чисто актерские занятия над ним.

Постепенно стали складываться отношения, наметилось очень четко сквозное действие, каждый из исполнителей зацепил самую основу того действующего лица, которое он воплощал, нашел «зерно роли». В этот период драматург временно отошел от работы над пьесой.

Но к моменту перехода к рабочим мизансценам, еще в репетиционном помещении, мы ощутили необходимость добавить две сцены, которые очень оживили бы спектакль. Мы вновь привлекли Ваграмова, и через несколько дней он дал нам наброски этих сцен. Мы попробовали их сценически осуществить, но потребовалось еще несколько встреч автора с исполнителями, пришлось еще поработать над этими сценами, дополнить и изменить их, причем в этих переработках участвовали и исполнители, и автор, и режиссер. Текстовые изменения приходилось делать неоднократно, вплоть до перехода на сцену. За время репетиций автор настолько освоился с требованиями сцены, что сам вносил ценные предложения и делал удачные исправления.

Весь период репетиций на сцене и генеральных репетиций прошел уже без работы с автором, которого удовлетворяло то, что сделали актеры и режиссура.

В 1928 году в Художественном театре была поставлена первая пьеса Леонида Леонова — «Унтиловск».

Драматург читал свою пьесу всей труппе, потом части труппы. Пьеса произвела очень большое впечатление. Она возбуждала горячие споры, подлинное, искреннее волнение как темой, так и лицами, очерченными в ней драматургом.

Пьеса «Унтиловск» очень нравилась К. С. Станиславскому. Прежде чем я начал работать над ней, я несколько раз то в кабинете К. С. Станиславского в театре, то у него на дому перечитывал вместе с ним те очень трудные для сценического воплощения литературные куски пьесы, для которых надо было либо найти особый прием работы с актерами, помогающий сценически убедительно донести литературное содержание авторского текста, либо вымарать их.

К. С. Станиславский предложил следующий метод работы над пьесой. Он говорил, что следует как можно ближе познакомиться с особенностями этого своеобразного писателя, что в Леонове есть что-то «леоновское», что живет и в его недраматических произведениях, но что наиболее ярко может быть почувствовано из непосредственных отношений с ним самим и в особенности из встреч исполнителей с Леоновым. По совету К. С. Станиславского, я стал с ним чаще встречаться, да и актеры нередко вели с ним беседы.

Литературной части театра и мне вместе с Леоновым пришлось довольно много поработать над тем, чтобы получился тот вариант пьесы, за который можно было взяться для сценической работы. Прежде всего пьеса была велика по объему. Пришлось удалить много лишних повторений, чисто эпических кусков, годных для романа или повести, но задерживающих действие в пьесе.

Таким же серьезным вопросом для театра, а следовательно, для режиссуры и литературной части, был вопрос, как сочетать географически отсутствующее место Унтиловск с теми живыми темами, которые занимали в конце 20-х годов нашего столетия советских живых людей и которые были отражены в пьесе, наконец, как воплотить на сцене те образы, которые во всяком случае в то время для нас казались неожиданными, только Леоновым увиденными среди советских и антисоветских людей, которых он изображал в этой пьесе.

После того как пьеса была несколько раз прочитана за столом, начались беседы с исполнителями. И. М. Москвин, игравший Червакова, называвшегося «унтиловским человеком», покойный В. В. Лужский, игравший Манкжина («останок человека»), М. Н. Кедров, игравший отца Иону Радофиникина (по ремарке автора также «унтиловский человек», но только поп), Б. Г. Добронравов, игравший Редкозубова («из мечтателей»), Ф. В. Шевченко, игравшая Васку, Б. Н. Ливанов, игравший Аполлоса («земноводную личность»), и почти все исполнители других ролей задавали автору десятки вопросов по поводу пьесы. И автор

чрезвычайно витиевато, очень далеко от темы пьесы рассказывал о своих наблюдениях, размышлениях, выводах из прочитанных книг. Словом, он выкладывал целые вороха того, что казалось ему существенным для разъяснения своей пьесы и для понимания действующих лиц. Но разъяснение не наступало. И пьеса и Леонов оставались так же сложны, как это было и при первом чтении произведения. Но интерес к пьесе не ослабевал.

Тогда по предложению К. С. Станиславского было сделано следующее.

Я разобрал с каждым из исполнителей все то, что относилось к его роли, к его ходам в пьесе, тому, что, как казалось мне, верно вскрывало Л. М. Леонова и его произведение. Но мы еще не перешли к более тщательному и подробному установлению взаимоотношений действующих лиц. Все было только в периоде анализа и разбора. Тем не менее все роли читались, что называется, *по мысли* и основные *куски* в пьесе были размечены.

В нижнем фойе Художественного театра вечером, в свободный от спектакля день, была устроена длинная эстрада, на ней стоял стол, покрытый темным сукном, на креслах за этим столом сидели исполнители, а с краю стоял стол режиссера. Перед каждым исполнителем и режиссером была низкая с зеленым абажуром лампа.

На этот вечер К. С. Станиславский пригласил членов правительства, писателей — драматургов и недраматургов, членов редакций журналов и газет, критиков и ведущую часть труппы МХАТ.

Перед началом чтения пьесы К. С. Станиславский произнес короткую речь о том, что Художественный театр, с огромным интересом относясь к советским драматургам, в поисках глубокой пьесы, наконец, нашел того писателя и произведение, которые горячо волнуют весь Художественный театр, что это произведение — «Унтиловск» — представляется ему и театру подлинной литературой, но что перед нами всеми и перед ним в частности стоит вопрос, в какой степени подлинно отражает это произведение то глубокое и нужное советской

культуре, что интересно и должно показывать на сцене советского театра.

Затем началось чтение пьесы по ролям. Некоторые замечания, ремарки, поясняющие ход действия и то, как мы сценически предполагаем ставить пьесу, делал я. По окончании чтения поднялись горячие прения, в которых участвовали буквально все бывшие на этом вечере: и члены правительства, и критики, и писатели, и драматурги, и актеры, и режиссеры.

Эта дискуссия дала нам очень много в работе над пьесой, когда мы перешли с драматургом к нашей дальнейшей будничной работе над текстом. Каждый акт, более того — каждый кусок акта, который фактически соответствовал законченной сцене, требовал изменений и переделок, на которые не так-то легко шел автор. Но актеры и я убеждали молодого драматурга понять, что существуют законы сцены, что требования актеров, исполняющих роли, справедливы и что нужно писать для театра таким образом, чтобы в процессе диалогов или монологов возникло *действие*.

Приходилось бороться с писателем против *литературщины* в пьесе. Но Леонов настолько сложный и интересный писатель, что было необходимо очень осторожно двигаться по ходу действия вглубь пьесы, чтобы не выбросить самого главного, чтобы не испортить своеобразия леоновского языка, его понимания жизни и изображения человека. Мы все прекрасно чувствовали, что леоновская пьеса требует иного словопроизношения, ритма, может быть, своеобразного сценического пафоса, однако же при непременном сохранении простоты и искренности, а также четкости сценического поведения каждого персонажа.

И, как всегда бывает при постановке пьес Леонова, сложнейшим элементом является нахождение внешнего образа спектакля: выбор художника и работа с ним, работа с костюмером, работа над внешним образом каждого из действующих лиц в таком направлении, чтобы внутренний рисунок роли в точности слился с его внешним воплощением.

На репетициях в репетиционном помещении и на сцене К. С. Станиславский был безжалостен в своей суровой правдивости, когда беседовал с драматургом. Он ему говорил откровенно и прямо, чего он, как режиссер, как сценический деятель, не может принять в *литературных приемах* Леонова. Он учил его отжимать и сокращать. Он показывал ему, идя на сцену, как желаемое для Леонова действие можно выразить не многословной тирадой или высказыванием по этому поводу ряда действующих лиц, а поведением, отношением героя плюс какие-то две фразы, нужные и меткие для данного положения.

К. С. Станиславский сам проигрывал целые куски за Буслова («растригу»), медлительного от непомерной силы своей, за Червакова, Редкозубова, Аполлоса, Манкжина, даже за жену Буслова Раису Сергеевну, которую играла В. С. Соколова. В репетиционном помещении или на сцене МХАТ, играя, *действуя*, говоря от себя слова по существу действия, заставляя участников спектакля импровизационно разрешать те или иные куски пьесы, он показывал Л. М. Леонову, как, по его мнению, следовало бы тот или иной момент драматургически выразить, чтобы это было удобно для сцены.

Сделав отдельные наброски, К. С. Станиславский уходил, предоставляя репетировать и делать пьесу мне. Занимаясь целым рядом еще других дел, К. С. Станиславский вызывал меня к себе, чтобы расспросить, как идут репетиции и скоро ли можно будет перейти к систематическому прогону отдельных актов. Только тогда, когда начались прогоны актов, совершенно прекратилась работа над авторским текстом.

Так трудно и вместе с тем чрезвычайно интересно рождалась советская пьеса «Унтиловск» Л. М. Леонова в МХАТ.

Работа над пьесой «Бронепоезд» Вс. Иванова, шедшей в Художественном театре в 1927 году, потребовала огромного внимания не только со стороны литературной части и режиссера спектакля И. Я. Судакова, но и группы режиссеров, принимавших участие в предварительной

работе над текстом пьесы Вс. Иванова. Изменения коснулись и распределения материала, и уточнения рисунка ролей, и последовательности в напряженности сцен, и вписывания реплик. Когда эта пьеса перешла в фазу работы с исполнителями, чрезвычайно много внимания ей уделил В. И. Качалов.

В 1937 году была поставлена в Художественном театре трагедия в четырех актах «Земля» Николая Вирта. Режиссерами спектакля были Л. М. Леонидов и Н. М. Горчаков.

После работы с автором литературной части театра, когда пьеса была уже в том варианте, который позволил приступить к репетициям с актерами, Вирта, все время присутствовавший на репетициях за столом, а позже и в репетиционном помещении, работал над текстом, перекраивая его, буквально видоизменяя отдельные сцены, изменяя некоторые черты действующих лиц, сокращая или вводя новые сцены, в зависимости от хода работ, руководимых режиссурой.

Результаты работы с советскими драматургами, начиная от молодых вплоть до такого опытного драматурга, как Тренев, говорят о том, что со стороны театра *необходимо* острое внимание к драматургическому материалу, который театр получает от автора. Опыт работы свидетельствует о том, что мы не имеем еще в советской драматургии таких произведений, которые можно было бы ставить без дополнительной работы со стороны театра.

Каждый драматург, конечно, имеет право на проведение своей драматургической линии, должен требовать сохранения своего поэтического лица в любом театре. Но и каждый театр, всматриваясь в творчество драматурга и вчитываясь в содержание его пьесы, по-своему ее понимает и интерпретирует. Трудно предположить, что в искусстве наступит такой момент, когда все театры будут одинаково понимать одно и то же произведение.

Таким образом, было бы неверно полагать, что работа театра с драматургом непременно протекает в атмосфере полного согласия и добрых взаимоотношений. Спор

между драматургом и театром неизбежен. Драматург истолковывает и комментирует себя определенным образом. Но перед театром объективно существует пьеса, которую он ставит и которую он понимает как художественно целостное произведение.

Драматург написал свое произведение, он считает его законченным. Но это произведение поступает в театр и подвергается сценической интерпретации. Как любой роман, повесть или книга стихов вызывают у серьезной критики самое разнообразное толкование и оценку, так и сценическая интерпретация драматического произведения театром может получить разнообразное углубленное сценическое толкование.

Как я уже сказал, в репертуаре театра нужнее всего современная советская пьеса. Без освещения и раскрытия современности, современного человека, его дум, стремлений, чаяний, достижений невозможна творческая жизнь современного театра. В этом нуждаются в равной степени не только зрители, но и все сценические деятели, актеры, режиссура, весь театр.

Режиссура должна сделать значительные усилия к тому, чтобы развивалась современная советская драматургия, должна помочь молодым драматургам овладеть техникой написания произведений для сцены. Но театр не может создать драматурга. История русского театра показывает, что работа театра становилась сложнее, глубже, своеобразнее в зависимости от того, какие драматурги главенствовали на современной им сцене.

Так, Гоголь создал целое направление в сценическом искусстве. Гоголевское в драматургии было вместе с тем и основой реалистической школы на русской сцене. Поэтому гоголевская школа драматургии становится щепкинской школой на сцене, ибо предъявляемые к актеру требования у Гоголя и Щепкина совпадают.

Вслед за Гоголем пришел Островский, и наступила в драматургии новая полоса, связанная с этим гениальным художником. Образы Островского на русской сцене породили то направление в сценическом искусстве,

которое широко развилось не только в пределах московского Малого театра и петербургского Александринского, но и по всей дореволюционной России.

Следующим этапом развития драматургии, а вместе с тем и эпохой в сценическом творчестве оказался Чехов, искусство которого еще до сих пор продолжает отражаться в приемах современных драматургов. Чеховское направление, как сценический прием, преимущественно развившееся в Художественном театре, породило определенную школу актерского исполнения, которая распространилась не только на исполнение чеховских ролей. Оно расширило пределы сценического искусства и по линии актерской, и по линии режиссуры, вбирая в себя огромный репертуар.

Наконец, выступил как драматург Горький. И горьковское направление в драматургии, так же как и приемы сценического исполнения, связанные с особенностями горьковского письма, глубоко впитались в советское сценическое искусство.

Драматургия есть то основное, без чего невозможна никакая жизнь театра. Драматург не только дает пьесы, составляющие репертуар, отражающий окружающую нас жизнь, частью которой являемся и мы сами, но определяет ход сценического искусства, если это подлинный художник, художник-мыслитель, умеющий в образах воплотить всю ту сложность действительности, которая его окружает. Тогда искусство театра, искусство актеров и режиссуры получает надлежащее направление, входит в соответственную творческую фазу, достигает своего диалектического развития.

АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО (ПРИЕМЫ РАБОТЫ С ИСПОЛНИТЕЛЯМИ)

Главное лицо в спектакле — актер. Поэтому работа с исполнителями является самым важным моментом в творчестве режиссера, задача которого — построить свой замысел спектакля и провести свое истолкование пьесы через актерское мастерство.

ПОКАЗ ИЛИ ПОДСКАЗ

Работа актера над текстом роли начинается с изучения всей пьесы. Актер должен очень внимательно прочесть пьесу, вдуматься в ее смысл, поставить перед собой те вопросы, которые выдвигаются автором, постараться как можно яснее представить себе каждое из действующих лиц, в особенности то лицо, которое ему придется воплотить в данной пьесе.

Режиссер должен добиваться, чтобы исполнители готовящегося спектакля не только предварительно прочитали пьесу или прослушали ее в чтении автора или режиссера, но и продумали ее.

После этого надлежит, чтобы исполнители обсудили пьесу, причем режиссер не должен навязывать исполнителям своей точки зрения. Он лишь руководит беседой, учитывает их высказывания о принятой к постановке пьесе, т. е. впитывает в себя то, что формируется в творческом сознании актеров, обсуждающих пьесу.

Затем надо разрешить основной вопрос дальнейшей работы режиссера с исполнителями: как он поведет репетиции — способом *показа* или *подсказа*, даже, вернее, рассказа.

Остановимся подробнее на этих приемах режиссирования. Известно, что очень часто режиссеры *показывают* не только в период отыскания мизансцен или нахождения внутренней и внешней характеристики образа, но и в более ранние моменты, когда впервые устанавливается отношение между партнерами, когда идет логический и психологический разбор пьесы. В этих случаях режиссеры невольно навязывают исполнителям свои интонации, а впоследствии — жесты и движения, и актеры, увлекшись *показом* режиссера, в особенности если это талантливо сделано, копируют его, тем самым тормозя в себе творческий процесс самостоятельного выявления сценического образа.

Режиссер не может в отдельных случаях отказаться от необходимости *показать*, как он советует разрешить данный кусок роли. Но он должен делать это только в крайних случаях, если ему не удастся другими средствами добиться самостоятельного разрешения актером задачи, выполнения которой добивается режиссер. Основное же в работе режиссера с актерами — это *подсказ*, умение исподволь подвести актера к тому, чтобы он самостоятельно разрешал предлагаемую задачу, и навести его на линию действия таким образом, чтобы от начала до конца актер шел от себя и через себя.

Для этого очень часто режиссеру приходится длительно задерживаться на объяснении смысла, лежащего в основе того или иного действия или задачи. Он должен добиться, чтобы актер не только понял его, режиссера, но понял действие своего партнера, учел предлагаемые обстоятельства, правильно жил сквозным действием, руководствуясь надлежащей перспективой роли.

В этом рассказе или подсказе режиссеру следует вести себя так, чтобы все время получать от самого актера возможно больше материала для оценки и понимания действия и обстоятельств действия, в которых он находится, и избегать всяческого навязывания, конечно, при условии, если актер правильно, с точки зрения режиссера, разрешает поставленные задачи.

РАСКРЫТИЕ СМЫСЛА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Когда режиссер убедился в том, что он получил максимум от исполнителей в их понимании произведения, ему следует перейти к объяснению исполнителям смысла произведения с учетом того, что уже намечилось в предварительных беседах с актерами.

Так как режиссер много работал над текстом, изучал не только данное произведение автора, но и ряд других его вещей, ознакомился с эпохой, критикой и рядом сочинений, помогающих понять это произведение с его социальной, психологической, бытовой и философской сторон, он должен поделиться своими знаниями с актерами, предложив им для обсуждения собранный материал.

Если режиссер уверен, что основная линия его замысла, его толкование этого произведения не исказит, не затормозит уже намечившегося у актеров творческого процесса, он обязан познакомить их со своим замыслом. Если же, по его мнению, полное раскрытие замысла обеднит в дальнейшем работу с исполнителями, лишит свежести и интересных красок актерское творчество, он не должен в самом начале своей работы раскрывать полностью свой замысел. Режиссер должен будет направлять в нужное русло фантазию актеров, узнав из их собственного разбора произведения или отдельных ролей, что ими пропущено или не раскрыто. Тогда он обратит их внимание на основные линии действия в пьесе и как можно подробнее ознакомит с выведенными в пьесе людьми.

Что является самым существенным для исполнителей в процессе вскрытия смысла произведения? Увидеть живых людей в совершенно реальной обстановке, увидеть эту обстановку и понять, почему автор избрал именно те обстоятельства, в которых действуют эти живые люди. Актеру нужно, чтобы в результате действий отдельных людей перед ним раскрылась идея, лежащая в основе всей пьесы.

Наряду с этим следует добиваться того, чтобы не только была понята идея автора, но чтобы был ясен и замысел постановки, как сценического произведения, и ее *сверхзада-*

ча, к разрешению которой должны идти все исполнители и на разрешение которой режиссер направляет все компоненты спектакля, опираясь главным образом на актера.

Итак, у режиссера в его предварительной работе должен сложиться внутренний образ спектакля, но этот, образ не может быть механически навязан исполнителям. Разными приемами, диктуемыми умением режиссера работать с актерами, он должен органически привести всех исполнителей к такому пониманию произведения, которое отвечает его замыслу.

В то же время в процессе работы над спектаклем, в зависимости от актерского исполнения, режиссер может кое от чего отказаться в своем замысле, учитывая особенности тех образов, которые создают актеры, и те индивидуальные свойства исполнителей, которые внесут ряд поправок, иногда существенных, в его первоначальный план.

Исполнители вместе с режиссером будут идти от задачи к задаче, от куска к куску, и в этой совместной работе будет вскрываться действенный смысл пьесы. Всего предвидеть до встречи с актерами в репетиционный период режиссер не может, но существенное, основное ему должно быть известно. Идя за актерами в нахождении живого действия, он тем не менее должен вести и направлять их работу так, чтобы как можно полнее от начала спектакля и до конца его в исполнении был раскрыт смысл произведения.

ЛОГИЧЕСКИЙ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ РАЗБОР ТЕКСТА

После того как несколько раз прочтена пьеса и начались репетиции отдельных сцен, надлежит приступить к раскрытию логического смысла текста. Логический разбор — это выделение основных мыслей, которые содержатся в репликах и монологах. Нужно, чтобы актеры, говоря фразу, прежде всего доносили заключенную в ней мысль. Когда все эти мысли «оговорены», поняты, причем это сделано на протяжении всех сцен, тогда уже можно приступить к психологическому разбору.

Ни одна мысль не раскрывается в художественном произведении вне зависимости от того, кто и с какой целью ее высказывает. Если вскрыта мысль одного партнера, который говорит ее для того, чтобы воздействовать на движение мысли другого партнера, то можно ставить вопрос, каким образом произнесена эта мысль, направленная на вызывание определенного действия у партнера. Так постепенно актер начинает действовать словом.

Но предварительно необходимо разобрать с актером, что является поводом для его действия. Вот он высказал определенную мысль; она диктует ему действие. Он учитывает, для кого он сказал эту мысль и почему он действует так. В это же самое время его партнер, слушая реплику, по-своему воспринимал ту мысль, которую ему высказал его собеседник. Следовательно, у него было свое действие. Из сочетания этих двух действий, которые получились в результате логического и психологического разбора текста, слагается, условно говоря, некоторая схема действия. Таким образом, когда после логического и психологического разбора наметился так называемый *кусок*, можно проиграть его, почти не произнося слов, по схеме действия.

В качестве примера логического и психологического разбора, который приводит к определению «куска», можно взять второе явление первого действия из комедии Островского «Последняя жертва».

На сцене тетка Юлии Павловны Тугиной — Глафира Фирсовна. До прихода Юлии, которая была у вечерни, Глафира Фирсовна разговаривала с Михеевной, «старой ключницей» Юлии. Из этого разговора она узнала, что у Юлии есть «жених», или, как она называет, «плэзир», т. е. узнала то самое, за чем послал ее сюда Флор Федулыч Прибытков, который собирается «обратить свое особое внимание» на Юлию.

Юлия входит с улицы, снимает платок и неожиданно замечает сидящую в ее комнате Глафиру Фирсовну.

Юлия говорит: «Ах, тетенька, какими судьбами? Вот обрадовали!»

Глафира Фирсовна: «Полно, полно, уж будто бы и рада?»

Юлия: «Да еще бы. Конечно, рада». (Целуются.)

Глафира Фирсовна: «Бросила родню-то, да и знать не хочешь. Ну, я не спесива, сама пришла: уж рада не рада, — а не выгонишь, ведь тоже родная».

Юлия: «Да что вы. Я родным всегда рада; только жизнь моя такая уединенная, никуда не выезжаю. Что делать-то, уж такая я от природы. А ко мне всегда милости просим».

Какая основная мысль в этих пяти репликах? Юлия удивлена приходом Глафиры Фирсовны. Глафира Фирсовна объясняет причину своего прихода. Юлия объясняет, почему она рада, Глафира Фирсовна отвечает, почему не доверяет ее радости.

Следовательно, надлежит прежде всего добиться, чтобы эти мысли были взаимно поняты каждой из говорящих и высказаны с учетом психологии и поведения собеседницы. Необходимо выяснить, почему Глафира Фирсовна не доверяет словам Юлии: «Вот обрадовали!», почему она говорит: «Бросила родню-то, да и знать не хочешь», надо также разобрать, почему Юлия на эти реплики Глафиры Фирсовны дает ответ: «Жизнь моя такая уединенная» и «уж такая я от природы».

Из этих реплик ясно, что Юлия скрывает что-то, что на деле уже известно Глафире Фирсовне, а Глафира Фирсовна объясняет свое появление у Юлии желанием проведать родню, хочет скрыть подлинную цель своего прихода.

Из разбора логического и психологического смысла этих реплик выясняется зерно, или смысл, куска, выясняются те задачи или мотивировки, которые лежат за репликами каждого из партнеров.

Здесь конец куска. Это ясно из последующей реплики Глафиры Фирсовны: «Что это ты, как мещанка, платком покрываешься? Точно сирота какая». А Юлия отвечает: «Да и то сирота». Начинается новая мысль и, следовательно, новое внутреннее действие, которое связано со сквозным действием всей сцены Юлии и Глафиры Фирсовны.

КУСОК И ПОДТЕКСТ

При работе с актером очень важно обратить его внимание на то, чтобы, говоря реплики, произнося текст автора, он всегда помнил, что он говорит этот текст партнеру. Я это оговариваю потому, что бывает очень часто, что исполнитель говорит не для того, чтобы воздействовать своими мыслями на партнера, с которым он ведет данное действие, а чтобы выгоднее показаться в интересной сцене перед зрителем.

Допустим, актер обладает великолепным голосом или внешностью. Ему очень выгодно в данном куске роли обнаружить свои интонационные и голосовые возможности. Тогда он пользуется словами текста *для себя*, не учитывая того, как в данных обстоятельствах это будет воздействовать на его партнера.

Режиссер должен следить за тем, чтобы актер говорил *для партнера*, и не только говорил, но *действовал для партнера*.

Говоря текст партнеру, актер должен опираться на *подтекст* данного куска. Обычно каждый персонаж пьесы не только говорит, но и думает, притом не всегда он свои мысли высказывает до конца. В результате своих мыслей он действует так или иначе, поэтому необходимо обратить внимание на то, что думает данное действующее лицо, говоря определенную реплику. Обстоятельства, которые позволяют выяснить мысли и побуждения действовать так или иначе, произнося определенные слова, и есть *подтекст* роли.

Подтекст должен быть разобран самым тщательным образом потому, что только тогда будут найдены лучшие смысловые акценты в роли, когда они будут определены точно разобранным ее подтекстом.

Почти всегда разрешение серьезных задач в действии бывает продиктовано тем или иным подтекстом, а как только разрешена задача, вытекающая из логического и психологического смысла происходящего, так кончается кусок, на ряд которых делится действие пьесы

и которые нужны для того, чтобы отчетливее построить развитие действия.

ФИЗИЧЕСКИЕ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ

Как добиться четкости, правдивости, ясности и простоты действий исполнителей?

Начинается какая-нибудь сцена. Исполнители, учитывая предлагаемые обстоятельства, в которых они находятся, установив между собой нужное общение, действуют. Прежде всего необходимо, чтобы они действовали от своего физического «я», чтобы они реально, действительно видели друг друга и ту обстановку, в которой действуют. Они должны не представлять, не показывать результат того, что они пережили или переживают в момент действия, а действительно жить, т. е. психологически переживать отдельные состояния.

Актер, появляясь на подмостках, вышел не на сцену, а в комнату. Он действительно взялся за ручку двери, отворил ее и закрыл за собой. У него есть физическая задача — войти в эту комнату, отворив и затворив эту дверь; не «показать», что он вошел в дверь, а действительно войти. Следовательно, это уже физическое действие. Или: актер подошел к столу и взял стакан, в который наливает из графина воду. Он должен это сделать так, как если бы действительно в жизни он налил воду в стакан. Он должен выпить эту воду из стакана на сцене так, как если бы действительно пил ее в жизни, а не «показать», что он выпил эту воду. Эти физические действия продиктованы определенными психологическими задачами.

Режиссер должен добиться того, чтобы актер сделал это правдиво, чтобы он не наигрывал образа, а шел бы от своего человеческого существа, от себя, все время проверяя себя, как бы он поступил, если бы это он сделал в жизни, а не на сцене. Вот это «если бы», эта необходимость следовать живой органической природе и есть главное условие, которого добивался К. С. Станиславский в своей

работе с актерами. Это и есть существеннейшая основа его системы.

Но физические действия не ограничиваются только действиями, направленными к живым или неодушевленным объектам.

Допустим, существует такая сцена: один из исполнителей неожиданно встретил то лицо, о котором он сейчас думал, но которого он никак не ждал встретить именно здесь. Встретившись, он хочет скрыть свою радость, но она так велика, что у него прервалось дыхание, и, только пересилив свое волнение, он говорит первые слова. Психологически актер понял задачу, но она делается для него совершенно естественной и легко разрешимой только в том случае, если он проследит, какими физическими явлениями сопровождается эта психологическая задача. Он устанавливает, что огромная радость и удивление вызвали у него прерывистое или затрудненное дыхание.

Итак, физические задачи наполняют действие актера не только в момент общения с живым или неодушевленным объектом, но могут быть найдены и в процессе самонаблюдения над разрешением сложных психологических задач.

ПРИСПОСОБЛЕНИЕ

Обычно режиссер помогает исполнителю в разрешении той или иной задачи предложением воспользоваться каким-либо *приспособлением*.

Предположим, что у исполнителя задача — добиться от партнера некоторой суммы денег. Можно достичь этого вкрадчивостью, ласковостью, обещанием вскоре вернуть их, своего рода обаянием, наивностью или суровостью, даже жестокостью, взять партнера что называется на испуг, угрожая, в случае, если деньги не будут даны, неминуемым самоубийством. И вот, разрешая определенную задачу, т. е. стремясь к немедленному получению денег, надлежит выбрать то или иное приспособление, которое наилучшим образом поможет разрешить

исполнителю поставленную перед ним по ходу действия задачу.

В этом отношении чрезвычайно большой материал дает автор, который в контексте указывает, каким приспособлением следует воспользоваться для получения в данном действии желаемого результата. Однако приспособление следует выбирать в зависимости от определенных данных актерской индивидуальности исполнителя, при помощи которой лучше будет донесена в действии мысль автора.

Таким примером, в котором дается возможность воспользоваться тем или иным приспособлением для разрешения поставленной задачи, т. е. немедленного получения пятнадцати тысяч, может служить явление третье из третьей сцены «Не все коту масленица» А. Н. Островского.

Ипполит приходит к дяденьке получить аттестат за десятилетнюю службу и пятнадцать тысяч денег. Ахов сначала его выгоняет, потом с ним торгуется, а в конце концов при угрозе Ипполита тут же на глазах у Ахова зарезаться, если тот не подпишет ему аттестата и не заплатит денег, соглашается выплатить и отдает ему в руки пятнадцать тысяч.

Эту сцену как Ахов, так и Ипполит могут вести, выбирая разные приспособления для того, чтобы каждому разрешить свою задачу: одному (Ахову) — не дать денег Ипполиту, другому (Ипполиту) — получить эти пятнадцать тысяч от Ахова.

Приспособление для исполнителя роли Ахова — не замечать Ипполита как человека и, будучи тупым самодуром, помыкать им; тогда угроза Ипполита наложить на себя руки вызовет в нем животный страх.

Или другое приспособление — полусонный, флегматичный, сразу ничего не понимающий и как бы закостенелый в тупости купец, который постепенно приходит в себя, начинает понимать то, что ему говорит Ипполит.

Или такое приспособление — хитро и остро понимающий таких же, как и он сам, людей, желающих его

огрابت (а таким для него является Ипполит), умный, хитрый грабитель, умеющий раскинуть капкан, в который он же сам и попадет.

Для исполнителя роли Ипполита может быть приспособлением стремление поразить Ахова переходами от почти подавленности к невероятной, до наигрыша, приподнятости и отчаянию или явить хитро обдуманное спокойствие, с которым Ипполит разыгрывает эту сцену с Аховым, или напускную скромность, за которой будут проглядывать ненависть и презрение к Ахову, или состояние человека, потерявшего от отчаяния голову, а потом спокойный торг, и т. д. и т. д.

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА И ОЦЕНКА

Допустим, что исполнитель, правильно действуя по основной линии спектакля и выполняя по ходу действия ряд задач, которые и определяют его сценическое поведение, нигде не наигрывает, везде правдив, действует от себя, как в жизни, а не представляет, и ему удастся с полной ясностью и убедительно донести это до своих партнеров и режиссера. Но этого мало: нужно убедиться в том, что исполнитель действительно учитывает *те предлагаемые обстоятельства*, в которых он действует.

Эти предлагаемые обстоятельства могут быть разного рода. С одной стороны, это обстановка, в которой находится действующее лицо. С другой стороны, отношения между лицами, которые присутствуют здесь, а может быть, и не присутствуют в тот момент, но влияют на поведение данного лица.

Каковы предлагаемые обстоятельства женихов, появляющихся у Агафьи Тихоновны во втором действии «Женитьбы» Гоголя, которых пригласила прийти в определенный день и час сваха Фекла Ивановна для того, чтобы на них посмотрела Агафья Тихоновна, невеста, и для того, чтобы они познакомились с ней?

Предлагаемыми обстоятельствами женихов в данном случае, во-первых, является то, что никто из них

не ожидал встретить своего конкурента; во-вторых, то, насколько каждый из женихов руководствуется впечатлением, какое он производит на невесту и Арину Пантелеймоновну; наконец, в-третьих, то, что рассказала каждому из женихов сваха Фекла Ивановна о невесте и ее приданом.

Предлагаемыми обстоятельствами для Агафьи Тихоновны является, во-первых, неожиданное появление женихов. Она еще не приготовилась к их приходу, одета по-домашнему, «чуть не в рубашке», платье, в котором она хотела предстать перед женихами, не выглажено. Во-вторых, тетка Арина Пантелеймоновна рассматривает как неучтивость, что женихов заставляют ждать в гостиной выхода невесты. Наконец, Агафья Тихоновна в таком возрасте, что ей непременно нужно выйти замуж, и потому это сватовство не должно сорваться. Во всех этих предлагаемых обстоятельствах и протекают действие прибытия и знакомства между собою женихов и выход к ним Агафьи Тихоновны.

Очень важным моментом в работе режиссера с актерами нужно считать отбор того, что находят сами исполнители в данном куске действия. Всегда можно подсказать исполнителю, что именно взять из данных предлагаемых обстоятельств и что опустить, как менее существенное.

Чем острее произведен отбор тех обстоятельств, которые влияют на поведение актера, тем интереснее становится само действие. Например, в первом действии комедии Островского «Последняя жертва» Дульчин, жених Юлии, приходит к ней после долгого отсутствия, когда он проигрался в карты и ему грозит взыскание по векселю ростовщика. Он приходит к Юлии, чтобы получить у нее пять тысяч. Юлия его страстно любит и готова пойти для него на любую жертву. Он это знает на опыте, потому что фактически ее обобрал, как обобрал уже не первую женщину, которая им увлекалась.

Но он знает также, что Юлия в какой-то степени практична и что идет она на эти жертвы потому, что хочет выйти за него замуж, как за очень богатого землевладельца

и дворянина с большими связями. Следовательно, он должен повести себя так, чтобы она не догадалась, что он не имеет состояния.

Затем, ему надлежит сохранить для нее иллюзию его любви к ней и серьезных намерений на ней жениться, т. е. он должен продолжать свою игру в «страсть»... В то же время она ему надоела как женщина, и, наконец, у него есть виды жениться на внучке Флора Федулыча, так как он не знает, что у ее отца — Лавра Мироновича — нет никаких денег, а Флор Федулыч не даст ни копейки за Ириной Лавровой.

Красавец и московский альфонс, однако никогда не теряющий манер хорошо воспитанного «барина», он должен разрешить задачу склонить Юлию на последнюю жертву и получить у нее пять тысяч рублей.

И вот из всего арсенала тех обстоятельств, о которых было упомянуто выше, исполнитель должен отобрать одно и откинуть другие, взяв то, что наиболее верно поможет ему добиться осуществления поставленной цели.

Режиссер должен следить за тем, что выбирает актер, и подсказать ему, чем лучше воспользоваться для проведения намеченной линии. Исполнитель должен быть четок в своем выборе и не играть сразу двух задач. От удачного выбора *предлагаемых обстоятельств* зависит рисунок роли и верность действия.

ЗЕРНО КУСКА И ЗЕРНО РОЛИ

Верное направление действия в спектакле определяется теми задачами, которые ставятся перед исполнителем. Поэтому режиссер должен выбрать задачи и правильно указать их исполнителям, если они сами не нашли и не определили их с достаточной точностью и ясностью.

Исполнение развивается от задачи к задаче. От логической последовательности этих задач зависит сквозное действие куска, поэтому необходимо разобраться в том, что называется зерном куска, т. е. что является главным в содержании развивающегося действия. От четкости

смены кусков зависит ясность в развитии действия. Задача режиссера — очень внимательно и продуманно вести законченные действия от куска к куску.

Может быть, будет понятнее, если назвать «зерно куска» основной мыслью, но мысль не покрывает всего содержания куска. Здесь играет большую роль также то, как проявляется в действии эта мысль, как она пережита, оценена. Этот сложный комплекс, слагающийся из внутренних и внешних действий, из подачи мысли, лежащей в основе текста и подтекста, из особенностей темперамента актеров, подлежит особой разработке со стороны режиссера.

Режиссер не должен утруждать актеров несколькими предложениями для вскрытия зерна данного куска. Если нужно, он может прибегнуть к приему показа того, как он лично представляет себе состояние, или переживание, или внешнее действие данного исполнителя, но не затем, чтобы исполнитель его копировал, а для того, чтобы он понял, как режиссер представляет течение данного действия или внутреннего процесса изображаемого лица. Но главное, что должен сделать режиссер для того, чтобы исполнители поняли его, — это возможно яснее для них назвать зерно, причем так, чтобы его можно было выразить в действии.

Например, в светской гостиной, в стороне от большого общества, сидящего за самоваром, в стороне от рояля, на котором играет один из присутствующих, за небольшим столом с альбомами сидят двое, мужчина и женщина. Они делают вид, что слушают музыку и пьют чай. Но по ходу действия, данного автором, они удалились в сторону для того, чтобы иметь возможность незаметно для остальных присутствующих объясниться друг с другом.

Иногда едва заметно они перекидываются словами, отпивая чай из чашечек. Но между ними идет очень решительный и имеющий большое значение для всей последующей драмы разговор. Она просит прекратить преследование, говорит, что никогда ни перед кем не краснела, а его появление заставляет ее краснеть. Он говорит, что все равно ничто не может измениться в их

отношениях, он уверен, что они связаны взаимной любовью на всю жизнь.

Это объяснение должно вестись таким образом, чтобы, во-первых, не обратить на него внимание всех остальных присутствующих в гостиной, а с другой стороны, чтобы зритель понял, что это объяснение имеет серьезнейший сценический акцент в спектакле.

Сцена эта взята из второй картины инсценировки «Анны Карениной» Л. Н. Толстого, в гостиной княгини Бетси. Разговаривают Анна Каренина и Вронский.

Что является зерном этого куска?

Если идти по линии Анны, то текст, предшествующий этой сцене, в его прямом значении, говорит за то, что она приехала сюда с определенным решением — объявить Вронскому о необходимости разорвать их отношения. Однако подтекст и перспектива ее роли говорят о том, что она захвачена страстью к Вронскому и находится накануне разрыва со своим мужем. Анна знает, что Вронский приведет ее к гибели, и тем не менее она не может побороть своей страсти и в тайниках души стремится к нему. Но, повторяю, она приехала сюда для того, чтобы окончательно разойтись с Вронским. Ее действие — решительно порвать с ним и со всей определенностью высказать, хотя и в светской форме, требование прекратить их отношения.

Действие Вронского — как можно более твердо, спокойно, не выдавая ничем своей страсти к Анне, доказать ей, что она думает обратное тому, что говорит; он убеждает ее, что они разойтись не могут.

Итак, принимая во внимание текст и подтекст ролей каждого, сквозное действие роли, мы определим зерно этого куска так: решительное, максимально решительное объяснение обдуманных мыслей в форме величайшей сдержанности.

Как добиться, чтобы это зерно куска дошло до зрительного зала?

Прежде всего нужно, чтобы смысл, лежащий в основе зерна куска, был понятным. Для этого надлежит добиваться, чтобы каждый из партнеров, действующий,

молчащий и думающий или говорящий и слушающий, все время как бы окунал свои слова и свои психологические состояния в эту своеобразную атмосферу, говорил слова решительным тоном и в то же время был максимально сдержанным в проявлении своих чувств.

Но это может удаться лишь в том случае, если каждый исполнитель будет правдиво, правильно и просто выражать в действии особенности своего актерского темперамента, потому что подобное действие для каждой индивидуальности актера, для каждой разновидности актерского темперамента складывается различно.

Не менее сложной является работа режиссера с исполнителем, имеющая целью помочь ему отыскать *зерно роли*. Конечно, бывает, что актеру сразу удается поймать сердцевину роли, «зацепить» роль так, что она в нем укладывается в той работе, которую он проделал по всей пьесе, идя от задачи к задаче, от одного физического действия к другому физическому действию, когда его актерское «я» хорошо себя чувствовало для данных действий в определенных предлагаемых обстоятельствах.

Ведь предлагаемые обстоятельства постоянно меняются по течению действия в спектакле, и «я» актера действует в зависимости от этих предлагаемых обстоятельств. Если физические и психологические действия в течение репетиции повлияют так на актера, что роль у него вполне сложится, незачем требовать от него точного определения зерна роли. Актер может не назвать этого зерна, хотя от зерна растет у него вся роль. Только в том случае, если роль исполнителю не удалась, следует помочь разобраться ему в том, каково зерно его роли.

Возможен и другой случай. Иногда исполнитель сам стремится заранее поговорить с режиссером о своей роли. Он может многое рассказать режиссеру о том, как он понимает того человека, воплощать которого он будет, или же он станет задавать вопросы режиссеру и попросит его рассказать об исполняемом образе. Может быть, здесь актеру помогут какие-нибудь литературные параллели или наблюдения, взятые из жизни; может быть, режиссеру

необходимо полнее рассказать исполнителю биографию действующего лица для того, чтобы у него возникло отчетливое представление о зерне роли.

Почему все-таки следует об этом думать самому режиссеру, когда он еще работает самостоятельно над пьесой до встречи с исполнителями? Потому, что в зависимости от зерна роли режиссер подберет себе того или иного исполнителя из труппы театра, наиболее подходящего по особенностям своего актерского темперамента. Зная каждого актера труппы, он должен руководствоваться именно зерном роли, которое лучше разовьется в данном актерском темпераменте, в данной актерской индивидуальности.

Когда я работал над «Егором Булычовым и другими» в Художественном театре, Вл. И. Немирович-Данченко, выпускавший эту пьесу, чрезвычайно упорно добивался того, чтобы каждый из исполнителей хорошо знал зерно той роли, которую он исполнял.

Так, например, он долго наводил исполнительницу роли Шуры А. И. Степанову на то, чтобы она поняла особенности этой девушки. Он говорил, что Шура — незаконная дочь Егора Булычова — принадлежит к типу таких людей, которые, как факел, горят и разбрасывают искры в темноте; что свойство факела — ярко пылать, освещать, сгорать, вспыхивать, — и актриса сумеет овладеть ролью, если она поймет, что зерно роли Шуры есть факел. В разговорах с отцом, старшей сестрой, Тятиным, Донатом, лесником, Звонцовым она вспыхивает и ярко пылает, как факел.

Если актер это почувствует и это ему даст удовлетворение в развитии роли буквально во всех частях, если, идя от этого состояния, он четче и вернее действует, то зерно роли найдено, и знание этого зерна помогает действию.

В том же спектакле Вл. И. Немирович-Данченко называл зерно роли Павлина — «боров». В том образе, который искал исполнитель роли В. О. Топорков, было что-то алчное. Он хотел всем пользоваться, все поглощать, «хапать», прикрываясь добродетелью и задачами пастыря, собирать пожертвования «на украшение храма и града».

И вот эта особенность его «хапать» и «жрать», пожирать все, что он мог, и всюду, куда он протискивался, естественно вытекала из зерна роли — «боров».

СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ И СВЕРХЗАДАЧА

Основой работы с актерами является установление *сквозного действия* каждого куска, каждой роли, а также *сквозного действия* всей пьесы. Не менее важным, а может быть, более существенным является определение сверхзадачи всей пьесы.

Следует указать, что хотя первоначально непременно нужно наметить как сквозное действие, так и сверхзадачу, но окончательное нахождение сквозного действия, как и основных верных задач действия, дается не сразу, а лишь в работе с исполнителями над пьесой.

То же самое следует сказать и относительно сверхзадачи. Она намечается режиссером еще тогда, когда он один работает над текстом пьесы, когда обдумывает спектакль и приблизительно видит перспективу всего действия, главную задачу всех исполнителей. И все же окончательное установление сверхзадачи и окончательный выбор сквозного действия приходят в процессе работы режиссера с исполнителями.

Ряд отдельных задач, лежащих в данном куске, решение которых должно создать определенный смысл действия, подсказывает сквозное действие куска. Ряд режиссерских кусков, заключенных в акт или картину, определяется сквозным действием этого акта или картины, а сквозные действия актов или картин определяются сквозным действием всей пьесы. То же самое надлежит сказать относительно ролей. Каждая роль имеет свое сквозное действие. Все сквозные действия ролей в пределах кусков, сцен и всей пьесы определяются единым сквозным действием.

Из этого следует, что верное определение сквозного действия является серьезнейшим моментом в работе режиссера с актерами.

Каким образом обнаруживается сквозное действие?

Я уже сказал, что, идя за актерами от одной задачи к другой, режиссер нащупывает сквозное действие в нескольких кусках. Но для себя он должен сделать это не только на репетициях, а обдумать пьесу *во всех подробностях* заранее, до начала работы с исполнителями, чтобы он мог направлять их поиски по определенному пути.

Надлежит помнить, что режиссер должен быть на репетициях собранным, энергичным, уметь заражать исполнителей своим темпераментом.

Человек на сцене, да и в жизни, почти никогда не высказывает до конца словами того, что является целью его намерений или поступков. Однако он руководствуется этой целью, часто не вполне даже сознавая ее. В жизни и на сцене человек очень часто отклоняется от главной линии, которая должна повести его к цели; он уходит в сторону, начинает параллельные действия, но в конечном результате он все же добирается до намеченной цели, делая скачки или последовательно переходя от этапа к этапу.

Поэтому нельзя схематически построить на сцене комбинацию сквозных действий в развитии ролей. Нужно многое взвесить, нужно быть очень внимательным и чутким к отдельным поворотам действий, чтобы не проводить на сцене грубой прямолинейной схемы. И тем не менее в конце работы всегда определяется как бы кривая основного действия, которая имеет вершины сквозного действия, всегда совпадающие с ударными местами в спектакле, с выделяемыми частями пьесы, с наивысшими точками, которых достигают актеры в развитии своих ролей.

Примером, поясняющим сквозное действие спектакля в целом, может служить то сквозное действие, которое было установлено при постановке «Мертвых душ» в Художественном театре.

В поэме «Мертвые души», инсценированной театром, Чичиков, встречаясь с секретарем Опекунского совета в одном из дешевых ресторанов столицы, узнает о мошенническом приеме, существовавшем среди николаевских

чиновников, продавать и закладывать мертвые души, т. е. умерших крепостных, которые еще не вычеркнуты по ревизии и числятся как бы живыми за помещиками. Такая покупка умерших — мертвых душ — дворянином давала ему возможность числить за собой на бумаге определенное количество крепостных крестьян.

Известно, что в то время в Херсонской губернии раздавались дворянам земли даром, если они заселяли их выводимыми из центральных губерний крестьянами. Имея в руках документы, подтверждающие, что данный дворянин имеет столько-то крепостных душ, можно было получить бесплатно несколько сот десятин земли в Херсонской губернии, а затем заложить это имение в Опекунском совете и получить под его залог чуть ли не полмиллиона денег. Этим, как известно, и желал воспользоваться Чичиков, совершая сделки на мертвые души с помещиками той отдаленной губернии, куда он поехал.

Каково сквозное действие Чичикова, приобретающего мертвые души у Манилова, Собакевича, Коробочки, Плюшкина?

На этой спекуляции, мошенничестве, через мертвые души Чичиков хочет устроить свое благополучие соответственно своим взглядам на жизнь и своим интересам, хочет нажиться и устроить свою карьеру.

Теперь посмотрим на каждого из помещиков, у которых Чичиков покупает мертвые души.

Манилову эта сделка дает возможность показать с лучшей стороны в глазах Чичикова, проявить всю полноту своих свойств и косвенно увеличить свое благополучие, как его понимает Манилов. Он говорит своей жене Лизаньке о приятном впечатлении, какое он вынес от знакомства с Павлом Ивановичем Чичиковым, в сущности понимая, что «дружба», которая сложилась между ним и Чичиковым, возникла оттого, что он безвозмездно уступил ему мертвые души; по его мнению, эта «дружба» приведет к возрастанию его благополучия, он делается приятнейшим соседом Чичикова и образованнейшим человеком в глазах «светского льва» Павла Ивановича.

Для Собакевича продажа мертвых душ — выгодная сделка. Ненужный хлам, за который приходится платить в казну, он сбывает с рук, да еще получает за него деньги. Следовательно, мертвые души служат укреплению благополучия этого крепкого и расчетливого хозяина.

Продавая мертвые души Чичикову, Плюшкин утоляет свою страсть — скупость. Встреча с Чичиковым, беседа о мертвых душах, тот самый день, когда он понял возможность применения мертвых душ для удовлетворения своей страсти, довели его до высочайшей ступени того душевного благополучия, о котором он мог только мечтать.

Ноздреву мертвые души дали возможность развернуться всему, что таилось в его неорганизованной и необычайно сумбурной природе. Он наслаждался в те дни, когда мертвые души столкнули его с Чичиковым. Ноздрев думал сначала, что может при посредстве мертвых душ выиграть в карты или в шашки, а потом увидел, что при помощи мертвых душ может напакостить Чичикову, погубить его карьеру.

Коробочке мертвые души открыли еще одну доходную статью в ее небольшом хозяйстве. Когда она «задешево», или, как она говорит, «втридешева», продала Чичикову мертвые души, ей вдруг стало ясно, что нужно ехать в город, потому что мертвых стали покупать. Таким образом, мертвые души подтолкнули ее на определенное действие.

Словом, сквозное действие спектакля раскрывало внутреннюю природу каждого персонажа и направляло его по единому действию.

Поэтому К. С. Станиславский, выпускавший спектакль «Мертвые души», определял в беседе с исполнителями сквозное действие так. В николаевской России 30-х годов распространяется зараза. Эта зараза — мертвые души. Каждый индивидуально заражается ею по-своему: помещики хотят наживать или устраивать свою карьеру; Чичиков — тоже наживать и достигать вершин благополучия.

Для определения сквозного действия сцены приведу следующий пример. Возьмем из того же спектакля

«Мертвые души» сцену у Собакевича. Сквозное действие Чичикова и Собакевича — торговать подозрительным товаром. У Чичикова есть стремление как можно дешевле купить мертвые души, и для этой цели ему служат разнообразными приспособления и средства. У Собакевича стремление по возможности дороже продать мертвые души, и отсюда у него другие приспособления и разнообразные краски для достижения своей цели. В развитии этого сквозного действия протекает сцена у Собакевича.

Сквозное действие роли Собакевича — выгодно использовать встречи с людьми, однако не раскрывая своих намерений. Конкретно, в отношении к Чичикову: встречаясь на вечеринке у губернатора и знакомясь с Чичиковым, он ведет с ним разговор для того, чтобы разобраться, кто такой Чичиков и чем он может быть ему полезен, но в тексте своей роли он этого не говорит, а рассказывает о чиновниках и губернаторе. В результате же диалога он устанавливает для себя, что Чичиков — мошенник, но полезный для него в каких-то еще не вполне ему ясных целях. В сцене у себя в имении Собакевич непосредственно стремится использовать Чичикова, желая продать подозрительный товар. И наконец, на ужине в губернаторском доме, участвуя в общей беседе и зная, кого купил у него Чичиков, он ничем не выдает ни себя, ни Павла Ивановича и продолжает любезно разговаривать с ним, хотя и знает, что Чичиков мошенник.

СВЕРХЗАДАЧА

Нередки случаи, когда режиссер хорошо продумал идею, в достаточной мере раскрыл внутренний образ спектакля, и все же линия спектакля остается неясной, потому что его идею и внутренний образ не доносят исполнители, играющие в этом спектакле.

Неоднократно уже упоминалось, что подлинными носителями действия спектакля являются актеры. Только через актера можно добиться воздействия на зрителя, передачи идеи автора, раскрытия внутреннего образа

спектакля и произведения. Следовательно, для того чтобы донести идею произведения, необходимо сделать абсолютно ясной для исполнителя *сверхзадачу* спектакля.

Нужно ли говорить о том, что сверхзадача является венцом всех тех задач, которые разрешают в процессе действия исполнители. Образно говоря, выполняя каждую задачу в любом куске, действуя по сквозному действию акта или сцены, исполнители должны каждое свое желание и намерение, каждую мысль ставить в связь со сверхзадачей спектакля. Так как всякое переживание, возникающее в исполнителе, рождается от правильно проделанного физического действия, к которому присоединяется представление о предлагаемых обстоятельствах, то эмоциональная сторона в спектакле зависит от сверхзадачи. Сверхзадача всегда есть нечто обобщающее, увлекающее весь коллектив.

В комедии нравов сверхзадачей может являться жестокое осмеяние самых отвратительных пороков или черт. Так, например, в комедиях Сухово-Кобылина, Гоголя, Мольера или даже Гольдони сверхзадачей может оказаться не положительное отношение к конкретной обстановке, которую изображают и изобличают указанные авторы, а осуждение, высмеивание и страстное бичевание явлений, показанных в их комедиях.

Но необходимо, чтобы сверхзадачей спектакля, даже сатирических произведений, было стремление всех исполнителей, в результате всех действий и перипетий пьесы, раскрыть и для себя и для других подлинный смысл совершившегося действия. К определению сверхзадачи каждый исполнитель должен подойти чрезвычайно серьезно, продумать не только свою роль, но и роли всех партнеров, вскрыть отношение к себе даже со стороны тех персонажей, которые с ним в пьесе не встречаются.

Исполнители и режиссер, находя сверхзадачу спектакля, должны продумать всю пьесу и с ее композиционной стороны, и со стороны ее социально-философского содержания. Не вскрыв сверхзадачи и не продумав ее, не наметив путей к ее максимальному разъяснению, нельзя

рассчитывать на ясное донесение до зрителя смысла спектакля. Каждое действие не только должно быть пронизано ею, но и стремиться к ней.

Для того чтобы направленность действия и желаний исполнителей определялись сверхзадачей и чтобы это было выражено в простой, правдивой и ясной форме, необходимо, чтобы исполнители были отведены от приема «наигрывания», «представления», чтобы их действия были естественными, т. е. правдивыми и простыми поступками, такими, как бы это было в жизни.

В процессе сценического действия исполнитель, конечно, всегда контролирует себя. Он не может не знать, что исполняемое им действие вызвано определенным текстом автора. Лицо, которое он воплощает, и он сам должны слиться в органическом единстве, и поступки его на сцене должны быть таковы, как если бы это он делал в жизни. Таким образом, сверхзадача, которой будет проникнут весь состав исполнителей данного спектакля, явится тем, из-за чего каждый из них действует, чем он творчески руководствуется как бы в реальной жизни, однако действуя на сцене.

Возьмем для примера пьесу «Бедность не порок» Островского. Сверхзадача этого спектакля — образное и действенное раскрытие идеи произведения Островского, что бедность не является пороком, как это думает не только Коршунов, но и семейство Торцовых, что деньги и выгодное положение не есть идеал жизни. Следовательно, чтобы понять сверхзадачу спектакля «Бедность не порок», необходимо прежде всего понять эту идею произведения. С другой стороны, нужно уяснить взаимоотношения сталкивающихся в пьесе действующих лиц, из которых одни являются жертвами миросозерцания, выдвигающего на первое место деньги и положение, как идеал существования, а другие являются защитниками этого миросозерцания.

Перерождение взглядов одних, борьба за существование других, наконец, прямое и честное высказывание своих взглядов Любимом Торцовым приводят к тому, что

становится ясным для всех исполнителей содержание сверхзадачи: уважение к человеческой личности и непродажность совести и чувства.

«ТЕЧЕНИЕ ДНЯ» И БИОГРАФИЯ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ ПЬЕСЫ

Уже было сказано, что репетиции с исполнителями начинаются с «проговаривания», с вопросов режиссера к исполнителям и исполнителей к режиссеру.

Но вот исполнители начинают действовать. В первом же куске встречается задача, которую в действии должен разрешить исполнитель. Как только он начнет действовать и режиссер станет проверять, верно ли действует исполнитель, перед ним возникнет вопрос, знает ли актер, когда происходит действие, что будет в следующий момент после того, как закончится это действие, каковы были предшествующие этому дню события, вызвавшие необходимость поступать так, как поступает исполнитель в данных условиях, наконец, что происходило с исполнителем там, откуда он пришел или куда собирается уйти, или почему он остается здесь, не предполагая уходить с того места, где находится.

Все это, в сущности, и есть «течение дня». Если исполнитель продумал до репетиции, читая пьесу, все обстоятельства, предшествующие его появлению в данном месте действия, то он знает, как протек его день. Без этого он не сможет естественно действовать в тех предлагаемых обстоятельствах, в которые он попадает, войдя в комнату или в другое место действия. (Я нарочно говорю о комнате или ином месте действия, пусть это будет лес, башня, поле битвы, овраг, берег реки и т. п., так как необходимо добиться от исполнителя, чтобы он чувствовал, что он приходит именно в комнату, лес, башню и т. д., а не на сцену.)

Совершенно иное самочувствие исполнителя, если он добьется правдивого состояния, войдя в комнату, взяв стул и сев, куда ему надлежит по ходу действия, или присев на поваленное дерево, каменную скамью и т. д., чем

если он будет чувствовать себя актером, выходящим на сцену, чтобы «сыграть» человека, входящего в театрально обставленную комнату, в лес, в башню и т. п. В первом случае он будет действовать, как будто это происходит с ним в жизни, во втором случае он будет «представлять» как актер.

Совершенно очевидно, что, придя озабоченным после трудного или неприятного дела, предшествовавшего появлению действующего лица в пьесе, исполнитель будет держать себя иначе, чем если бы этому предшествовали удачи и радостное настроение.

Необходимо, чтобы исполнитель точно представлял себе, в какое время дня происходит действие и что с данным действующим лицом обычно бывает именно в этот час дня. Если это играет роль в пьесе, то необходимо знать, какое в данный момент время года и даже какая погода, так как от того, пришел ли персонаж с холода, в знойный день, промок ли он, или на дворе стоит сильный мороз, или метет снег, зависит то или иное его поведение в том месте, куда он пришел. Все это тоже есть «течение дня».

Если по ходу действия необходимо знать действующему лицу, голоден ли он или очень сыт, это тоже нужно выяснить, так как физическое состояние отражается на разрешении сценических задач.

Как известно, комедия Гоголя «Женитьба» начинается со следующего монолога. Подколесина, который лежит на диване с трубкой: «Вот, как начнешь этак один на досуге подумывать, так и видишь, что, наконец, точно нужно жениться. Что в самом деле? Живешь, живешь, да такая, наконец, скверность становится. Вот опять пропустил мясоед. И ведь, кажется, все готово, и сваха вот уже три месяца ходит. Право, самому как-то становится совестно. Эй, Степан!»

Каково «течение дня» Подколесина? Пришел ли он со службы и потом лег на диван с трубкой или совсем не ходил на службу? Который это может быть час? Как проводит обычно свой день Подколесин? И что это — обычный его день или необыкновенный?

Он говорит: «Опять пропустил мясоед». Какой же сейчас идет пост? Какое время года? Подколесин в конце второго действия выпрыгивает в окошко, следовательно, исполнителю нужно знать, какое это время года.

В ремарке в первом действии сказано: комната холостяка. Рядом спит или во всяком случае лежит Степан. Какова же квартира Подколесина? Откуда приходит Кочкарев? Откуда пришел Подколесин, прежде чем лег на диван?

Подколесин говорит, что он подумывает, лежа на досуге; но почему у него сегодня досуг? Он говорит ниже в монологе, что сваха ходит к нему уже три месяца, а позднее спрашивает, не приходила ли сваха. С какими же мыслями он проводит предшествующую часть дня до этих слов?

Или еще тут же в монологе говорится: «Живешь, живешь, да такая, наконец, скверность становится». Почему он говорит «живешь, живешь»? Какое состояние вызывают в нем эти мысли и почему он относится так к женитьбе?

Поставив все эти вопросы и выяснив, как течет у него день, можно так или иначе произнести этот монолог, т. е. так или иначе действовать, хотя бы и лежа на диване, ибо лежать, думать и говорить — это все равно сценически действовать.

Определив «течение дня», можно разрешить задачу первого куска.

В самой непосредственной близости с вопросами «течения дня» стоит биография действующего лица. Для того, чтобы каждое действующее лицо было живым в спектакле, необходимо исполнителям знать его биографию. Если невозможно эту биографию установить из текста драматурга, ее следует нафантазировать, но таким образом, чтобы это помогало действию и задачам, лежащим в основе роли.

Чем более полно актер представит себе жизнь образа, который он играет, тем легче ему будет просто и правдиво держаться в данных предлагаемых обстоятельствах.

Обычно действие в пьесе захватывает какой-нибудь небольшой кусок жизни действующего лица, часто один день. И тем не менее действие сконцентрировано таким

образом, что весь человек раскрывается полностью в этих нескольких сценах или актах, наиболее выразительных для изображенного драматургом лица.

Но для того чтобы в этом куске своей жизни оказаться вполне живым человеком, правдиво действующим в данных предлагаемых обстоятельствах для разрешения тех проблем, ради которых написана пьеса, необходимо действующему лицу продумать свою биографию, восстановить из различных реплик других действующих лиц, кто он такой в прошлом, если возможно, выяснить ранние годы его жизни и все те последующие события его биографии, которые привели его к такому мировоззрению, к этим чертам характера, к определенным привычкам и стремлениям, выявляющимся в куске жизни, изображенном в пьесе. Эти же требования мы должны предъявлять к эпизодическим лицам, к персонажам «народных сцен», к исполнителям без слов, участвующим «в толпе», и т. п.

В этих случаях, как уже сказано, нужно, чтобы сами исполнители нафантазировали, кто они, зачем они пришли, каковы их отношения к остальным действующим лицам без слов, о чем они говорят, что их интересует при данных обстоятельствах и почему они держатся так, а не иначе, являясь живыми людьми, пришедшими из подлинной жизни, у которых есть свое прошлое, свои жизненные интересы, свое «течение дня», т. е. определенная биография, позволяющая, исходя из нее, правильно действовать в определенной сцене.

Роль Ларисы в драме Островского «Бесприданница» начинается словами: «Я сейчас все за Волгу смотрела; как там хорошо, на той стороне. Поедемте поскорее в деревню». Эти слова Лариса говорит после большой паузы, после того, как она, придя вместе с Огудаловой и Карандышевым, по ремарке Островского, садится в глубине на скамейку у чугунной решетки на площадке перед кофейной городской бульвара на высоком берегу Волги и смотрит за реку.

Для того чтобы сказать эту первую реплику, чтобы оторваться от вида на Волгу, исполнительнице нужно

знать, почему она сидит в стороне от разговаривающих, почему она так жадно всматривается в Заволжье.

Карандышев — ее жених, она выходит за него замуж, и скоро должна быть их свадьба. Она поедет с ним в Заболотье, где он будет баллотироваться в мировые судьи. Там, по словам Огудаловой, настоящее захолустье, лес и глушь, никаких людей, только волки воют на разные голоса да ветер гудит. И тем не менее Ларисе кажется, что там спокойствие, тишина, там она по крайней мере душой отдохнет, там все-таки лучше, чем здесь, потому что здесь, по ее словам, она ослепла, она все чувства потеряла. Давно уже вокруг себя она видит все точно во сне. Лариса хочет вырваться отсюда, из этого «табора», потому что она больше не хочет унижаться. Она говорит матери: «Мало, что ли, я страдала?»

Что означают все эти реплики? Исполнительница должна отчетливо представлять себе семейную жизнь Огудаловых, нужно знать, какова была эта семья, каково было их материальное положение, когда умер отец, и что это за разорившаяся дворянская семья, где бывают попойки и кутежи, где принимают наряду с более или менее почтенными лицами города всякий сброд: каких-то проезжих офицеров, проворовавшихся кассиров, куда приглашаются цыгане, буфетчик из Городского сада, а платят за все приглашенные Огудаловой гости, причем это делается все очень ловко и незаметно. Если исполнительница не будет представлять себе всего этого, как своего прошлого, ей не нажать той грусти, того глубокого раздумья и тревоги, в которых находится Лариса.

Но самое главное — актриса должна детально знать весь роман Ларисы с Паратовым, историю первой встречи, ее любовь к нему, как он ее бросил, как вслед за ним она бежала, догоняя его по железной дороге, как ее вернули обратно и потекли для нее тяжелые дни. Сначала она ждала его, а потом, когда ясно ей стало, что он исчез для нее безвозвратно, она перестала ждать.

И вот вся эта биография Ларисы, прошлые годы и дни, и в особенности последний год, когда так невыносимо

было оставаться в доме матери, так как она знала, что та хочет ее непременно повыгоднее сбыть с рук, а никто ее не берет, потому что нет приданого, этот год, когда Карандышев со своими назойливыми предложениями оказался для нее соломинкой, за которую хватается утопающий, — все это может продиктовать исполнительнице роли Ларисы верное поведение.

Биография роли может подсказать ей, как себя повести, сидя у чугунной решетки, когда она смотрит за Волгу, куда ей, наверное, суждено будет уехать после замужества с Карандышевым. Там, может быть, она погибнет или придумает себе какое-нибудь занятие, чтобы не окончательно перестать уважать себя, но главным образом она постарается там забыть свою любовь к Паратову. Там она отдохнет и придет в себя от того «чада» жизни, в котором ей приходится каждый день быть в доме своей матери.

Если эта биография будет продумана исполнительницей, ей будет естественно сказать так, как ей захотелось: «Я сейчас все за Волгу смотрела». И ей будет понятно, почему она кончит реплику словами: «Поедемте поскорей в деревню».

Из этого примера, мне кажется, ясно, в какой степени биография действующего лица помогает исполнителю правильно действовать и думать. А из верного действия и мысли невольно рождаются те эмоции, которые окрашивают каждый кусок и сцену в спектакле.

ПЕРСПЕКТИВА РОЛИ

Но предположим, что актер верно идет от задачи к задаче в работе над текстом и действие открывается ему из предлагаемых обстоятельств, в которых он действует, выполняя очередные задачи.

В каждом куске он действует, полностью учитывая «течение дня», «биографию» своей роли, и все же он неправильно будет проводить сквозное действие, неверно распределит акценты в роли, употребит не те краски, не оценит и не выберет задачи должным образом, если ему

не будет ясна перспектива роли, т. е. если он не будет знать, к чему, в сущности, ведут все эти его действия, какова перспектива тех действий, которые развиваются в первом или во втором актах. Помимо знания сверхзадачи, актер должен знать, к чему по действию придет он в результате всех перипетий, всех событий, наполняющих его роль в спектакле. Актер иначе распределит краски, оттенки, иначе приспособится к отдельным кускам, чтобы наиболее выразительно пережить все состояния, когда он будет знать, каким образом разрешатся они в конце действия.

И в комедийных и в трагических ролях исполнитель должен видеть перспективу своей роли; он должен это видеть в действенном куске.

Например, Анна Каренина, неожиданно встречаясь с Вронским на станции Бологое, очень светско, а вместе с тем просто и искренне говоря с ним по ходу пьесы, не предвидит того, что Вронский будет причиной ее гибели. В своем объяснении с ним в гостиной княгини Бетси она, решительно отвергая его настойчивые преследования, а в сущности уже захваченная страстью, только неявно предчувствует, что он — ее гибель, но ни словом, ни движением не выражает этого.

То, что в ее любви к Вронскому таится ее гибель, раскрывается из ряда последующих сцен, которые легко вытекают из соответствующих глав романа. Там она уже говорит об этом, а не только думает. Но чтобы правильно провести линию и иметь основания все стремительней и стремительней вести действие к неминуемой для нее гибели, которой она не хочет и против которой восстает все ее существо, исполнительница должна во всех моментах своего действия на сцене иметь перед собой перспективу роли. Она должна знать, что после соответствующих сцен объяснений, когда она будет добиваться со стороны Вронского любви и убедится, что в нем страсть к ней остыла, она решит покончить с собой.

Или возьмем, например, роль Ромео. Как бы ни задумал режиссер или исполнитель играть Ромео, с первой же

ответственной сцены разговора с Бенволио, когда Ромео еще живет мечтой о Розалине и обдумывает, настоящая ли это любовь, — он должен знать, каков будет финал его жизненного пути. В этой и последующей сцене Ромео еще не встретил Джульетты. И все же исполнитель должен знать перспективу роли для правильного распределения своих сил и выбора задачи, для оценки предлагаемых обстоятельств и характера поведения.

В дальнейших сценах он будет целиком поглощен любовью к Джульетте, будет преодолевать все лежащие на его пути трудности. Как живой человек, действующий в предлагаемых обстоятельствах, он не может предвидеть, что его ждет в будущем, но как исполнитель роли Ромео он должен знать это будущее.

Так как роль постепенно развивается и растет, так как ни в одном куске исполнитель не должен повторяться, ему необходимо найти разные приспособления для того, чтобы яснее быть понятным на протяжении всего спектакля зрителем. Следовательно, он должен действовать, учитывая перспективу роли.

ВНУТРЕННЯЯ И ВНЕШНЯЯ ХАРАКТЕРНОСТЬ

Неоднократно было указано, что в работе с исполнителем режиссер должен очень внимательно следить за тем, чтобы, начиная действовать по линии пьесы, он не «играл» образа, но шел непосредственно от себя, постепенно создавая роль из своих правдивых переживаний и действий и ощущая себя в роли.

Но вот закончена эта работа. Вся пьеса пройдена по линии действия, причем задачи и сквозные действия кусков почти привели исполнителя к тому, что он чувствует себя живым человеком в тех предлагаемых обстоятельствах, в которых ему приходится жить. Возникает необходимость помочь исполнителю прежде всего поискать в себе внутреннюю характерность, наилучшим образом раскрывающую отдельные куски его поведения в спектакле.

Внутренняя характерность роли всегда непосредственно связана с особенностями актерского темперамента. Поэтому режиссер должен быть очень осторожен, предлагая обратить внимание на ту или иную сторону в оценках происходящего действия. Часто при решении одной и той же сцены, чтобы прийти к определенному результату, одному актеру надо предложить одну задачу, другому актеру, играющему ту же роль, уже иную задачу. Эта перемена задач всегда зависит от особенностей самого исполнителя, т. е. от его актерского темперамента.

Для того чтобы актер постепенно овладел образом, ему необходимо ввести в исполнение те или иные черты характерности, т. е. характер отношения к происходящему: спокойно ли оценивает исполнитель события или он нервно относится к ним; обладает ли исполняемое им лицо постоянной твердостью и решительностью или оно нерешительно; являются ли преимущественными чертами этого лица мягкость, холодность, легкомысленная веселость, склонность к оптимистическому объяснению самых трудных положений, в которых находится данное лицо, или оно всегда мрачно смотрит на окружающую его обстановку. Если мы говорим какой-либо исполнительнице, что основной чертой ее характера в данном образе является мужественность, это есть внутренняя характерность исполняемого образа. Все перечисленные стороны внутренней характерности должны пронизывать роль. Исполнителю нужно убедиться, имеет ли он право, исходя из зерна роли, руководствоваться именно данным комплексом характерных черт. Но еще раз подчеркиваю, что, как бы ни задумывал режиссер сценический образ и какими бы красками ни хотел нарисовать его для наибольшей четкости в выполнении идеи автора, он может наделять сценический образ теми или иными чертами внутренней характерности, обязательно исходя из темперамента актера. Только идя от природы актера, можно допускать те или иные черты внутренней характерности.

Очень часто актер идет к образу не через внутреннюю, а через внешнюю характерность. Сначала он видит

данный образ через походку, манеру говорить, через определенные движения, какой-нибудь характерный жест или манеру определенным образом акцентировать некоторые слова, повторять некоторые позы. Это внешнее поведение и внешняя характеристика рисунка образа подводят иногда исполнителя к внутренней характерности.

Но бывает и обратный процесс, когда исполнитель, найдя внутреннюю характерность образа, начинает следить за своим внешним поведением и, собирая некоторые комплексы произвольно возникших движений, усиливая их, вспоминая, почему и при каких обстоятельствах у него рождались те или иные интонации, начинает раскрашивать роль чертами внешней характерности.

Несомненно, что сценический образ не может получиться, если не добиваться того, чтобы он сложился путем сочетания черт внутренней и внешней характерности. Чем более тонко построено исполнение, тем менее, при наличии разработанной внешней и внутренней характерности, будет актер пользоваться приемами излишней подчеркнутости в гриме или в костюме.

В своей законченности каждый образ отличается какой-либо характерностью, т. е. каждый исполнитель должен, в силу своей наблюдательности, найти характерные черты, иначе образ будет расплывчатым или актер во всех ролях будет повторять одно и то же. Чем тоньше мастерство актера, тем тоньше те приспособления, которыми он пользуется для передачи характерности.

На определенной стадии работы над ролью неизбежна забота о нахождении характерных черт для исполняемого им образа. Это нахождение красок внутренней и внешней характерности должно протекать в завершающий период репетиций. Очень важно, чтобы работа не началась с искания образа.

Одним из замечательных представителей актерских индивидуальностей, которые через характерности вскрывали всю глубину исполняемых ими образов, должно назвать Шуйского. Прекрасные зарисовки и соответственные замечания по поводу исполнения Шуйского мы встречаем

в заметках А. П. Ленского. То, что А. П. Ленский говорит по поводу приемов внешней характерности Шуйского и как он иллюстрирует свое понимание творческих процессов Шуйского в зарисовках образов, — лучшее, что написано в русской литературе по вопросу характерности актера.

Много внимания этому вопросу уделил К. С. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве»: он описывает, как сам впадал в целый ряд штампов, как неверно доходил до зерна роли при недостаточно продуманном пользовании чертами внешней характерности. Кроме того, в той же его книге мы находим замечательные страницы, где К. С. Станиславский раскрывает приемы, посредством которых через раскрытие внутренней характерности, заставлявшей его незаметно приходить к приемам внешней характерности, становились живыми образы из пьес Чехова, Толстого, Тургенева.

СОЦИАЛЬНАЯ ОЦЕНКА

Исполнитель в своей работе над ролью добивается того, чтобы ему было совершенно удобно действовать по линии, данной драматургом. Этого самочувствия он достигает через правильное нахождение задач и сквозного действия. В особенности удобно он себя чувствует, если удалось ему зацепить верное зерно роли.

Критерием правильности действий актера является для режиссера убедительность их, т. е. правдивость.

Вспомним, как К. С. Станиславский руководствовался на репетициях своим чувством правды и не принимал игры исполнителя, если тот действовал, не убеждая своей правдивостью и простотой. Точно так же Вл. И. Немирович-Данченко не позволяет актеру на репетиции переходить к следующему куску, пока в данном куске или в данной реплике, связанной с существенным моментом исполнения, он не убедится, что актер сделал действие верно и просто. Актер идет от одной «правды» к другой, причем эти «правды», т. е. искренние, правдивые действия, сопряжены прежде всего с верным поведением актера на сцене.

В тех случаях, когда актер терял чувство правды на сцене, К. С. Станиславский предлагал ему делать физическое действие, хорошо известное актеру из жизни: например, поднять платок, как это делается в жизни, а не показывать, что я подымаю его, не «представлять», или взять со стола какой-нибудь предмет, вспомнив, как делается это в жизни, а не на сцене. Вернув себе чувство «правды» физического действия, актер может опять включиться в правдивое состояние на сцене, если оно перед этим было чем-нибудь нарушено.

Таким образом, следуя указаниям К. С. Станиславского, нужно добиваться в работе с актером того, чтобы он правильно действовал, выполняя небольшие физические действия, маленькие «правды», из целого ряда которых и составляется физическое поведение актера на сцене.

Физические действия, проникнутые «правдой», Станиславский называл «маленькими правдами». В отличие от «большой правды», к которой приводят зерно куска роли и ее сверхзадача.

Итак, в процессе исполнения актер будет правильно чувствовать роль в том случае, если будет идти по этим «правдам».

Следует упомянуть, что режиссер должен добиваться того, чтобы исполнитель отчетливо понимал мировоззрение действующего лица, круг его мыслей, взгляды, привычки, убеждения, сложившиеся в определенных конкретных условиях, в которых он, как живой человек, созданный драматургом, живет и действует.

Классовая психология, рождающаяся в социально-экономических условиях, в которых живет, борется и действует данный класс, вырабатывает в каждой личности своеобразное мировоззрение и приводит к различным оценкам. Буржуа, изображенный Гольдони, совершенно иначе смотрит на те же вещи, поступки и события, чем представитель феодального мира. И это красной нитью проходит в комедиях Гольдони. Дворянство, изображенное Толстым, смотрит на окружающую жизнь иными глазами, чем крестьянство.

Материалом к тому, чтобы правильно оценить поступки и мысли, в сфере которых действует исполнитель, является «слово» писателя. Язык Тургенева глубоко отличен от языка Максима Горького. Язык Островского не похож на язык Салтыкова-Щедрина. Язык Гоголя совершенно иной, чем язык Шолохова.

В своеобразно построенной речи живых людей, выведенных писателями, заключены мирозерцание этих людей и их живые чувства.

Немыслимо себе представить, чтобы актер, работающий над образом, делающий роль, пропустил чрезвычайно существенную сторону в его творчестве — *социальную оценку* окружающей действительности. Именно потому, что исполнитель данной роли будет действовать на основе того или иного классового самосознания, именно потому, что он в своем поведении будет проявлять определенное отношение к окружающей жизни и к тем лицам, с которыми он встречается, — образ, созданный им, окажется для зрителей проникнутым социальным значением.

Такой человек, полно живущий на сцене, как в жизни, т. е. действующий правдиво и просто по линии, данной определенным автором, будет не вообще человеком, а человеком, принадлежащим к изображаемой эпохе, общественной группировке, с характерным для данного человека мирозерцанием.

Режиссер должен следить за тем, чтобы прежде всего в творческом процессе исполнителя (конечно, на определенном этапе его работы над ролью) характерные движения, интонации, акценты родились из правильной социальной оценки того человека, которого изображает актер.

Поэтому режиссеру необходимо, если этого не сделал сам исполнитель в процессе работы над ролью, подвести его к тому, чтобы он понимал, почему данный персонаж в пьесе действует так, а не иначе. Режиссер должен раскрыть исполнителю конкретные социальные условия, породившие мировоззрение и поведение этого персонажа,

который будет либо глубоко чужд психологии советского зрителя, либо будет им принят, как человек, близкий по своему миросозерцанию, поведению и идеологии.

Процесс нахождения социальной трактовки образа, процесс чрезвычайно тонкий, надо считать очень важным в работе режиссера с актером. Режиссеру надо опасаться впасть в грубость, безвкусицу или шарж, толкнуть актера к плакатности, к подчеркиванию недостаточно тонко проведенной тенденции в характеристике образа.

Надлежит следить за тем, чтобы социальная трактовка образа не была проведена чисто внешними приемами, и тем не менее исполнителю должно быть, так же как и режиссеру, совершенно ясно, что с современной нам точки зрения многое в прошлом, в особенности в области, раскрывающей социальную характеристику действующих лиц, совершенно неприемлемо.

Для нас далеко не безразлично поведение действующего лица, которое губит или снижает положительный для нас персонаж в пьесе или создает те события в действии драмы, которые мы осуждаем, исходя из целей и интересов общества.

Например, Алексей Александрович Каренин по инсценировке романа Льва Толстого «Анна Каренина» является носителем тех идей и идеалов в семейной и общественной жизни, которые продиктованы катехизисом православной веры, убеждением в необходимости сохранить в полной незыблемости самодержавный строй. Чиновник с головы до пят, министерская машина, даже более того — «злая машина», как называет его Анна, он руководствуется в своей жизни только правилами, помогающими ему подыматься по лестнице его бюрократической карьеры. Свет, двор, министерские распоряжения — единственное, что для него авторитетно.

Но в драме, описанной Толстым в «Анне Карениной», Алексей Александрович — страдающий муж; он обманут, брошен, и тем не менее он прощает Анну, примиряется с ее поведением, готов принять на себя все, чтобы оправдать Анну перед обществом.

Если исполнитель пойдет по линии оправдания человеческих чувств Алексея Александровича, будет трогателен, будет глубоко страдать и переживанием своего несчастья вызовет глубокое сочувствие у зрителя, то окажется, что исполнитель недостаточно поработал над ролью и упустил особенности психологии Каренина. Алексей Александрович любит и страдает вполне искренне, но он прощает или оправдывает Анну сообразно со своим кредо, а это кредо выработано в обществе придворных лицемеров и ханжей. Если даже в нем пробиваются живые чувства, проснулся порыв человечности, то это было только небольшим эпизодом во всей его жизни, построенной по правилам, о которых было сказано. Правила эти для нас не только неприемлемы, но отвратительны. Следовательно, исполнитель сделает ошибку, если, работая над образом Каренина, опустит социальную трактовку роли и своим исполнением превратит Каренина в положительного героя спектакля.

СТИЛЬ АВТОРА И ЭПОХИ В РАБОТЕ НАД РОЛЬЮ

Образ скупого имеется и в комедии Плавта «Горшок», и в комедии Мольера «Скупой», и в «Скупом рыцаре» Пушкина, и в «Мертвых душах» Гоголя.

Оставляя пока в стороне сюжетную сторону и эпохальную характеристику каждого из этих скупцов, необходимо указать на разницу в стилистической трактовке скупого у каждого из указанных авторов.

Приемы письма Плавта отвечали тем требованиям, которые предъявлялись римскому театру того времени. Если актер не учтет специфичности приемов, которыми у Плавта написан образ скупого, он рискует недостаточно ярко показать страсть, описанную драматургом. Актеру необходимо понять распределение красок в роли, «ходы» роли, направленность поведения плавтовского скупца, остроту положений, вытекающих из драматургического приема Плавта, яркость социальных масок из жизни римского общества III века до нашей эры.

Стилистическими особенностями Плавта являются своего рода карикатура, вычурность и пародийность, которые обнаруживаются и в языке, и в поведении его героев. Драматургия Плавта предполагает в исполнении своего рода шутовство или буффонаду, но в специфических приемах действия. В тексте Плавта часто встречаются римские уличные остроты, многочисленные бранные слова в тех случаях, когда персонажи говорят не на литературном, а на разговорном языке. Вспоминаются каламбуры, остроты, которые звучали со сцены, очевидно, в сопровождении смелых движений исполнителей. В комедиях Плавта имеется ряд мест, когда актер обращается к публике. Ведя монолог, проникнутый риторикой, исполнитель должен это делать шутливо, как бы заискивая перед римской толпой. При игнорировании всех этих стилистических особенностей актер не передаст плавтовского образа.

Говоря о стиле мольеровских комедий, необходимо в работе с исполнителями обратить их внимание на особенности театра Мольера. Не только эпоха XVIII века во Франции и общество того времени должны быть предметом сценического воплощения, но и особенности драматургических приемов Мольера должны занимать актеров. Должны быть легко поданы исполнителем меткие реплики, хорошо использованы театральные положения. Очень четкое действие и ритмичное построение драматургических кусков комедии не следует перегружать бытовыми мелочами, излишней натуралистичностью в передаче образов.

Все это вовсе не противоречит тому, что образы должны быть глубоко реалистичны. Мольер выводил подлинных, живых людей своего времени. Поэтому надлежит следить за тем, чтобы актеры в своем сценическом действии были правдивы и реалистически убедительны.

При разборе стиля мольеровских комедий в работе с актерами необходимо учесть то обстоятельство, что мольеровское слово, характер диалогов и монологов обязывают к определенным движениям и к определенной подаче этого слова. Необходимо выработать особые манеры,

усвоить стиль принятых в театре XVII века поклонов, уметь носить костюм и парик той эпохи. Не только придворные движения, танцевальные поклоны, жесты, которые были выработаны танцмейстерами придворных балетов, но и движения ярмарочных «шарлатанов», манеры провинциальной или парижской буржуазии должны соответствовать тексту, написанному в стиле гениального драматурга.

Следовательно, образ у актера, играющего мольеровские комедии, исходя из языка и стилистических приемов драматургии Мольера, и внутренне и внешне должен быть вылеплен в соответствии со своеобразной манерой этого классика мировой комедии.

Для того чтобы исполнитель роли скупого в «Скупом рыцаре» Пушкина был правильно подведен режиссером к работе над этой ролью, прежде всего следует обратить серьезное внимание на чеканный пушкинский стих. Стиль Пушкина отличается необычайной сжатостью. Сила речи его персонажей глубоко раскрывает психологию каждого из них.

Чтобы быть выразительным в образах Пушкина, исполнитель должен уметь обращаться с его словом: ему нужно добиться исключительной четкости речи, работать над голосом, он должен уметь читать стихи и не только следить за правильностью постановки голоса для передачи «металла» пушкинского стиха, но и за правильностью постановки дыхания. Только проделав всю эту предварительную работу, можно подойти к сценическому выражению поэтического стиля Пушкина.

Глубокая идея этого произведения тесно связана с особыми приемами вскрытия психологии скупца. Образ этого скупца — трагический, но в свете того мирозерцания, которым проникнуто все творчество Пушкина. Скупой не только живой человек, но и поэтический образ, построенный чрезвычайно пластически.

Актер не может удовлетвориться изучением только роли скупого. Эта «маленькая трагедия» Пушкина очень тесно связана со всеми произведениями болдинской осени

1830 года. Актеру надо внимательно изучить этот богатый творческий период жизни поэта. Вдумываясь и вчитываясь в отдельные места текста, он поймет скупость и четкость выражений Пушкина, направленных на раскрытие глубочайших мыслей; он поймет ценность слова Пушкина и то, что яркость и сила его образов достигаются очень меткими определениями. Все эти особенности письма Пушкина должны заставить актера найти соответственные приемы исполнения как в работе над речью, над лепкой фраз, над расстановкой ударений, так и в отношении сценического поведения в целом.

Произнесение текста должно отвечать линии мысли, которую стремится донести исполнитель. Ни на одну минуту он не может забыть, что не только говорит стихами, но что он и поэтически мыслит, что его психология должна оторвать его от бытовых подробностей и натуралистических мелочей, сохраняя всю силу реалистического рисунка Пушкина.

Иное в отношении к стилю Гоголя. Во-первых, фразы Гоголя построены таким образом, что и в описательной, и в драматической части он пишет сложными предложениями. Самый язык его очень меткий и живой, но вместе с тем обладает витиеватым рисунком, специфическим подбором слов, изобилует провинциализмами.

Когда Гоголь описывает «пошлую жизнь пошлого человека», он умеет отметить в обыкновенном и пошлом самую яркую и характеризующую это обыкновенное и пошлое черту. Отсюда вытекает необходимость для исполнителя учесть все особенности стиля писателя, передать их в лепке образа: в манере речи, в характере движений и во всем внутреннем образе донести «гоголевское начало».

Итак, стиль и эпоха в период работы актера над ролью сказываются во всей полноте на внешнем и внутреннем содержании образа. Для большей понятности приведу такого рода пример. Исполнители заняты в пьесе Чехова, например в «Трех сестрах» или «Чайке». Люди, изображенные Чеховым в этих пьесах, страдают, по-своему боются, наслаждаются и гибнут.

Как известно, Чехов неоднократно говорил, что, по его наблюдениям, люди внешне не проявляют своих страстей — радости, страдания. Все в людях, созданных Чеховым, зажато, они ничего не показывают. Оттого, произнося какой-либо текст, по внешнему смыслу означающий нечто очень простое и житейски знакомое, они вкладывают в него другой подтекст, продиктованный им их поведением и душевной направленностью. Поэтому люди Чехова на сцене живут затаенными страстями. Их взаимоотношения, жизнь как будто бы не заключают в себе ничего сильного и яркого. Для того чтобы исполнитель мог заразить зрителя настоящей правдой и глубиной всего того, чем он живет и чем наполнен, он должен жить подтекстом, но, как чеховский человек, он будет жить зажатými переживаниями.

Если те же исполнители играют Шекспира — «Ромео и Джульетту» или «Ричарда III», — все приемы, о которых говорилось выше применительно к Чехову, никак не подойдут. Персонажи Шекспира всегда действуют определенно, страсти вызывают в них немедленное отражение в действиях, и всяческий «психологизм» глубоко чужд исполнению шекспировских трагедий. Это исполнение должно быть полнокровным, страстным и ярким. Внешние и внутренние движения определены, интонации и жесты должны быть сильными.

Эти два разных приема исполнения определяют различие в стилях двух драматургов и глубочайшую противоположность героев Шекспира и Чехова.

ФОРМА РОЛИ

Мы только что писали о том, что необходимо следить за построением роли у исполнителя, учитывая стилистические особенности писателя и эпохальные черты. Чем более сложен писатель, образы которого воспроизводятся на сцене, тем более необходимо добиваться предельной четкости кусков роли у исполнителя, с одной стороны, и работанности роли с точки зрения ее формы — с другой.

Идет исполнитель от внутреннего к внешнему или от внешнего к внутреннему (т. е. когда индивидуальность исполнения такова, что, только зацепившись за внешнюю характерность в самом элементарном, он переходит к вскрытию глубоких основ внутренней природы роли), наступает такой период в работе исполнителя, когда он добивается максимальной выразительности в каждом куске. При этом пробуются различные средства выразительности, одни приемы отменяются, другие изобретаются.

В этом случае режиссер должен быть верным зеркалом, в которое мог бы спокойно и доверчиво смотреться актер. Режиссер должен понять, чего добивается исполнитель в избираемых им приемах, и указать, почему и в чем он не достигает желаемого эффекта.

В вопросе о форме роли важное значение имеет отношение к фразе. Пробалтывание фразы, смазывание концов реплик, недостаточно четкая подача согласных затрудняют восприятие текста зрителем.

Таким же серьезным обстоятельством в работе над формой роли является степень «доделанности», доработанности всякого движения, четкий подход к основным задачам в акте.

Первоначально в работе с актером на протяжении акта или отдельной сцены задач чрезвычайно много, но чем ближе работа подвигается к концу, тем становится яснее, что, в сущности, на протяжении всего акта у актера две-три простые большие задачи, о которых он помнит, выходя на сцену. Именно подход к этим двум-трем простым, но главным задачам в акте должен быть хорошо продуман и проработан исполнителем. Не должно быть ничего случайного в тех основных действиях, которые раскрывают решение этих двух-трех задач. Если исполнитель внимательно и упорно работал над этой стороной своего творческого акта, то всегда с точки зрения формы роли его исполнение будет настоящим искусством.

Из предыдущего ясно, что работа актера над жестом, характеризующим эпоху или социальную группу, к которым принадлежит то лицо, которое он воплощает, умение

носить костюм, понимание характерности речи, умение найти тонкие приспособления для социальной трактовки роли — вся эта работа над формой роли так же обязательна для исполнителя, как и работа над содержанием ее.

Недорабатывать роль с внешней ее стороны ошибочно, и дело режиссера — настаивать и добиваться, чтобы исполнитель, поставленный на правильный путь, занимался совершенствованием роли не только в репетиционный период, но и на спектаклях. Режиссер, следя за развитием спектакля, обязан делать замечания, указания, давать советы исполнителю уже после того, как он проверит все течение роли и отдельные ее моменты на реакции зрителя. Режиссер обязан удерживать исполнителя от невольного порою смещения роли с установленной линии.

Если вначале исполнение актера окажется недостаточно ярким или после удачных репетиций на спектакле у исполнителя появится какая-то робость, хотя в основном он будет играть верно, режиссер обязан поддержать актера в том, чтобы он не отступал от принятого пути в развитии роли, а постепенно, делаясь все более уверенным, победил эту робость.

Но часто бывает, что актер полностью раскрывается на сцене и целый ряд искусных его приемов в работе над формой роли, даваемых им лишь в намеке на репетициях, зацветает яркими красками, когда театр наполнен зрителями.

Это влияние зрителя на творчество актера режиссер должен учитывать в своей работе с исполнителями и твердо помнить об этом в репетиционный период.

Грим, костюм и характеризующий данный персонаж парик могут быть найдены лишь в результате большой репетиционной работы. Что бы ни предложил художник, но если он не присутствует на репетициях и не следит за развитием роли у исполнителей, все это подлежит пересмотру в зависимости от того, как сложилась роль у исполнителя.

Грим можно подсказать, можно предложить целый ряд иконографических материалов, чтобы исполнитель, ознакомившись с произведениями кисти, рисунками или

фото, искал для себя наиболее близкое тому, что он чувствует в данном образе.

Но режиссер должен его натолкнуть на самостоятельную в данном случае работу, чтобы он не механически перенес предлагаемую форму на свое лицо, а шел от особенностей своего лица и от своих переживаний в данной роли, чтобы грим завершил образ и помог как можно более заразительно донести то внутреннее, что накопил исполнитель в репетиционной работе.

Есть актеры с такими лицами и глазами, которые не принимают определенные цвета волос. Прическа, в особенности у актрис, может отяжелить лицо, так же как определенный цвет парика может потребовать такого тона или подчеркнутости черт в лице исполнителя, что исполнителю придется преодолевать грим, или же, что особенно опасно, этот грим затруднит ряд движений, помогающих раскрытию внутреннего образа.

Даже в современных или близких нам по эпохе пьесах покрой платья, фасон мужской и женской одежды должен быть продуман с точки зрения вкуса и привычек того лица, которое воплощает исполнитель. В этом случае опять-таки нельзя идти от точной копии предлагаемого художником, так же как нельзя идти от картинок, взятых из книг по истории костюма или модных журналов. Каждый такой эскиз или модная картинка должны быть индивидуализированы в отношении к живому человеку, воплощаемому актером.

Таким образом, до известной степени костюм должен быть «психологическим». Это же относится и к цвету костюма. Правда, в этом отношении право первенства принадлежит художнику, потому что он komponует пятна, определяющиеся костюмами исполнителей на фоне декораций, не говоря уже о том, что вкус художника, его особенности, вытекающие из склонности к тому или иному характеру цвета и рисунка, во многом определяют оформление спектакля. В этом случае режиссер, обдуманно выбирая того или иного художника и работая с ним над постановкой, все это учитывает.

Однако, предлагая исполнителям эскизы, режиссер не должен игнорировать всю ту работу, которую он проделал с исполнителями, и в принятии того или иного костюма считаться прежде всего с тем, будет ли актер чувствовать себя удобно в том костюме, гриме и парике, в которых он должен по замыслу художника действовать на сцене в данном спектакле.

Весь этот сложный процесс работы режиссера с исполнителями имеет своей целью доведение исполнительского искусства до лучших образцов актерского мастерства. Режиссер обязан обратить особое внимание на актерское исполнение. Он должен уметь работать с актерами.

Конечно, постановочные приемы режиссера играют серьезную и важную роль в создании спектакля, так как без творческой фантазии, без необходимых литературных и искусствоведческих знаний немислим советский режиссер. Но в практике режиссерской работы основное внимание отводится работе с актерами.

Все приведенные приемы работы режиссера с исполнителями базируются на методе работы, проводимом в Московском Художественном театре. Сорокалетний опыт, который привел к этому методу основателей и художественных руководителей этого театра — покойного К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, — породил определенную школу актерского мастерства, вобравшую в себя прежний театральный опыт, систематизировавшую его и оформившую в определенную театральную систему.

ПРИМЕЧАНИЯ К РАЗДЕЛУ КУРСА РЕЖИССУРЫ, ХАРАКТЕРИЗУЮЩЕМУ РАБОТУ С ИСПОЛНИТЕЛЯМИ

В этом разделе мы встречаемся с очень серьезным моментом работы режиссера с исполнителями, когда в процессе «*распахивания*» текста должен быть вскрыт для исполнителей *подтекст*.

Какие бы примеры ни были приведены студентам из опыта режиссера в этой области, никогда эта сложнейшая

из работ режиссера с исполнителями не будет должным образом понята студентами, если ее не провести на практике. Вот почему для прохождения этого раздела работы необходимо, чтобы художественный руководитель курса в процессе занятий студентов с его ассистентами по курсу актерского мастерства показал им, как следует вскрыть *подтекст*.

В программе курса по актерскому мастерству этот момент занимает важное место. Преподаватели актерского мастерства в работе над взятой для упражнений сценой добиваются того, чтобы студенты-режиссеры сумели не только понять на своем опыте, как надлежит пользоваться в процессе действия усвоенным и вскрытым подтекстом, но и как суметь найти этот подтекст для того, чтобы сделать его ясным тем исполнителям, с которыми им придется работать как режиссерам. Ведущий курс режиссуры художественный руководитель должен твердо фиксировать этот момент, прорабатывая теоретическую часть и подтверждая ее упражнениями на практике.

В режиссерской работе с исполнителями период вскрытия того, что является *предлагаемыми обстоятельствами и оценкой*, всегда приближает минуты, когда сам исполнитель начинает ясно прощупывать в своем поведении *сквозное действие и намечать сверхзадачу*.

Из опыта работы со студентами следует отметить, что необходимо дать максимальный простор и полную свободу для обсуждения этого сложнейшего момента в работе режиссера с исполнителями-студентами. Не один час проходит в спорах о том, что означает нащупывание сверхзадачи в процессе действия исполнителя и как раскрывается она, — не через подсказ ее режиссером, а путем естественного нахождения из всего смысла содержания происходящего на сцене спектакля.

Сколько бы примеров ни приводил режиссер из своей практики, рассказывая, как нащупывалось сквозное действие и как приходили исполнители к пониманию сверхзадачи, сколько бы ни задавал преподаватель заданий студентам из просмотренных ими спектаклей на определение

сквозного действия и сверхзадачи, этот существеннейший раздел в курсе режиссуры не будет органически усвоен студентами, пока они сами не определяют в процессе создания акта или сцены, что такое сквозное действие кусков, акта или сцены, и не поймут, как наводить на понимание сквозного действия и на умение им пользоваться тех, с кем они работают в качестве режиссеров.

Этот момент в работе по прохождению курса режиссуры можно считать пройденным со студентами только тогда, когда художественный руководитель курса, занимаясь этим разделом теоретически по режиссуре, его подтвердит и проверит на практических занятиях студентов режиссерского факультета по курсу актерского мастерства.

Но я сказал выше, что к вопросу об определении сквозного действия и сверхзадачи, а кстати сказать, и к самому определению зерна куска (что так необходимо режиссеру) невозможно подойти без подробного анализа предлагаемых обстоятельств и без введения в систему действия актера момента *оценки*.

Снова повторяю, что примеры из великолепных постановок лучших режиссеров прошлого и настоящего все же не дадут студентам надлежащего понимания, что такое предлагаемые обстоятельства, что такое оценка. И только соединение режиссерского анализа этих процессов работы актеров, соединение режиссерских выводов о том, как следует подводить исполнителя к конкретному усвоению предлагаемых обстоятельств или оценки, с занятиями актерским мастерством, с личным опытом каждого студента на себе, с приемами режиссерских объяснений даст полное представление о значении предлагаемых обстоятельств и оценки в работе исполнителей над спектаклем.

В работе режиссера с исполнителями определенное место занимает также выяснение прошлого каждого действующего лица, т. е. своего рода *биография*, выяснение «течения дня» для того, чтобы было понятно, как до прихода на сцену и после того, как закончилось его действие на сцене, это лицо живет. На определенной стадии работы над ролью совершенно необходимо, чтобы исполнитель

понимал, что такое для него *перспектива роли, внутренняя или внешняя характеристика*. И наконец, режиссер будет добиваться от исполнителя, чтобы в его работе над ролью был им учтен стиль автора и эпохи.

В зависимости от того, как руководитель курса режиссуры расположит материал, знакомящий студентов с работой с исполнителями, возможны те или иные варианты в прохождении этих разделов работы над ролью. Быть может, он коснется вопросов формы роли, стиля и вопросов внешней характеристики не в тот же год, когда студенты занимались по курсу актерского мастерства. Но все равно, на протяжении курса режиссуры ему непременно придется подкрепить практическими занятиями со студентами теоретическое прохождение этого раздела.

Студент, будущий режиссер, не представляет себе, как практически помочь исполнителю вылепить тот или иной образ, как найти рисунок роли, как обнаружить в тексте ее и в тексте ролей своих партнеров материал для правильного понимания «течения дня» и перспективы роли, если он сам, с одной стороны, как исполнитель, а с другой стороны, как режиссирующий акт или небольшую пьесу, не поймет практически, на основе указаний своего художественного руководителя, способа работы режиссера в этом направлении.

Каждый студент должен *практически* заниматься с ассистентами руководителя курса по актерскому мастерству и с самим художественным руководителем курса и убедиться в правильности высказываемых суждений своего руководителя. Необходимо, чтобы занятия были так поставлены художественным руководителем, ведущим основной курс режиссуры, чтобы студенты, то в качестве исполнителей, то в качестве режиссеров, доказали ему на практике, что они не только понимают, о чем им говорил их художественный руководитель, но и умеют делать, что ими в занятиях с исполнителями усвоены элементы режиссерского мастерства.

Конечно, для этого необходимо иметь опытную сцену, на которой можно проводить эти эксперименты со

студентами. Для этого необходимо минимальное количество тех предметов, которые помогли бы студентам организовать выгородки и планировки из ширм, своего рода стандартных элементов, которые помогли бы им «выложить» на сцене экстерьер или интерьер.

Хорошо бы, если бы эта опытная сцена имела достаточное количество сукон и такие штанги, по которым эти сукна могли бы перегоняться из плана в план или из стороны в сторону. Благодаря этому развилась бы избрительность студентов, их режиссерское воображение могло бы выливаться в конкретные построения тех или иных группировок или планировок, было бы облегчено действие исполнителей, с которыми они в каждом отдельном случае работают как режиссеры.

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О РЕЖИССУРЕ В. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО

Известно, что Вл. И. Немирович-Данченко имеет огромный режиссерский опыт. Деятельность его начинается задолго до возникновения Московского Художественного театра и связана с педагогической работой его в Филармоническом училище, в котором он воспитывал молодых актеров. Он ставил с ними спектакли, которые показывались на сцене Малого театра в качестве выпускных и собирали всю театральную Москву, критику, провинциальных антрепренеров и актеров. Отдельные выпускные спектакли были не меньшими событиями в сценической истории, чем постановки «Общества искусства и литературы» под режиссурой К. С. Станиславского.

Режиссерский опыт В. И. Немировича-Данченко тесно связан также со спектаклями на сцене московского Малого театра и петербургского Александринского театра, где исполнялись его пьесы. На репетициях своих пьес он не был только пассивным наблюдателем того, что делали крупнейшие актеры той и другой сцены. В качестве драматурга и театрального критика Вл. И. Немирович-Данченко на протяжении ряда лет, еще до возникновения

Художественного театра, был в гуще театральной работы как Малого, так и Александринского театров, и все дефекты и достижения в процессе создания спектаклей или в создании ролей ему были хорошо известны.

Сорок один год работы в Художественном театре, созданном им вместе с К. С. Станиславским, художественное руководство театром, выращивание ряда актерских поколений и ежедневная режиссерская работа — весь этот опыт позволил Вл. И. Немировичу-Данченко в своей режиссерской системе найти совершенно определенные приемы работы с исполнителями, а также приемы по созданию спектакля.

Для того чтобы изложить основные приемы режиссуры Вл. И. Немировича-Данченко, я располагаю лишь непосредственным наблюдением репетиций, записями многолетних бесед, которые ведутся в театре и мною лично во время встреч или репетиций, наконец, мне известны все спектакли, поставленные или выпущенные Вл. И. Немировичем-Данченко за время его работы в Художественном театре. Все это представляет значительный материал, но я делаю лишь первые попытки сформулировать сущность его режиссерской системы.

Еще в ранние годы Художественного театра, когда в нем появлялось сложное драматургическое произведение или актерам впервые приходилось встречаться с глубоким и тонким писателем, К. С. Станиславский утверждал, что Вл. И. Немирович-Данченко, как психолог и тонкий режиссер, аналитик поэтической ткани и всего социально-философского и лирического содержания пьесы, ставящейся на сцене, должен раскрыть это произведение исполнителям. Дальше уже вся режиссерская работа, или, более узко, работа над актерским овладением ролью, проводилась К. С. Станиславским самостоятельно.

По большей части Вл. И. Немирович-Данченко, прежде чем решить, как начать заниматься ролью с исполнителем, ведет индивидуальную беседу с данным актером, устанавливая для себя некоторые особенности творческой личности данного актера. В этом собеседовании он

словно высматривает личные особенности, которые так или иначе скажутся в работе исполнителя, когда он начнет вскрывать в себе индивидуальность авторского образа.

Очень часто в процессе обговаривания пьесы, когда идет беседа о распределении ролей, Вл. И. Немирович-Данченко указывает на так называемое *физическое амплуа* того или иного исполнителя. Физическое амплуа — то, чем органически владеет актер для одной роли и что совершенно не подходит для другой роли, — чрезвычайно важное обстоятельство для того, чтобы решиться назначить его на ту или другую роль. Это вовсе не значит, что в представлении Вл. И. Немировича-Данченко есть образ физической похожести или подходящего типажа для определенной роли, как ее описывает автор или как она поставлена в пьесе. Физическое амплуа есть нечто гораздо более значительное, на что смотрит режиссер, от чего зависит обаяние актера в данной роли, то обаяние, которое позволяет актеру на сцене стать элементом того художественного целого, каким является спектакль.

Эта необходимость для актера непременно быть художественным, поэтическим лицом в сценическом произведении, сколь бы отрицательным образом это лицо ни являлось на сцене, и заставляет режиссера быть особенно зорким ко всему тому, что даст возможность исполнителю донести до зрительного зала ему свойственное обаяние.

Как строится режиссерская работа Вл. И. Немировича-Данченко? С первых же репетиций он добивается того, чтобы всем участникам спектакля стали совершенно ясными авторский замысел, своего рода комплекс идей, основных действий, конфликтов и их разрешения в пьесе и те чувства автора, которыми согрето это произведение. Исполнителям должно стать понятно, почему для них данное произведение писателя представляется ее только глубоко значительным по своему социально-философскому, политическому, психологическому содержанию, по своей поэтической природе, чем оно художественно волнует и за счет чего это должно быть отнесено — свое-

образия языка, необычности образов, остроты положений, смело поставленной темы и т. д.; из-за чего, ради чего он написал это произведение. Это положение очень важно.

Быть может, самое главное в методе режиссуры Вл. И. Немировича-Данченко — это довести до сознания исполнителей синтетическую сложность поэтического произведения, над которым работает театр.

Что я разумею под словами «синтетическая сложность поэтического произведения»? Вл. И. Немирович-Данченко доверит: то живое лицо, которое описано автором и которое действует на сцене, в силу особенностей драматургического жанра говорит только реплики, и к этим репликам драматурги присоединяют ремарки; однако из реплик других лиц мы еще кое-что узнаем о том состоянии, в котором, по-видимому, находится лицо, говорящее данную реплику. Например, драматург написал данную реплику действующего лица, предполагая, что это лицо говорит ее в комнате, где душно, где нет сквозняка. И душно потому, что вот уже несколько месяцев нет в этой местности дождей, все посохло и из окон не доносится никакого движения ветра. Это лицо говорит данную реплику, ожидая очень важных в дальнейшем событий, которые развернутся через несколько минут на глазах у зрителей. Значит, это лицо наполнено ожиданием этих событий и имеет по этому поводу ряд своих мыслей. Но это лицо не одно на сцене. Около него жена, которая говорит ему о страшном, готовящемся для него, с ее точки зрения, ударе, связанном с появлением бывшего его друга, который не был в доме восемнадцать лет. Прерывая эту беседу, появляется одно из действующих лиц и говорит, что борьба с засухой невозможна, и, следовательно, дело их труда, их многолетних забот должно погибнуть. Наконец, этот персонаж, произносящий первую реплику, оказывается тяжело больным. У него две недели тому назад был такой сердечный припадок, который ясно говорит о близкой смерти.

Если внимательно вникнуть во все произведение и в особенности в это начальное явление первого действия, станет понятным, что связи действующих лиц приведут

к трагическим, а не драматическим положениям, что автором разрешаются крупнейшие вопросы, которые ведут к своего рода сценическому монументализму.

Автор так ведет действие, строит диалоги, так распределяет ситуации, что течение переживаний, внутренних состояний, настроений действующих лиц, по явным намерениям автора, должно вылиться в некоторую поэтическую приподнятость этих фигур. Автор не хочет, чтобы в бытовых мелочах, в житейских заботах потонули его философско-поэтические представления о том, зачем человек живет, зачем он борется и чего он должен добиваться на своей советской родине.

Вот это все и следует назвать синтетической сложностью драматического произведения.

Обращая на все это внимание актеров и постепенно добываясь в процессе репетиций перехода от менее сложного к более сложному, Вл. И. Немирович-Данченко все время указывал исполнителям, чтобы они не упрощали своих актерских задач, чтобы в пределах своей актерской индивидуальности вели переживания по тем или иным творческим линиям, захватывая интуитивно, не объяснимым на словах способом, все многообразие мотивов поведения действующих лиц, данное драматургом в этом куске.

Для Вл. И. Немировича-Данченко физическое действие актера — совершенно необходимый элемент, чтобы правильно дошла мысль, выраженная в слове, и чтобы наполняющие актера эмоции, чувствования захватили зрителя. Но физические действие само по себе, без понимания исполнителем, *для чего* он его производит, для Вл. И. Немировича-Данченко не имеет смысла. Более того, если так называемый правдивый актер говорит и действует очень просто, так, как это было бы в действительности, но забывает, что это правдивое и простое, принесенное из жизни, нужно на сцене, т. е. в искусстве, для подачи *не случайного*, а избранного из десятков наблюдений для того, чтобы стать *существенным*, то такого рода правда и простота для Вл. И. Немировича-Данченко становится *«простецкостью»*.

Он считает, что это пройденный путь Художественного театра, когда-то боровшегося с ложной театральщиной. Тогда эта так называемая простота и правдивость были нужны для изгнания со сцены фальшивой театральности, ходульных интонаций, банальных и пошлых штампов, применявшихся на сценах почти всех театров для того, чтобы потрясти или разжалобить зрителя при помощи элементарно понимаемой эффектности актерского исполнения.

Как известно, Вл. И. Немирович-Данченко решительно борется против сентиментализма и резонерства в сценическом искусстве, настаивая на том, чтобы актеры шли к так называемому «максимализму» в искусстве. Это значит, что вместо чувствительности, сентиментальности, которые могут прозвучать не только в интонации, но и в построении действия, в поведении актеров, в ряде кусков роли он требует вести актера *к суровой простоте*. Никаких многоточий, ноющих интонаций, минорных недосказанностей или ходульного повышения на голосовых волнах в тех кусках, которые должны тронуть или потрясти зрителя. Требование ясного донесения текста, с четкой дикцией, великолепно вылепленной фразой должно заставлять исполнителя ставить себе *максимальные* задачи, чтобы актер не успокаивался в будничной серости.

Что же является мерилom того, как должна быть подана мысль, как должна прозвучать реплика, чем должен жить актер для того, чтобы приблизиться к той *суровой простоте*, какая представляется Вл. И. Немировичу-Данченко вернейшей формой выражения больших и сложных мыслей и переживаний?

Если исполнитель ясно разобрался в содержании тех действий, которые приводят его на сцену, заставляют на ней оставаться и очень полно жить захватившим его интересом, он не станет (конечно, под соответственным наблюдением ведущего репетиции режиссера) холодно рассуждать, т. е. резонерствовать, или впадать в показывание своих переживаний, представлять, играть, в особенности чувствительно играть. Напротив, то, что с ним

будет происходить на сцене, что заставит его по ходу спектакля прийти на сцену или уйти с нее, будет частью его творческой жизни, ради чего он занимается искусством театра. Не может серьезно относящийся к своему делу артист превратить искусство театра в балаган, потеху, в ломание, не свойственные нормальному человеку, который в жизни не балаганит и в серьезные минуты жизни не кривляется, изображая из себя нечто чуждое природе.

Но самое существенное, к чему ведет Вл. И. Немирович-Данченко актера в процессе развития роли, это то, чтобы он правильно схватывал состояние аффекта. Так называет Вл. И. Немирович-Данченко основные узлы развития роли.

Исполнитель живет правильно, подвигаясь от куска к куску по ходу роли. Все им должно быть внимательно разобрано, разложено, приложено к тем или иным физическим состояниям и действиям, которые наполняют его роль. Но вот наступает в сценической жизни исполнителя такой момент, который оказывается максимально заразительным для зрителя, когда все им накопленное и пережитое потрясает зрителя или во всяком случае захватывает его.

Что это такое? Как я уже сказал выше, режиссерская система Вл. И. Немировича-Данченко требует, чтобы роль развивалась в полном соответствии с той направленностью хода пьесы, которую должен угадать актер у автора при помощи, конечно, режиссера.

В актерском исполнении наступает, рано или поздно, такой момент, когда исполнитель все накопленное им в роли отдает вспышке своего темперамента. Он трудно разбирается в том, почему так, а не иначе он сказал, двинулся, почему его вдруг внезапно охватила как бы своеобразная волна чувств и вместе с тем мыслей, желаний поступить так, а не иначе в отношении к данному лицу или ряду лиц, явлению, событию и т. д. И он, не очень разбираясь, охвачен этой сценически-актерской вспышкой, пытается все свое внутреннее проявить, ничего не скрыв, максимально открываясь зрителю. А эта вспышка, аф-

фект, как синтез всего им пережитого до сих пор, был им найден, подготовлен и создан с помощью режиссера.

В определенный период репетиционной работы, когда Вл. И. Немирович-Данченко устанавливает, что вот в этом-то куске можно ждать непременно максимально яркого, аффективно поданного выражения индивидуальности данного актера, он длительно работает с актером, добываясь того, чтобы в результате такого-то физического состояния или самочувствия актера оказались выразительными лицо, жест, интонации, мизансцена.

Работа по нахождению различных сторон самочувствия исполнителя длительна. Она заключается не только в том, чтобы следить за исполнителем, который покажет себя в результате занятий с режиссером, в результате оговаривания роли, разбора ее, поправок, но и в целом ряде проверок на себе, верно ли делает это исполнитель, правильно ли схватывает то, что он считает главным в процессе переживания актера.

Чем же является в процессе самочувствия актера этот аффект? Вл. И. Немирович-Данченко называет это в актерском исполнении *синтетическим* моментом. Он говорит, что нельзя точно выделить какую-нибудь одну задачу, которую разрешает в этот момент актер, а надлежит его навести на то, чтобы в том самочувствии, когда у исполнителя налицо сценический аффект, десятки различных состояний наполняли бы его.

Его физическое самочувствие, мысли в этот момент и то, что он вспоминает, и что до него доносится из окружающей его обстановки, и что он не может удержать из того, что уже давно накопилось в нем, — все это спутывается как бы в некий клубок. Надлежит осторожно вести актера к этому состоянию, внимательно следить за тем, чтобы все нити, спутавшиеся в клубке, были связаны с тем, что предшествовало этому состоянию актера и что будет следовать из этого состояния. Но сам творческий процесс актерского переживания, то, как произойдет этот аффект, режиссер подсказать не может.

Я уже не раз упоминал о самочувствии, как важнейшем творческом акте, на котором останавливается в работе с исполнителями Вл. И. Немирович-Данченко. Это наиболее глубокая тема, которую он прорабатывает с актером всякий раз, как начинает любой кусок роли.

Что такое самочувствие?

Это и частица роли и частица самого исполнителя, как творца роли. Когда Вл. И. Немирович-Данченко хочет сделать исполнителю понятным процесс вскрытия в себе определенного самочувствия, он предлагает ему самому точно разобраться, например, в следующем: что происходит с человеком, который пришел после восемнадцатилетнего отсутствия в дом своего бывшего товарища по партизанской войне; в этом доме в то время, когда товарищ был в окопах на фронте, он скрывался на чердаке от врагов, оккупировавших эту часть страны, и, скрываясь от них, сошелся с его женой, а после того, как он был арестован контрразведкой и, спасаясь от смерти, стал иностранным шпионом у нас в Союзе, от него родился сын у жены его друга. И вот он под личиной бродяги или нищего пробирается вновь к границе, а по дороге заходит в дом этого своего бывшего друга.

Из чего складывается самочувствие этого человека? Вл. И. Немирович-Данченко спрашивает: что, шпионская деятельность привела этого диверсанта к тому, что он удовлетворен ею, или он разочаровался и убедился в бессмысленности того, что он делает, видя, как растет, развивается и богатеет Страна советов? Что он испытывает — злобу и ненависть опустошенного человека, входя в цветущий совхоз своего бывшего друга, или чувство тоски и подавленности и плохо скрытую муку оттого, что нет для него такого угла, где бы можно было отдохнуть на закате своей жизни? Что он испытывает, пройдя километров двадцать, а может, и больше, по пыли и жаре от станции до совхоза? Что он испытывает физически, трясясь, очевидно, уже четверо суток в вагоне из центра, голодный и усталый? Что он испытывает, входя в этот самый дом, где было все то, о чем уже было сказано? Каково его

самочувствие, когда он вглядывается через восемнадцать лет в черты лица той женщины, с которой у него была связь? Что он думает и чувствует, видя, *как* смотрят на него бывшая его любовница и бывший друг?

И вот отсюда — как движутся ноги, как хочется сесть, как снимет человек фуражку и сотрет пот с лица, что в это самое время происходит в душе? Как поглядит он на стол, полный еды, приготовленной к приезду сыновей?

Исполнитель должен разобраться во всем этом сложном мире прошлого, в том, что совершилось восемнадцать лет назад, выяснить отношения, которые так или иначе закончились с женщиной, прежде ему близкой. Определить, что он испытывает; разобраться в его физическом самочувствии: он чувствует жажду, пересохло у него в горле, ломит голову от жары? Все это можно отнести к области самочувствия и все это сливается в единый рисунок физического самочувствия и самочувствия вообще.

Когда все накоплено, разобрано, оговорено и установлены действия, которые попадают на то или иное планировочное место, удобно отвечающее сначала рабочей, а потом и точно вылепленной мизансцене, тогда можно уже репетировать, учитывая также самочувствие и других действующих лиц, охватывая всех соответственным режиссерским анализом. Когда исполнителю становится совершенно ясной линия его роли, необходимо добиться того, чтобы ансамбль, доносящий ту или иную установленную по ходу действия основную мысль, ради которой развивается действие в драме, жил *атмосферой* целых режиссерских кусков.

В методе Вл. И. Немировича-Данченко атмосферой можно зажить, вовсе не впадая в соответственный иллюзионизм. Он добивается того, чтобы на сцене по возможности все было лаконично, не было отягощено натуралистическими подробностями, засоряющими действие.

Наполнить *жизнью* — это значит создать ряд как бы произвольных и для нас в жизни не существенных, но тем не менее наполняющих целые куски нашего поведения физических действий.

В чем это может выражаться? Человек, желающий что-то увидеть сквозь запотевшее окно, протирает его или всматривается в темноту, загородив лицо от света ладонью; если в комнате топится печка, человек откроет или закроет заслонку этой печки, встанет к нагретой печке спиной и будет греться; если действие происходит около больного, то незаметно проявляется ряд мелких забот для того, чтобы ему было удобно лежать или сидеть; если человек пришел с улицы, где валит снег, он сбрасывает этот снег с шапки и с воротника.

Жизнь этими мелочами, однако не уходя в них, с тем чтобы действие было не ради действия с этими мелочами, а лишь сопровождало то главное, что происходит в душе каждого из участников спектакля, опутанного атмосферой мелочей жизни, и составляет то, что доходит до зрительного зала — единую атмосферу, объединяющую собой весь ансамбль исполнителей.

Прежде всего это зависит от того, насколько создают атмосферу действующие лица. На первых репетициях актерам можно помочь вжиться в нужную атмосферу, дать им какие-либо предметы, вещи, шумовые эффекты, которые бы повлияли на выразительные средства исполнителей. По мере хода репетиционной работы, чем более станут вживаться исполнители в эту атмосферу и чем необходимее она станет для проявления тех или иных действий, тем скорее могут быть сокращены различные аксессуары или эффекты, и все перейдет непосредственно в поведение исполнителей, все будет донесено актерами. Но можно с уверенностью утверждать, что самое ценное и сильное, накопленное исполнителями во время работы с режиссером, но без отыскания атмосферы действия и сценического ее донесения, не перенесет в зрительный зал замысла режиссера.

Все, что я сообщил из тех наблюдений и записей, которые сделаны мною в связи с уяснением сущности метода Вл. И. Немировича-Данченко, является лишь предварительным эскизом того, что должно проделать, глубоко анализируя режиссерскую деятельность этого крупнейшего мастера сцены нашей эпохи.

РАБОТА С ХУДОЖНИКОМ-ДЕКОРАТОРОМ (Задачи режиссера по оформлению спектакля)

Когда режиссер начинает работать над оформлением спектакля, он в достаточной мере ясно представляет себе, *что* надо подчеркнуть и выдвинуть в качестве *основного действия, руководящей идеи* того произведения, которое он предполагает ставить, и какой характер примет спектакль благодаря тому или иному толкованию этого произведения исполнителями.

Словом, режиссер должен не только иметь *замысел* постановки, т. е. решить, как он будет сценически воплощать свое понимание смысла авторского произведения, какова его режиссерская интерпретация авторского текста, но и представить себе, как данный состав исполнителей будет воплощать сценически действующих лиц пьесы, предположенной к постановке.

Режиссер знает, что сценическая внешность спектакля — декорации, конструкции, сукна или ширмы, костюмы, гримы и парики исполнителей, мебель, бутафория, характер освещения и др. — чрезвычайно сильно влияет на восприятие зрителей. Поэтому он очень осторожно выбирает художника-декоратора.

Художник-декоратор должен понимать режиссера, и режиссеру следует братья за работу над созданием спектакля только с тем художником-декоратором, который по своим творческим приемам, по своей художественной природе действительно близок произведению, выбранному для постановки.

В предварительных беседах режиссера и художника должен быть полностью продуман основной принцип оформления. Надо установить, что наиболее подходит к предполагаемой постановке — живописные декорации или спектакль «в сукнах»; нужно ли идти в сторону стилизации, подчеркивания эпохи или надлежит добиваться максимального лаконизма, который лучше всего свяжется или с жестким радиусом, или с ширмами, или с конструкцией.

Это же касается и характера костюмов: должно ли в костюмах преобладать следование модам таких-то годов или десятилетий или костюмы должны носить на себе черты условности, эксцентричности, обобщенности и т. д.

Все это режиссеру надлежит продумать, прежде чем он пригласит художника.

Необходимо, чтобы художник-декоратор в процессе работы над спектаклем помог режиссеру и исполнителям раскрыть произведение, чтобы он участвовал в беседах режиссера с исполнителями по раскрытию смысла авторского текста, чтобы он следил за тем, как постепенно складываются роли у каждого исполнителя и какой характер взаимоотношений получается на репетициях у актеров, воплощающих авторский текст.

Было бы глубоко ошибочно установить характер оформления спектакля, внешность его, построение планировочных мест, характер выгородки по горизонтальному и вертикальному сечению сценического пространства, цвет и тона всей постановки, стиль оформления до того, как пьеса подробно оговорена с исполнителями и понята ими, прежде чем взаимосвязь актеров сложилась в определенные сценические формы.

Художнику-декоратору необходимо приступить к поискам той или иной формы спектакля, исходя из существа пьесы, существа текста, после бесед и встреч с режиссером. Эти поиски художника-декоратора выльются в ряд набросков, эскизов, рабочие макеты, и вполне естественно, что, следя за работой режиссера с исполнителями, встре-

чаясь с режиссером по специальным вопросам внешности спектакля, художник может очень рано начать работу по нахождению этой формы. Но было бы неверно, если бы художник, работая в отрыве от исполнителей, заранее сговорившись о самом основном с режиссером, придумал макет, эскизы, нашел интересный стиль и внешнюю интерпретацию спектакля, в которую стал бы «вгонять» работу с исполнителями. Тогда оказалось бы, что актерам пришлось применяться к декорациям и костюмам художника, в то время как работа над спектаклем показала, что первоначальным замыслом режиссера не совсем верно учтено то, что дополнилось и окончательно оформилось в репетиционный период в творческом взаимодействии режиссера и актеров.

Твердо установлено, что на первом этапе работы над спектаклем нельзя окончательно решить, каково должно быть его оформление.

ОБСУЖДЕНИЕ РЕЖИССЕРОМ И ХУДОЖНИКОМ-ДЕКОРАТОРОМ ИДЕИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ВЫБРАННОГО К ПОСТАНОВКЕ, И ИДЕИ ПОСТАНОВКИ

Итак, для предстоящей постановки должен быть приглашен художник, умеющий хорошо, убедительно, четко и ясно донести направление и художественные приемы того театра, в котором он работает, или основные устремления и творческую природу режиссера, который ему близок. Окончательный выбор художника — это ответственный момент для всей постановки.

Режиссер должен не только любить живопись и декорационное искусство, но и знать их. Он должен разбираться в школах и направлениях как современного ему искусства, так и в искусстве прошлого.

Предположим, режиссеру предстоит выбрать тот или иной прием, в котором он предполагает сценически интерпретировать определенную пьесу. Он должен для себя решить, какого он будет искать художника — уже работавшего в этой области, оформлявшего целый ряд

спектаклей, или художника-станковиста, еще не работавшего в театре, но, по мнению режиссера, могущего дать чрезвычайно интересные опыты в области сценического оформления, или он найдет молодого, мало кому известного художника, но талантливого, которого он сам сделает декоратором, художником театра, или он пригласит архитектора, скульптора.

Чем будет руководствоваться режиссер при выборе художника?

Когда режиссеру, например, предстоит ставить комедию Островского, он может увидеть сценическую жизнь этой комедии в приемах живописи Кустодиева; или в приемах трактовки людей и обстановки, в которой живут эти люди, созданных Федотовым или Перовым; или он захочет внести максимальную эпохальность, перенести на сцену полностью черты быта, дать спектакль в приемах ранних передвижников, следуя приемам бытоизображения купеческой жизни у Пукирева или Журавлева; или режиссер решит, что общая гамма цветовых пятен, которые лучше всего передадут Островского так, как он его видит, соответствует гамме пятен, которые глядят с полотна Сапунова.

Наконец, режиссер может решить, как это и бывало, что Островский лучше всего будет передан, если его оформлять в выгородке из условных станков, если в спектакле будет подчеркнут примитивизм, подобный тому, который мы встречаем в иллюстрациях к средневековым фарсам и поучительным картинкам или в русском и западном народном лубке.

Словом, режиссер будет искать для оформления спектакля такого художника, который наиболее отвечает внешнему и внутреннему образу спектакля.

Режиссер убедится в том, что художник найден, только тогда, когда из его работ, не относящихся к данной теме спектакля (рисунков, гравюр, офортов, макетов или живописных полотен), он убедится в том, что этот современный ему художник в каком-то отношении или полностью отвечает образам, им увиденным, или если

в эскизах, набросках и макетах, специально сделанных для намеченной режиссером темы, художник полностью удовлетворит режиссера, разрешая поставленные им задачи.

В зависимости от пьесы, которая взята для постановки, решающим для выбора художника может оказаться, например, как художник работает в области костюма, если только режиссер не рассчитывает всецело на костюмера и на себя в выборе мод или моделей костюмов, которые он может взять из иконографического материала, привлекаемого им для работы: альбомов, иллюстрированных изданий, воспроизведений картин, гравюр старинных или современных ему художников.

Очевидно, в выборе художника огромную роль играет направление, вкус, манера, в которой работает данный художник-декоратор; как он относится к цвету — ярок ли он у него или есть блеклые тона; четок ли он в рисунке; насколько выразителен в умении передать своего рода направленность и линейное движение в построении декораций; разнообразен ли он, находчив ли, опытен в организации сценического пространства, т. е. как он решает выгородку, которая должна помочь режиссеру найти игровые точки, планировочные места; как он решает пол сцены.

Режиссер должен продумать, что для данной постановки является преобладающим у данного художника.

Еще до обсуждения пьесы с режиссером художник должен *самостоятельно*, без какого бы то ни было влияния со стороны режиссера, внимательно вчитаться в авторский текст, по-своему понять его. Тогда у него возникнут совершенно самостоятельно ему свойственные, специфически декорационные образы. Как он их видит — в цвете, в рисунке, в характере пейзажа, в выгородке — это сейчас несущественно.

В первый период встреч режиссера и художника чаще всего художник ничего не набрасывает. Я считаю, что самое существенное в этот период — договориться не о том образе, который, может быть, уже возник в процессе

чтения пьесы или размышления о ней, а о *смысле* того произведения, которое предположено к постановке.

Режиссеру очень важно узнать, понравилось ли данное произведение художнику и что именно в нем ему понравилось, почему и чем оно увлекает его; какие вопросы, по мнению художника, выдвигает автор в этом произведении, о чем преимущественно говорится в этой пьесе; в чем заключаются конфликты или основной конфликт между действующими лицами; как художник характеризует основных действующих лиц в спектакле. Словом, режиссер старается узнать, как понимает художник *идею* данного произведения.

Чем подробнее художник сообщит режиссеру о своем понимании идейного содержания пьесы, чем интереснее он расскажет ему об образах, как они представляются ему, о сущности действия, взаимоотношений, о главном конфликте в пьесе, об общей атмосфере, в которой происходят изображенные автором события, тем более обогатится режиссер от своей встречи с художником. И станет совершенно ясно, существуют ли расхождения у режиссера с художником или их точки зрения совпадают.

Бывают случаи, когда художник, рассказывая, как он видит в чисто декорационных образах обстоятельства развития действия, подсказывает тем самым режиссеру весь постановочный план.

Часто обсуждение смысла и идеи произведения, предполагаемого к постановке, не проходит так легко, чтобы в две-три встречи удалось художнику и режиссеру понять друг друга, докопаться до идеи произведения, которая обоим была бы одинаково близка и понятна, а затем перейти к обсуждению идеи постановки на основе режиссерского замысла, с которым начнет знакомить режиссер художника-декоратора.

Режиссер со всей искренностью и во всех подробностях рассказывает художнику, как он понимает избранное для постановки произведение: почему он его избрал, что он хочет в нем подчеркнуть, какую главную мысль

он считает наиболее верной и близкой современности и чем он увлекся, избрав именно это произведение. Он рассказывает о том, как он понимает автора и как наиболее верно донести в сценическом отношении *идею* произведения.

Очень часто, обсуждая смысл пьесы, режиссер рассказывает, как он видит ее на сцене, какими он представляет в жизни тех людей, которые изображены писателем; рассказывает о тех жизненных картинах, которые возникают у него при чтении данного произведения. Из всего этого делается ясным замысел режиссера, главная его идея, характер сценической интерпретации.

Эти высказывания режиссера рисуют художнику весь образ спектакля; он начинает понимать не только мысли, намерения, идейную сторону замысла режиссера, но и живые образы.

Очень часто режиссер просто показывает, какими он видит отдельных людей, в каком темпе происходят отдельные встречи, как переживаются те или иные события, как *первоначально* рисуется ему та или иная картина. Из вопросов, которые задает режиссеру художник, и из обмена мнениями начинает возникать слабый, может быть, но все же абрис предполагаемой постановки.

НАХОЖДЕНИЕ ОФОРМЛЕНИЯ СПЕКТАКЛЯ ЧЕРЕЗ ЭСКИЗЫ, НАБРОСКИ И РАБОЧИЕ МАКЕТЫ

После того как пьеса совместно обсуждена режиссером и художником-декоратором, каждый из них до известной степени уходит в свою область работы. В частности, художник начинает работать над набросками или рисунками отдельных сцен или актов пьесы.

Обычно художнику не сразу удается найти внешний образ спектакля, который удовлетворил бы его самого и режиссера. До того момента, когда режиссер согласится с предлагаемой художником внешностью спектакля, он обычно указывает в тех карандашных рисунках, которые ему приносит художник, что его удовлетворяет

и что ему кажется неверным. Эти поправки касаются не только планировки сцены, расстановки мебели, если это внутренность комнат, или распределения каких-либо предметов, деревьев, кустов, скамеек, скал, камней, домов и пр., если это экстерьерные декорации, но и приема, каким нарисованы эти места действия.

На основании того, что представляет художник в своих набросках, как трактует обстановку, во всех подробностях изображая быт или природу, стараясь передать натуралистические мелочи или пользуясь условными приемами, стилизуя картины быта или природу или же реально передавая окружающую действительность, — на основании этого режиссеру легче договориться с художником о характере своего рода приподнятости в сценической трактовке пьесы или о внесении черт будничности в изображаемую на сцене жизнь.

В этот же период времени художнику должно быть ясно, что хочет подчеркнуть и выделить режиссер, на что он преимущественно обращает внимание: хочет ли загруженности предметами на сцене или будет строить спектакль на двух-трех предметах и четко расположенных около них действующих лицах.

Таким образом, стиль произведения, стиль языка автора и поведения актеров будет характеризован стилем внешнего оформления, и через это внешнее оформление будет показан внешний и внутренний рисунок спектакля.

Все это происходит, пока художник не представил эскизов костюмов или набросков грима, характеризующих образы пьесы, пока работа художника и режиссера ведется над внешним видом декорации или иных сценических установок, какие будут приняты.

Именно на этом этапе работы решается, как будет сделано оформление: системой ли павильонов с потолками, с настоящими толщинками для дверей и окон, с натуральными лестницами, печами, в которых сделаны отдушины; системой ли кулис при помощи ширм, сукон, в которые будут помещены только отдельные, но очень тщательно сделанные объемные детали; системой

ли конструкций, или при помощи импрессионистических плафонов, занавесов, кусков окрашенной материи и т. д.

Когда найден принцип оформления, оговаривается ряд технических вопросов: желательна ли, чтобы ряд картин устанавливался на кругу, если в театре имеется накладной круг или вращающийся барабан, или картины подавались на фурках; необходимо ли, чтобы была достигнута система частых перемен, или между картинами предположен занавес, или вовсе занавес отменяется на всю пьесу, и т. п. После этого режиссер вправе ждать от художника-декоратора более законченных эскизов, набросков или хотя бы рабочих, не окончательных макетов, однако сделанных так, что по ним можно ясно представить, как видит художник картины или акты спектакля.

Когда смысл и стиль трактовки произведения не только обсужден режиссером и художником, но найден прием внешнего оформления, тогда для режиссера начинается чрезвычайно важный момент в работе над макетом. Причем очень часто параллельно с работой художника над макетом или над красочным эскизом — над рабочим макетом самостоятельно работает и режиссер. Он устанавливает планировочные места, ищет игровые точки, нужные для предполагаемого им действия и выгодные с точки зрения внутренних состояний, которые испытывают исполнители в действии. Отыскивая принцип планировки, художник и режиссер, каждый со своей точки зрения, старается сценически понять и выгородить как можно искуснее, интереснее и правдивее картину или действие.

Если проследить за работой режиссера над выгородкой и планировкой, то она сводится к тому, чтобы в данном сценическом пространстве наиболее удобно, интересно и правдиво расположить режиссерские куски. В каждом режиссерском куске может быть несколько эпизодов с целым рядом переходов, разнообразных мизансцен, объединенных общей атмосферой этого режиссерского куска,

зерно которого, т. е. смысл, может и должно быть определено или названо режиссером. Когда определенный режиссерский кусок найден, режиссер его так называет, чтобы у исполнителей он вызывал нужное самочувствие, нужную направленность их состояний. Для того чтобы четко, без мазни можно было переходить от одного режиссерского куска к другому, часто изменяя ритм, определяющий этот кусок, надо иметь внешние возможности построить эти куски так, чтобы удобно расположились мизансцены, характеризующие смысл куска, атмосферу его и позволяющие держать нужный ритм в пределах этого куска.

Вот отчего режиссер, сначала один, а потом вместе с художником, очень внимательно просматривает макет каждой картины или действия, чтобы убедиться в верности, удобстве и интересности тех планировочных мест, которые определяют выгородку каждого макета.

Кроме того, чрезвычайно важно, чтобы те игровые точки, которые режиссер намечает для предполагаемого действия в пределах данной картины, были выгодны для исполнителей: прежде всего, чтобы в этих игровых точках исполнители были видны со всех мест зрительного зала, чтобы они не были чрезмерно удалены от края сцены, от рампы, чтобы зрителю было хорошо видно и слышно все, что происходит с главными персонажами в наиболее значительные моменты действия.

При работе над выгородкой режиссеру необходимо учитывать значение выходов. Вход исполнителя на сцену или уход его играет существенную роль и чрезвычайно важен для хода действия. Нужно не только хорошо продумать, где поместить его в отношении к полю зрения зрителя, но и какое он займет место в выгородке по отношению к действующим лицам, находящимся в это время на сцене.

Вот почему в работе над макетом очень большое место занимает обсуждение плана выгородки, то, как художником разработана кривая или ломаная линия пола, как разработан им планшет сцены.

Работая над макетом и выгородкой, художник интересуется композиционной стороной и часто не учитывает сценической пригодности макета, не учитывает специфических интересов режиссера, актеров и действия, разворачивающегося в данной сцене. Тогда данная им картина или ряд картин очень красивы, импозантны, стильны, великолепно сделаны по цвету, по форме, даже отлично передают внутренний смысл того произведения, которое ставится на сцене, полностью совпадая с режиссерской трактовкой его, но планировочно или масштабно не удобны. Например, в высоте декораций не учитывается масштаб человека в отношении к размеру дверей, окон, колонн или стен, сделанных художником; или макет сделан так, что расстояния до мест, откуда появляются актеры, настолько велики, так много приходится затрачивать времени на переходы, что это мешает переживаниям актера, найденным им в репетиционном помещении. Или художник нашел очень интересный цвет для декорации, тканей, оформляющих данную сцену или действие, и задумал соответственным образом осветить его, но этот цвет (а это должен заранее учесть в макете или эскизе режиссер) съест грим и убьет движения и всю действенную сторону в исполнении актеров. Это будет очень красиво, полностью даст общий смысл трактовки данного произведения актером, но — самое главное — исполнение пьесы актерами будет задавлено художником великолепным цветом, композиционными приемами тех или иных форм и материалов, которые он уведет в оформление.

Рассмотрением и обсуждением всех этих моментов с исключительной зоркостью и вниманием должен быть занят режиссер. Особенно в тот период работы его с художником-декоратором, когда последний еще делает рабочий макет или эскизы, подводящие его к окончательному макету или эскизу, которые будут рассматривать цехи и на основании которых будут делаться чертежи и промеры на сцене, точная выгородка на сцене, после чего уже приступят к изготовлению декораций, окончательно принятых режиссером.

ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ МАКЕТ ИЛИ ЭСКИЗ, НА ОСНОВАНИИ КОТОРОГО ПРИСТУПАЮТ ЦЕХИ И МАСТЕРСКИЕ ТЕАТРА К ОФОРМЛЕНИЮ СПЕКТАКЛЯ

Когда вся подготовительная работа художника-декоратора по нахождению окончательного макета или эскиза закончена, наступает последний этап перед тем, как этот макет или эскиз сдать в мастерские.

Мы часто пользуемся очень условным, несомненно «рабочим» термином — *образ спектакля*. Пожалуй, больше всего этот термин применим к тем обстоятельствам, когда режиссер свое видение спектакля, то, что ему представлялось в некоторых художественных образах, сравнивает с тем внешним видом спектакля, какой получается в результате работы художника над макетом или завершающим его работу эскизом.

В самых ранних беседах, которые режиссер вел с художником-декоратором, он знакомил его с теми картинками, которые рисовались ему в отношении к месту действия. По мере того как режиссер репетировал с исполнителями и встречался с художником в работе над черновыми эскизами и макетами, он все более укреплялся в верности образов, возникавших в его фантазии, в его воображении, и, когда то, что давал художник, расходилось с его образами, он или спорил, или убеждался в правильности понимания внешности спектакля художником-декоратором.

Теперь перед ним окончательно расставлены эскизы или макеты действий или картин того спектакля, над которым он работал, и весь внешний образ этого спектакля ему ясен так же, как в результате работы с исполнителями ему ясен каждый образ исполнителей той или иной роли.

Режиссер задает себе вопрос: какое же впечатление получается из ряда рассматриваемых им макетов или эскизов?

И отвечает себе: что художнику удалось добиться единства в многообразии картин и действий через ряд приемов; что им схвачена общая атмосфера, которая помогает донести задуманную режиссером постановочную

идею (а эта идея, по мнению режиссера, прямо отвечает смыслу авторского текста); что эта оформительская атмосфера именно та, какой он добивался в отношениях между исполнителями, и что трагического или комического, пошлого, низменного или возвышенного, горького или радостного удалось достигнуть художнику.

В той мере, поскольку при соблюдении художественного единства, наиболее четко доносящего смысл произведения, во внешнем оформлении достигнут показ необходимых противоречий, постольку и найден образ спектакля через искусное соединение этих противоречий, однако с сохранением выразительности единства образа.

Например, художник делает эскизы или макеты для драмы Островского «Бесприданница». В первом и последнем действии необходимо, чтобы он передал простор и ширь Заволжья, открывающегося с высокого берега.

То, что манит Ларису, та тишина и покой, которого жаждет ее замученное существо, должно быть показано в чарующей свежести, радостной мощи деревьев, могучей реки, лугов, полей и неоглядного массива лесов, видных с бульвара.

А на первом плане от зрителей — кофейная со столиками, где кутят богатые купцы, промотавшиеся дворяне, где на расставленных скамейках городского бульвара частенько сидят парочки и пошлые обыватели города Бряхимова.

Декорация должна быть такая, чтобы за решеткой, огораживающей площадку около кофейной, чувствовался обрыв, но такой, бросившись с которого вниз на мостовую, идущую от пристаней, умрешь раньше, чем долетишь, от разрыва сердца.

Таким образом, декорация первого и последнего актов «Бесприданницы» должна быть художником-декоратором сделана так, чтобы все эти мысли доходили до зрителя, причем художник должен учесть, что первая декорация идет при ярком свете солнца, а последняя — ночью.

Однако второй и третий акты прямо противоположны по настроению и смыслу декорации первому и четвертому

актам. Там природа, ширь, простор, где человек себя чувствует полным энергии, где он верит в свои силы и может их проявить со всем упорством и оптимизмом. Здесь, в гостиной квартиры Огудаловых, все должно напоминать мерзкие пути, которыми пользуется Харита Игнатьевна, выдавая своих дочерей, как товар, который надо сбыть, потому что эти «бесприданницы» не имеют никакой цены. Пусть Лариса и исключительная натура, обаятельная девушка, глубокий, творческий человек, могущий украсить жизнь, но для пошлых, мещанских, торгашеских нравов это не имеет никакой цены. Ценность — в приданом и в связях, дающих положение в обществе.

Вот это все должно быть передано художником в обстановке. То, что Карандышев называет квартиру Огудаловых «цыганским табором» и Лариса соглашается с этим, но цыганским табором, как кабацким заведением, куда приезжают кутилы после ресторана дожидаться зари и пропивать «бешеные деньги», — гостиная, где мебель, ковры, подушки, обои, гардины, скатерти на столах носят следы попоек, дебошей, картежных скандалов, — находится в полном противоречии с картиной Заволжья и тем свежим дыханием природы, которое должно быть найдено художником в декорации первого и четвертого актов.

И наконец, комната в квартире Карандышева должна показать ту обстановку, в которую войдет Лариса, выйдя замуж за Юлия Капитоновича. Тетка Карандышева со своими разговорами, рисующими ее узкий мир, расчетливость, мизерность и вместе что-то близкое и общее Юлию Капитоновичу, ее племяннику, должна получить отражение в обстановке этой комнаты.

С другой стороны, претенциозность, чванство и ничтожество Карандышева, развешивающего какое-то бутафорское оружие на стене из мелкого честолюбия и обиды за то презрение, которое испытывают к нему богатые ухажеры и претенденты на прелести его невесты, устраивающего скверный, но и то ему совершенно не по средствам, дешевенький гарнитурчик, убогость мебели и весь стиль

квартиры, характеризующий ее хозяина, должны быть донесены в оформлении третьего акта драмы.

Художник-декоратор, делающий эти три макета или три эскиза, несмотря на глубокую различность стилей всех актов, должен найти образ спектакля, т. е. некоторое единство этих противоположностей. Он должен связать некоторым постановочным приемом все три декорации.

И здесь, конечно, полная свобода художнику-декоратору. Один будет связывать эти три декорации общностью некоторых тонов, которые будут повторяться в красках трех декораций, другой — в приемах установок или свяжет все три декорации некоторым условным театральным приемом, чтобы подчеркнуть *театральность* Островского наряду с его глубоким реализмом, простотой и правдивостью. На этом фоне декораций или иных установок режиссер будет рисовать себе найденные им с исполнителями действия в тех костюмах и гримах, к обсуждению и нахождению которых он вслед за принятием макета или окончательного эскиза и перейдет в работе с художником.

РАБОТА НАД КОСТЮМОМ И ГРИМОМ

Я уже говорил выше, что, обсуждая вместе с художником внешний вид спектакля (то, что мы условно называем образом спектакля), режиссеру необходимо познакомить художника с трактовкой отдельных ролей: как режиссер представляет себе каждый образ в отдельности, чего он предполагает добиваться от каждого из исполнителей. Но и художник со своей стороны должен знать тех исполнителей, с которыми ведется работа над сценическим воплощением данной пьесы, знать их внешность, фигуру, лицо, их темперамент, привычку держаться, знать их в жизни, т. е. быть с ними знакомым в период встреч, когда они бывают в театре на репетициях, на беседах и т. п.

Наблюдая движения актеров в жизни, их манеры, он, как художник, каждого из них учтет применительно к роли, назначенной ему в пьесе. С другой стороны, художник, делающий эскизы костюмов и гримов, должен

посмотреть, как репетируют исполнители данную пьесу, как у них получается намек на образ, а иногда и целый ряд основных черт, которые намечаются у иных исполнителей довольно рано.

Художник должен в процессе работы режиссера над спектаклем практически убедиться, как «сценически» интерпретируется данная пьеса, в каком направлении развиваются роли, каков характер внутреннего и внешнего действия, общее устремление спектакля, т. е. его сквозное действие, какую конечную цель этот спектакль должен преследовать, т. е. какова сверхзадача спектакля.

Художнику уже на первых репетициях станет ясно, должен ли он в характеристике обстановки и персонажей заняться разработкой деталей, позволяющих четко представить себе эпоху, или добиваться обобщенности только с самыми основными намеками на характерные черты эпохи и т. д.

Все это имеет прямое отношение к работе над костюмом, причем не существенно, историческая ли пьеса ставится, бытовая, или пьеса положений, интриги, сильных характеров и страстей, комедия нравов, трагедия, сатира, или современная пьеса. Перед художником всегда должен стоять вопрос: добиваться ли того, чтобы костюм был «психологическим», т. е. таким, чтобы полностью отвечал душевным склонностям, чертам характера, вкусам, привычкам, биографическим особенностям того персонажа, для которого этот костюм изготавливается, или это должен быть костюм «украшающий», «костюм-картинка», костюм, типизирующий актера. В какой-то степени этот костюм так повлияет на деформацию фигуры исполнителя, что парик, наклейка и грим лица вылепят фигуру, почти исключительно сделанную художником-декоратором. Такая фигура в пьесе всегда *театральна*, и такой подход к костюму, парик и гриму носит черты театрализации исполнительской фигуры. В беседе режиссера с художником по этому вопросу должны быть просмотрены фундаментальные труды историков костюма и грима, с таблицами, в которых в красках даны костюмы в целом

и детали их. Следует использовать, например: A. Racinet, «Le costume historique», или Trachten, «Haus, Feld und Kriegsgerdthe der Vцlker alter und neuer Zeit» или монографии отдельных художников с большим количеством иллюстраций с их произведений, различные иллюстрированные журналы, книги по истории изобразительных искусств, или иллюстрации рисовальщиков, граверов, живописцев к крупнейшим произведениям мировой литературы.

Рассматривая эти иконографические произведения, режиссер в своей беседе с художником-декоратором рассказывает ему, как он понимает тот или иной костюм.

Часто, говоря об оформлении постановки, пытаясь пояснить художнику-декоратору свои требования к внешности той или иной сцены спектакля, способ выражения атмосферы или характера жизни, режиссер ссылается тоже на отдельные картины, гравюры, иллюстрации определенного художника.

Поясним примером работу художника над «психологическим» костюмом, обратившись к иллюстрациям к «Мертвым душам» Гоголя, сделанным Боклевским, вариантов которых имеется очень большое количество, частью опубликованных, а частью находящихся в листах в государственных хранилищах Москвы, и Агиным, рисунок которого к поэме «Мертвые души» все опубликованы.

Обычно режиссеры и художники-декораторы при постановке на сцене «Мертвых душ» обращаются к этим двум иллюстраторам, потому что оба, каждый очень индивидуально, характеризуют в костюме типы Гоголя.

По рисункам Боклевского легче рассмотреть каждую часть костюма, материал, окраску, рисунок ткани, потому что у Агина каждый костюм взят в движении, а у Боклевского костюмы расположены гораздо спокойнее. И тем не менее каждый из них в своих рисунках дает «психологический» костюм.

Художник-декоратор, делающий эскизы для заказанной ему постановки, следуя методу Агина или Боклевского,

непрерывно добьется того, что применительно к данному исполнителю, к манере исполнения, которую нашли исполнители ролей Манилова, Ноздрева, Коробочки, губернатора и т. п., он сделает эскизы «психологического» костюма.

При постановке как современных, так и классических пьес, следуя методу нахождения «психологического» костюма, режиссер указывает художнику, что верность эпохе, красивость определенных сочетаний линий и цвета в данной сцене, в таком-то костюме определенного покроя и цвета, не дают возможности исполнителю играть данную сцену, если эта сцена такого содержания, что цвет и покрой этого костюма будут мешать исполнителю и смыслу сцены. Режиссер должен добиваться, чтобы художник нашел такой цвет костюма, придумал такой покрой, чтобы этот костюм помог исполнителю и смыслу сцены, которого добивается режиссер в работе с исполнителем.

Примерами «украшающего» костюма и по преимуществу *театрального* могут служить эскизы костюмов почти всех постановок символического и импрессионистского театров, художниками которых были Головин, Бакст, Судейкин, Сапунов, Калмыков и др. По самому существу режиссерской трактовки эти постановки требовали «украшающего» костюма, «костюма-картинки». Это распространялось не только на драму, но и на интермедии, пантомимы, балет и оперу.

Итак, режиссер должен выяснить для себя и точно договориться с художником о трактовке образов всех персонажей.

Все вышесказанное относится к эскизам гримов и париков. Невозможно соглашаться с эскизами художника в отношении грима и парика, если художник не изучил лица исполнителя. Следовательно, или художник должен работать над гримом и париком вместе с исполнителями и работниками гримерного цеха, или режиссер откажется от помощи художника в этой части его работы и сам, изучив опять-таки по иконографическому материалу характер причесок, типическую стрижку, особенности

ношения усов, баков, бороды и т. д., а для женщин — ношение высоких причесок, накладок и т. д., — будет следить за изготовлением париков и за исканием гримов только исполнителями и работниками гримерного цеха.

РАБОТА РЕЖИССЕРА С ХУДОЖНИКОМ-ДЕКОРАТОРОМ В ПОСТАНОВОЧНЫХ ЦЕХАХ

Когда все эскизы сданы и есть полная уверенность, что найдены все необходимые материалы, начинается работа по выполнению этих эскизов в цехах, причем если в театре имеется макетная, при которой работают художники-выполнители и чертежники, то под руководством художника-декоратора все рисунки мебели, бутафории, эскизы для гримов, костюмов в той детальной их разработке, которая нужна для технического выполнения каждой из этих вещей, делаются ими; если макетной мастерской нет, все это должен представить художник-декоратор, которому поручено оформление спектакля.

Но в том и в другом случае режиссер должен следить за тем, как все выполняется и насколько верно и быстро идет работа в цехах.

В этом разделе работы режиссера над спектаклем необходимо добиться наилучшего понимания между ним и художником. Допустим, что в постановочных цехах делается мебель по рисункам и размерам, данным художником. Если режиссер недостаточно вмешивается в работу художника, то может оказаться, что внешний вид мебели вполне удовлетворителен и она со сцены будет выглядеть великолепно, но для данной постановки будет непригодна, ибо персонажи затянуты в корсеты, что требует мебели особой формы.

Режиссер знает, что, исполняя целый ряд сцен в таких костюмах, персонажам необходимо держаться в найденном рисунке мизансцен и так себя чувствовать, чтобы была достигнута в данном режиссерском куске нужная атмосфера. Для этого необходимо, чтобы сиденья были

жесткие и спинки и локотники определенного положения. Режиссер должен проследить за работой над мебелью до подачи ее на сцену, чтобы, соблюдая рисунок, данный художником, эта мебель оказалась удобной для исполнителей.

Или другой пример. В объемно-декорационном цехе изготавливаются рамы, в которых имеются определенного размера подоконники. Форма окон и подоконников удовлетворяет художника, но по задуманным режиссером планировкам необходимо изменить их высоту, ширину или толщину. Если обо всем этом режиссер не сговорится с художником, который следит за выполнением в цехах заказанных вещей, он встретит ряд неудобств во время репетиций на сцене, а переделка этих вещей задержит постановку.

Конечно, наиболее интересуют художника декорационный, костюмерный и гримерный цехи. И здесь, следя за изготовлением париков, окраской волос, выбором волос, режиссер может быть чрезвычайно полезным в тот момент, когда художник делает свои указания мастерам гримерного цеха, потому что он знает, в какой манере играет данный театр, для которого изготавливается парик, и нужно ли, чтобы волосы очень торчали, потому что это типично для характера, который полагает довести до полной четкости данный исполнитель, или волосы должны рассыпаться, все время ползти на лоб, потому что это типично для трактовки другого исполнителя.

Еще больше совместной детальной работы у режиссера и художника в костюмерном цехе, в особенности если на материал кладут трафарет или шьют костюмы из окрашенной ткани. Так, режиссер, зная, предположим, что в данном костюме исполнитель находится все время на первом плане, должен следить, чтобы этот костюм был сделан особенно тщательно. Если же костюмы предназначены для проходящего вдали хора или для массовой сцены, где много движения и все дело в мелькающих пятнах отдельных костюмов, тогда окраска ткани, характер ее, трафарет могут быть сделаны грубее.

Конечно, лучше всего, если художник-декоратор сам пишет свои декорации, но уже совершенно нетерпимо такое положение, когда художник-декоратор передает свои эскизы в декорационную мастерскую и не следит за их выполнением. Можно привести десятки примеров, когда замечательные эскизы Головина, Крымова, Бенуа были так написаны художниками-исполнителями, что положительно их нельзя было узнать на сцене: не попадали в цвет, не в той манере были написаны, не так положена тень, не было учтено освещение, которое давалось для данной декорации, и т. д.

С большим вниманием художник-декоратор должен отнестись и к работе кузнечно-слесарного цеха, если он вводит какую-нибудь механизированную конструкцию, которая должна трансформироваться, или нужно изменить положение этой конструкции во время действия на сцене. Дело не только в пригонке или правильной работе этой конструкции, что лежит на обязанности машиниста. Задача режиссера — проследить, как ее сделали, чтобы сохранить найденную линию этой конструкции и четко показать ритмическую расстановку ее частей, о чем думал художник, создавая эту конструкцию применительно к данному спектаклю, вскрывая через эту конструкцию режиссерскую интерпретацию подготовляемой пьесы.

От того, добьется ли декорационный цех в окраске этой конструкции ощущения той или иной фактуры, зависит целостность впечатления от данной сцены, а это обязательно будет интересовать режиссера. Поэтому он должен вместе с художником наблюдать за выполнением в указанном цехе данного декоратором материала.

ЗАМЕЧАНИЯ И УКАЗАНИЯ РЕЖИССЕРА И ХУДОЖНИКА-ДЕКОРАТОРА НА МОНТИРОВОЧНЫХ И ГЕНЕРАЛЬНЫХ РЕПЕТИЦИЯХ

Я пропускаю тот момент в работе режиссера с художником-декоратором, когда оба они просматривают гримы и костюмы исполнителей, ибо их замечания и указания

будут непосредственно вытекать из того, о чем я говорил выше, касаясь работы над костюмом, гримом и париком.

На монтировочной репетиции, когда оба они просматривают костюмы и гримы и их замечания записываются помощниками для того, чтобы передать в костюмерный и гримерный цехи, конечно, присутствуют и заведующие цехами, и заведующий постановочной частью, и гримеры, и портные, и портнихи, сапожники, цветочницы и т. д. Они замечают то, что надлежит изменить, и советуются, как можно будет исправить. Важно учесть замечания исполнителей и сделать все исправления, которые будут признаны необходимыми режиссером и художником.

Особое место в период монтировочных репетиций занимают репетиции, на которых устанавливается освещение. Длительная работа по установке аппаратуры, по отысканию тех или иных источников света, характера цветового освещения, прибавки или убавки известной группы цветковых ламп, установление характера затемнения на реостате или мгновенной вырубке света — все это чрезвычайно ответственный и длительный период, который может или погубить декорацию, или придать ей максимальную выразительность.

На этих монтировочных репетициях безусловно необходимо присутствие не только художника, но и режиссера, потому что художник очень часто, добываясь интересного освещения, хорошо показывая оформление сцены, не учитывает самого главного — что пьеса доносится до зрительного зала исполнителями и там, где это нужно по ходу действия, они должны быть освещены.

Но вот наступает второй момент в монтировочных репетициях по свету, когда на сцену выходят исполнители, загримированные и одетые в соответствующие по роли костюмы. Тогда выяснится, не убивает ли найденный свет костюмов, не съедает ли он грима, не нужно ли, что называется, «подворовывать» свет, т. е. сначала дать одну силу света, а потом ее усилить, т. е. дать возможность зрителю увидеть картину мрака или полутьмы, пока на сцене не началось действие в той силе, как это

известно по ходу действия режиссеру, а потом незаметно для зрителя прибавить свет.

Еще до генеральных репетиций должна быть проведена монтажировка каждой картины и каждого акта со всеми декорациями, установками, мебелью, бутафорией, драпировками, с переменной света, но *без исполнителей*, чтобы художник окончательно внес все поправки по внешнему оформлению спектакля, договариваясь с постановочной частью. Тогда будет проведена дополнительная подкраска, подпилка, перемена мебели, изменение фактуры, перемена меток для установок.

Наконец, наступает ряд генеральных репетиций с исполнителями. Участие в этих репетициях художника также необходимо, так как он вместе с исполнителями, режиссером, автором создавал спектакль на протяжении всей работы над ним и в известной части несет ответственность за идейно-художественную трактовку сценического произведения в целом.

На генеральных репетициях режиссер видит, во что вылился его замысел и работа с исполнителем и художником.

Поэтому, внимательно записывая все свои замечания, он советуется с художником не только по вопросам оформления, но и проверяет себя: так ли звучит спектакль, то ли впечатление у художника-декоратора, прошедшего с режиссером весь путь по нахождению идеи произведения автора, которое им обоим удалось через актеров пережить в сценическое произведение.

Теперь, когда на сцене исполнители, загримированные, одетые в костюмы, действующие в том или ином оформлении, так или иначе освещенные, в сопровождении музыкальных или шумовых эффектов или без них, окончательно видно, верно или неверно найден был ритм, темп в соответствии со всеми условиями внешнего оформления, в том ли ключе идет определенная картина или акт, хорошо ли передается атмосфера данного куска и самочувствие исполнителей для донесения сквозного действия, для окончательного раскрытия смысла того произведения, которое воплощено в спектакле.

ПРИМЕЧАНИЯ К ПРАКТИЧЕСКИМ ЗАНЯТИЯМ ПО СОЗДАНИЮ ПРОЕКТА ПОСТАНОВКИ

В курсе режиссуры, в разделе практических занятий со студентами, серьезное место занимает развитие навыков и приобретение знаний в области создания проекта постановки. Проект постановки, или ее план, сопровождается, как известно, чертежами планировок, а если студент умеет рисовать, то эскизами и непременно рабочими макетами.

Проект постановки включает в себя изложение замысла режиссера, установление сквозного действия всего спектакля, сверхзадачи, распределение всего спектакля на режиссерские куски, определение зерна каждого режиссерского куска, описание атмосферы, какой будет добиваться режиссер для каждого акта или картины, характеристику основных действующих лиц, намечение принципов, на которых будут построены «народные» сцены, если таковые имеются в данном спектакле, и, конечно, указание на то, как режиссер спектакля представляет себе эпоху, как складывается в его представлении картина быта и нравов и в основном — как определяется им социально-политический смысл произведения.

Этот проект постановки, или, как его иначе называют, режиссерская экспликация, — один из очень серьезных этапов в усвоении студентами курса режиссуры.

Обычно в процессе прохождения курса каждый студент делает по крайней мере две такие режиссерские экспликации. В моей практике я держался такого принципа: еще в конце первого года обучения, т. е. во втором семестре, я предлагал всем студентам своего курса подумать, какая пьеса их интересует больше всего, и попытаться набросать проект ее постановки.

В первых беседах на эту тему я вызывал студентов на то, чтобы они совершенно свободно выбирали из всей известной им драматической литературы любое произведение, не предупреждая их о том, что то или иное избранное ими произведение им не под силу. Наоборот, в период обсуждения, в период первых бесед на эту тему я записывал

в свою тетрадку, которую вел как дневник, характеризующий работы каждого студента, все, что каждый из них высказывал, раскрывая себя как художник.

Выбор тем студентами наиболее характеризовал их вкус и устремления. В мотивировках, почему именно их интересует та или иная пьеса, обыкновенно раскрывался их вкус, культура, способности наблюдать и то, каким запасом впечатлений они обладают.

Во второй период этих бесед, которые я направлял таким образом, чтобы студенты сами приходили к заключению, почему следует отказаться порою от своих предложений, выяснялось, что для того, чтобы в сравнительно небольшой период написать проект постановки, а вместе с тем сопроводить его макетом, эскизами, чертежами выгородок, характеристиками и т. д., следует соединяться для выработки этих режиссерских экспликаций в небольшие бригады. Один план работы: члены этих бригад делили между собою части работ по проекту, т. е. один брал на себя, после нахождения общих решений, характеристику социально-политического смысла произведения, описание быта эпохи, другой — написание или устное сообщение характеристики действующих лиц и биографии основных персонажей; третий — описание режиссерских кусков и основных линий действия в тех игровых точках, которые определялись в планировках, и отчасти говорил о мизансценах; четвертый — делал доклад по оформлению и выполнял макет или эскизы.

Такая бригада работала первоначально вместе, обсуждая единый план постановки, осмысливая весь материал, привлекаемый к пьесе, разбираясь в характеристике действующих лиц, анализируя выгородку каждого акта или картины, в которой размещались вместе оговариваемые режиссерские куски. Доклады по каждому из разделов работы брал каждый студент в отдельности.

Другой план работы: каждый член бригады брал на себя доклад о проекте постановки по всем вопросам, но в пределах одного акта выбранной пьесы, причем все же

один член бригады делал выступление, в котором излагал режиссерский замысел и давал характеристику социально-политического содержания пьесы, а также вскрывал сущность эпохи и быта.

Следует отметить, что, когда студенты работали впервые над проектом постановки, им предъявлялись пониженные требования к написанию режиссерской экспликации. Разработку режиссерских кусков, характеристику содержания мизансцен и построения их, мотивировку того, чем определяются переходы действующих лиц, задачи, какие режиссер предполагает поставить исполнителям, занимающим те или иные игровые точки, — все это студенты определяли лишь в самой общей форме. Для руководителя важно, чтобы они понимали, что такой раздел в работе режиссера имеет существенное значение, но естественно, что сами студенты еще не владели этим сложным разделом работы режиссера.

После докладов студентов, которые заслушивал весь курс, начинались прения, в которых по возможности участвовали все студенты, во всяком случае те, которые имели существенные возражения против проекта или не получали удовлетворительного ответа от докладчика на заданные ему вопросы.

В процессе этих дискуссий удавалось обратить внимание студентов на их ошибки или на недостаточно серьезную проработку того или иного существенного вопроса.

Я обычно только направлял дискуссию и лишь в самых решительных случаях вмешивался, стремясь направить студентов к тому, чтобы они сами разбирались в своих ошибках, поправляя друг друга. В заключительной части проекта на основе той записи, которая лежала у меня перед глазами, я делал исправления, замечания и указания как докладчикам, так и остальным участникам обсуждения проекта.

Второй проект постановки, с которым студент выступал обычно в четвертом семестре, т. е. во вторую половину второго года обучения, был непременно его индивидуальной работой в целом.

Большинство студентов представляли свои экспликации в письменной форме, и непременно каждый из них имел законченный макет или ряд макетов отдельных картин. Большинство представляли и эскизы костюмов; некоторые, впрочем, указывали иконографические материалы, которым они предполагали следовать.

Давая режиссерскую экспликацию отдельному спектаклю, студенты со всей ответственностью относились к каждому из разделов по написанию проекта постановки.

Проекты постановок, представляемые студентами, выполнялись ими в самых разнообразных приемах. Должен заметить, что бывали случаи, когда кто-либо из студентов, представляя проект явно неудачный, где вскрывались его неверные или нездоровые тенденции, бывал резко раскритикован своими товарищами. Бывало и так, что, после зачтения им доклада и пекле демонстрации макета, чертежей, выгородок и вскрытия его понимания природы мизансцен, оказывалось необходимым мое немедленное вмешательство для того, чтобы не посеять совершенно ненужных сомнений или не содействовать развитию нездоровых тенденций внутри курса. Я указывал в подобных случаях всему курсу на ошибки и вредную тенденцию докладчика, добивался того, чтобы это стало совершенно ясным всем студентам, чтобы это получило соответственную характеристику товарищей докладчика, еще определеннее подчеркивал и вскрывал все возможные опасности, которые естественно должны были бы последовать, если бы студент продолжал работать в этом направлении.

Тогда автор доклада обычно просил разрешение сделать второй доклад на другую тему, и, если в следующей своей работе он обнаруживал стремление идти правильной дорогой в работе над спектаклем, эта вторая его режиссерская экспликация позволяла студенту продолжить работу со всем курсом.

Обычно план студенческих работ по защите проектов постановок составлялся такими образом, чтобы курс мог охватить различные эпохи и жанры в истории театра.

Я не требовал, чтобы студент непременно работал над спектаклями всех эпох и делал на основании материала исторические реконструкции; я вовсе не преследовал задачи научить студентов делать макеты или знакомиться с постановочными приемами в разрезе истории театра. Более того, я не разрешал студентам обращаться к материалам, где у них должны были проявляться по преимуществу их театроведческие знания. Для меня существенным было развить в них их режиссерскую фантазию и укрепить знания в области режиссерской техники применительно к нашей современности.

Вот почему, если даже студенты брали в качестве темы для своего доклада пьесу античного репертуара, меня интересовало, как они предполагают сделать эту пьесу максимально волнующей современного зрителя, и вовсе не интересовало, в какой мере они могут применить для постановки свои знания из истории театра. Следовательно, никаких археологических тенденций в постановке я не считал нужным для такого рода работ осуществлять в режиссерских экспликациях. Поэтому весь репертуар средневекового театра мною просто вычеркивался. Что же касается пьес испанского или английского репертуара эпохи Возрождения, а также пьес репертуара комедии дель арте, то здесь были предоставлены широкие возможности каждому автору такого проекта варьировать и сочетать технику современного театра с тем, что представлялось интересным позаимствовать из театра избранной им эпохи.

План работ студентов по написанию режиссерских экспликаций составляется с расчетом, чтобы каждый студент или каждая бригада студентов работали над различными пьесами. Но я считал возможной работу над рядом пьес одного автора. Так, например, различные пьесы Островского, Гольдони, Шекспира, Мольера готовились студентами одного и того же курса одновременно. Так, в один и тот же год студенты брали пьесы Гольдони «Лгун» и «Помещик», пьесы Мольера «Тартюф» и «Мещанин во дворянстве» и т. д.

Студенты режиссерского факультета, приступавшие к написанию проекта постановки, практически были уже ознакомлены с технологией спектакля. Они бывали на практике в театре, проходя так называемую созерцательную практику, т. е. знакомились с отдельными процессами создания спектакля. Им известно, как протекает осуществление спектакля в мастерских, и знакома его монтажная выкладка на сцене. Им была уже известна техника ведения спектакля из-за кулис и они были ознакомлены работой электротехнической будки. Все, что может быть отнесено к разделу бутафории, машинно-декорационного цеха, к работе костюмерной, гримерной, ко всему, что связано с шумовым и музыкальным сопровождением спектакля, им было показано в период их созерцательной практики на сцене театра.

Тем не менее перед началом обдумывания каждым из них плана спектакля мною проводилось предварительное собеседование — я знакомил их с тем, как возможно направить свою мысль и фантазию для того, чтобы в результате сложился замысел постановки. Я беседовал с ними о том, на какие группы должны были поделить они свой предварительный план, который ляжет в основу проекта постановки. Каждый из них составлял, в результате этих бесед, схематический конспект, который обдумывал потом применительно к своей теме, и каждый в отдельности, а иногда целая группа проводили со мной консультацию.

Самым серьезным вопросом для каждого было — каков процесс зарождения в себе замысла, как остановиться на том, чтобы данная пьеса получила соответствующую режиссерскую интерпретацию, что значит по-своему понять избранную пьесу и как передать свое понимание в постановочном плане, как перевести пьесу из ее литературного вида в сценическое произведение, как научиться понимать и видеть литературные образы в сценическом действии, как из литературных реплик увидеть сценические положения и действия и каким образом сценически эти действия вернее всего вылепить через те или иные мизансцены.

На этом этапе работы со студентами приходилось указывать им на соответственные примеры из спектаклей, идущих в настоящее время на сцене. Студенты учились смотреть спектакли режиссерским глазом, после просмотра этих спектаклей задавали ряд вопросов.

Обычно после коллективного посещения студентами спектакля у них не было общей точки зрения. И вот при обсуждении разных точек зрения режиссерское и актерское искусство, при обсуждении того, каким образом данный театр интерпретировал в действии на сцене избранного им автора, постепенно формировалась в сознании студентов способность, читая литературное произведение, видеть его глазами режиссера.

После того как заканчивался этап по установлению конспекта для написания предполагаемого проекта постановки, у каждого студента возникал ряд вопросов по избранной пьесе. Это и был самый ответственный творческий период для каждого из студентов. Они впервые вступали на путь творчества, начинали ощущать в себе свою индивидуальность, сталкиваясь с произведением автора. Для них все представляло затруднения: как соединить свои знания в области быта и эпохи со стилем автора; как, не теряя ощущения живых людей, действующих в пьесе, передать всю полноту индивидуальности писателя; как, стремясь к искусству реалистическому, правдивому, напоминающему живую жизнь, их окружающую, не снизить его до натурализма, фотографичности; как добиться *театральности без театрализации* образов и живых действий отдельных лиц.

Новым в работе студентов над режиссерской экспликацией был способ записывания своих выводов и наблюдений таким образом, чтобы, с одной стороны, они полно выражали весь процесс их работы, с другой стороны, были написаны так, чтобы, если эти материалы пришлось бы зачитывать в театральном коллективе, они не засушивали фантазии актеров, декораторов, чтобы они были сделаны театральным языком.

Наконец, наступал самый последний момент в работе над проектом — защита проекта. Здесь, как я уже упомянул, необходимо было достигнуть того, чтобы между студентами существовала атмосфера подлинно товарищеской критики, чтобы, обладая достаточным запасом знаний и убежденностью в правоте своих позиций, студенты умели защищаться и нападать на тех, кто их критикует.

Необходимо было добиться того, чтобы весь курс вполне доверял своему руководителю, чтобы он был для них авторитетом и чтобы самый процесс обсуждения в среде студентов вселял в них и соответственный интерес и бодрое настроение. Словом, атмосфера, носящая в себе черты развитого художественного вкуса, а также соревнования в этой области, должна была лечь в основу занятий всего курса.

Итак, студенты, занимаясь проблемой режиссерской экспликации, приобретали чисто технологические знания в области режиссерского искусства, научались пользоваться материалами, помогающими созданию спектакля, и — что самое главное — выработывали в себе художников, людей творческой фантазии. Все это, вместе взятое, постепенно формировало их индивидуальность. В процессе же обсуждения проектов постановок они научились методам работы над собой, приемам воспитания в себе художника.

РАБОТА С МАШИНИСТОМ СЦЕНЫ (Монтировка спектакля)

Прежде чем перейти к целому ряду вопросов, связанных с тем, как окончательно решать тот или иной план выгородки, в работе режиссера с машинистом следует указать на ряд довольно сложных занятий, проводимых режиссером предварительно, как бы для подготовки к той или иной постановке.

Режиссера занимает не только оборудование и тип устройства современной сцены, хотя и достигающей самых сложных усовершенствований техники, но и типы устройства сцен в старинных европейском и восточном театрах. Очень часто в поисках интересного сценического выражения своего плана раскрытия данной пьесы у режиссера мелькает ряд образов. Он знает и реконструирует в своем воображении, опираясь на ряд исследований в этой области, постановки античного греческого и римского театра, театра Средневековья, театра ренессансного (английский, итальянский, испанский), театра комедии дель арте, японского театра «Кабуки», китайского театра и т. д.

Режиссер рисует в своем воображении особенности устройства сцены каждого из театров, оборудование их, сценические приемы, которые типичны для каждого из театров, как на такой сцене протекал спектакль, обусловленный той или иной организацией использования сценического пространства.

Но прежде всего режиссер должен хорошо знать ту сцену, на которой он постоянно работает. Он должен знать, что можно на ней сделать при таком-то ее техни-

ческом оборудовании, и стараться использовать все ее возможности.

Вот почему работа его с машинистом сцены, со всем коллективом, занятым по постановочной части на сцене, под сценой и над сценой, чрезвычайно много может ему дать, удержать от ряда ошибок, навести на интересные решения при сценическом осуществлении своего замысла. В вопросах оборудования сцены режиссера по преимуществу интересуют ее технические возможности.

Конечно, часть постановок идет в павильонах или в сукнах, при несложной планировке игровых мест, при отсутствии частых перемен и при самом определенном количестве актов (три, четыре, пять). Но помимо того в театре мы имеем огромное количество различных постановок, при осуществлении которых не только должно быть строго продумано чередование картин со сложной монтировкой (однако, чтобы перемены брали минимальное количество времени), но и различные изломы планшета или организация различных станков, подъемов, блоков, провалов и т. д., с помощью которых режиссер создает иллюзию эффектов для феерий, для сложных постановочных спектаклей. Техническое оснащение этих спектаклей может быть различно. Для живописного решения нужно одно оборудование, для конструктивного — другое. Предположим, что режиссер и художник задумают спектакль на приемах иллюзорности, создавая настоящие обвалы в горах, кораблекрушения во время морского шторма, прибой волн или крушение на глазах у публики моста в пропасть, не говоря уже о различных «превращениях» — воздушных полетах, вырастающем лесе, исчезающих городах или замках и т. д., или захотят показать все это условно, каким-нибудь импрессионистическим приемом. Тут уже все зависит от машиниста: сумеет ли он это сделать и как организует технические средства сцены для того, чтобы удался этот постановочный план режиссера.

ТЕХНИКА ОБОРУДОВАНИЯ СЦЕНЫ И ЕЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РЕЖИССЕРОМ

Театральное здание разделяется на сцену, на службы для сцены, т. е. уборные и мастерские, которые обслуживают текущий спектакль, место, где устанавливаются штабеля декораций текущего репертуара, и на зрительный зал с обслуживающими зрителей помещениями — фойе, коридорами и т. д.

По вертикальному сечению сцена делится на три главные части: сценическую площадку, т. е. планшет сцены, верхнюю, часть, где помещаются галереи, переходные мостики и колосники (верхняя сцена), и нижнюю часть, где помещаются трюмы (нижняя сцена). По горизонтальному сечению сцена делится на просцениум, или авансцену (причем, как известно, авансцена чаще всего не бывает далеко вынесена в зрительный зал), планшет, или самую сцену, и арьерсцену, которая по ширине равняется порталному зеркалу. По обеим сторонам планшета, как неподвижного, так и вращающегося, обычно имеются карманы с правой и левой стороны.

Если в театре нет вращающейся или перемещающейся сцены, т. е. «накладного круга», вращающегося при помощи колесиков по поверхности основного планшета сцены, или врезного барабана, который занимает не только пространство на самом планшете, но и два трюма внизу сцены или, если в театре нет подъемно-спускного планшета, работающего при помощи гидравлической системы или накатных площадок, могущих собраться в сплошную плоскость планшета или разъехаться по карманам сцены и арьерсцене с помощью особых фурок, — тогда мы работаем на оборудованной по старинке коробке, устроенной по кулисной системе для живописно-перспективного оформления.

Если режиссер, работающий на малой сцене, захочет перейти на архитектурное оформление спектакля, начнет вводить целую систему станков, пратикаблей, объемных деталей, площадок и т. д., чтобы изменить профиль

планшета, то ему придется играть на одной, в какой-то мере меняющейся установке, но неподвижной на весь спектакль, или затрачивать много времени и физических сил рабочих сцены на перемены этих архитектурных установок.

Конечно, желательно наилучшее техническое оборудование сцены, такое, которое отвечало бы постановочным приемам и характеру сценических работ режиссера.

Всякий такой прием нуждается в определенном оборудовании машинерии сцены. То оборудование, которое рассчитано на живописно-перспективное оформление, не годится для натуралистической выгородки построенных комнат, зданий и иных сооружений на воздухе или под крышей, лепных декораций или лепных стен, окон, дверей и т. п. Оборудование сцены, рассчитанное на натуралистическое оформление, неудобно для оформления, которому режиссер будет стремиться придать условный характер или захочет дать на сцене объемные декорации, однако без всякого привкуса натурализма, имея большое сценическое пространство и возможности располагать эти объемные декорации по линии, идущей от рампы вглубь арьерсцены.

При такого рода решении оформления вращающаяся сцена ни в какой мере не удовлетворит и будет лишь мешать. В то же время для натуралистической декорации, когда нужно изображать переход из комнаты в комнату, когда для действия нужны небольшие сценические пространства, на которые устанавливаются «подлинные», чуть ли не музейные вещи, специально подобранные для наилучшей характеристики быта и обстановки жизни, изображаемой на сцене, вращающаяся сцена очень удобна и полностью удовлетворяет всем эффектам, вытекающим из задач натуралистического оформления.

Обычно режиссер, внимательно изучивший сцену, на которой он работает, не только прекрасно знает размер портала, т. е. ширину и высоту зеркала сцены и количество ее планов, глубину ее полезной площади, но он отлично знает, каковы по емкости бока сцены — карманы,

которыми можно располагать для того, чтобы заготавливать в них те или иные элементы оформления, в зависимости от приема, которого будет держаться режиссер, делая тот или иной спектакль.

Режиссера естественно интересует, достаточно ли гибок планшет сцены, т. е. устроены ли в нем плунжера — механически спускающиеся и поднимающиеся прямоугольники сценической площадки, насколько эти механизированные при помощи гидравлической системы спускающиеся в первый трюм люки быстро уходят под сцену, потому что электрический привод, как известно (даже если можно менять две-три скорости), никогда не обеспечивает плавного спуска или подъема.

Если планшет имеет плунжера, могущие в любом месте провалить или поднять часть сцены, это дает максимальные возможности для пользования сценическим пространством. Если сцена вовсе не имеет люков, их надо вырезать и закладывать щитами для того, чтобы устроить в том или ином месте спуск под сцену, нужный по ходу действия. Для этого нужна сложная предварительная работа машиниста с рабочими сцены.

В целом ряде случаев из-за технического несовершенства режиссер лишен возможности осуществить свой замысел на сцене, например, если трюм мелок и в нем невозможно пройти, даже нагнувшись, а тем более невозможно туда поместить какой-либо пратикабль, связанный с обстановкой, стоящей на сцене.

Существенным для постановочной работы режиссера является сценическое пространство сторон — наличие достаточно поместительных карманов. Целый ряд задуманных перемен невозможно осуществить, если нет достаточного пространства в боках сцены. Если же такие боковые карманы имеются, там могут быть заготовлены фурки, на которых находятся части декораций, подаваемые на сцену с обеих сторон; там можно развернуть ширмы,двигающиеся на колесиках, или подвижные щиты, чтобы встать на ту или иную метку при новой выгородке сценического пространства при перемене картины;

там может быть заготовлена мебель и бутафория, чтобы быстро подать ее на сцену, не мешая исполнителям при частых переменах или при коротких антрактах; там могут быть расположены оркестр, хоры, шумовые аппараты; там можно, если позволяет место, огораживать часть сцены, покрыв даже потолком для того, чтобы добиваться тех или иных шумовых или музыкальных эффектов в этих выгораживаемых павильонах. Наконец, объемные декорации нуждаются в достаточно вместительных карманах и арьерсцене, и при отсутствии арьерсцены или карманов невозможно построить спектакль с непрерывной сменой этих объемных декораций, не затягивая антрактов и не раскрывая шлюза для выноса декораций на двор.

Кроме того, чрезвычайно важно, чтобы пол сцены (планшет) был таков, чтобы колесики, на которых движутся фурки, ширмы или щиты, не попадали в щели и движение не заедалось. Для режиссера очень важно, хорошо ли машинист сцены содержит планшет, ремонтирует ли его, не допускает ли того, чтобы сцена была кривая или скрипела, так как это очень отражается на спектакле.

Не менее важным обстоятельством является также и то, каков портал сцены и сколько он захватывает полезной площади, на которой можно строить мизансцены. Режиссер должен примеряться к характеру того или иного портала и в зависимости от порталальной арки начинать ближе или дальше от рампы строить планировочные места. Я не говорю о тех случаях, когда в театрах новейшей конструкции режиссер встречается с подвижным,двигающимся и раздвигающимся порталом.

Очень существенно наличие или отсутствие авансцены, просцениума.

Ряд постановок предполагает разыгрывание отдельных сцен перед закрытым основным занавесом. Тогда, естественно просцениум органически нужен, а если его нет, то его делают временным перед постоянной сценой.

Просцениум для режиссера играет чрезвычайно существенную роль. Впрочем, некоторые режиссеры принципиально отрицают необходимость просцениума, полагая, что эта «театральность» (а просцениум всегда ведет к театральности) нарушает простоту, строгость и серьезность, которых они добиваются в своих постановках.

В дальнейшем придется остановиться на том, какое значение имеет характер занавеса, постоянного или специального к данной постановке и в таком случае укрепленного на ферме позади постоянного занавеса. Характер занавеса, раздвигающегося или поднимающегося, особенности его движения (плавность, легкое ускорение или движение без необходимых для режиссера нюансов) все это тоже чрезвычайно важно учесть режиссеру при изучении обору́дования сцены.

В отношении глубины и боков сцены режиссеру надлежит знать, имеется ли полукруглый мягкий горизонт и каков панорамный ход для движения занавеса (горизонта) в горизонтальном направлении с одной стороны сцены на другую, когда к колосникам подвешивается железный каркас, который является дугообразным ходом для горизонта.

Я сказал, что, если в театре имеется хорошее электрооборудование, тогда режиссеру полезно иметь жесткий рундрадиус, потому что на нем можно из проекционного фонаря подать любую световую декорацию: густой лес или дикая скалистая местность могут переходить внезапно во внутренность роскошных замков, улицы огромного современного города могут переходить в безлюдные равнины или пустыни; рабочий квартал или внутренность шахты или рудника могут переходить в поле сражения и т. д. Помимо того при помощи различной световой аппаратуры рундрадиус дает безграничную глубину, в которую может уходить актер, исчезая из поля зрения зрителя, или вся сцена может наполняться различным густым или бледным цветным светом любого оттенка то дрожащими волнами, то плавными, а сильные фонари в этой общей атмосфере цветного света могут высека́ть то там, то здесь нужные

пятна, где режиссер расположит целые сцены, исчезающие и появляющиеся в зависимости от того, включаются эти фонари или свет у них вырубается.

Наконец, знакомясь с элементами оборудования сцены, режиссер интересуется, сколько имеется подъемов на верхней сцене для навесных декораций. На каждом плане можно расположить восемь—двенадцать таких подъемов, т. е. штанкетов, к которым подвязываются те или иные декорации. Имея пять, шесть или семь планов, режиссер располагает большими возможностями для того, чтобы часть оформления убрать кверху и тем самым освободить место на сцене для действия актеров и обслуживающего персонала.

Режиссер может добиваться того, чтобы не только толки, тенты, паддуги, арки и др., но целые части оформления уходили кверху или подавались сверху по ходу действия. Подобные смены декораций можно делать и при частых переменах, при полном свете, на глазах у зрителей, если так задумана постановка.

Все эффекты, необходимые для феерических постановок, для пьес с элементами фантастики — превращениями, исчезновениями, полетами, для огромного большинства опер, балетов, где нужно изображать морские волны, восход солнца и луны, водопад, движение облаков, пламя, вырывающееся из горящего здания или из-под земли, вырастающие леса, проплывающие мимо развалины и горы, — достигаются при помощи обычной театральной машинерии.

Конечно, самое ценное для режиссера — чтобы в этой области было проявлено интересное изобретательство. Большинство приемов, которыми достигаются перечисленные эффекты, имеет давность нескольких столетий. Однако можно в этой области изобрести что-нибудь новое по сравнению с тем, что подробно описано в книгах, которые, характеризуя каждый из эффектов, применяемых на сцене, рассказывают, со сколь примитивным устройством сцены связано изобретение того или иного из перечисленных выше эффектов.

Режиссер непременно должен подталкивать самого машиниста и коллектив работников сцены к изобретению новых приемов в области машинерии, к отказу от засилия традиций и навыков старой сцены.

ПРОМЕР И ВЫГОРОДКА ПРЕДПОЛАГАЕМОГО ОФОРМЛЕНИЯ РЕЖИССЕРОМ И МАШИНИСТОМ СЦЕНЫ

На основании макета делаются чертежи. Но прежде чем окончательно их утвердить и сдать в декоративно-объемный цех для выполнения по ним оформления, необходимо на сцене еще раз промерить все части оформления, переведенные из масштабов макета в масштаб сцены.

Когда промер сделан и машинист дал распоряжение поставить метки, необходимо посмотреть на сцене выгородку, сделанную из различных декораций из других пьес или из станков, конструкцию дверей, брусков, щитов, лестниц, чтобы получилось то самое сценическое пространство по вертикальному и по горизонтальному сечению, которое скомпоновано художником-декоратором в макете. Затем необходимо расставить то, что предполагается иметь на сцене: если это комната — стулья, столы, диваны и пр.; если это экстерьер — ступени крыльца или камни, пни, забор, ворота и пр.

Когда все это расставлено, необходимо посмотреть, как это выглядит из зрительного зала, учитывая, видны ли нужные для режиссера игровые точки с разных концов зрительного зала, удобно ли двигаться или находиться в неподвижном состоянии исполнителям на сцене, удобны ли выходы, правильно ли размещены толщинки, около которых можно строить те или иные мизансцены, соответствует ли все вместе взятое опытам, имевшим место на репетициях, в работе режиссера с исполнителями. Желательно на эту репетицию пригласить и исполнителей, если пьеса уже репетируется в мизансценах, хотя еще и не на сцене, а в репетиционном помещении. Все замечания и наблюдения, которые будут сделаны, дадут

серьезный материал для дальнейшей работы над спектаклем.

Занимаясь выгородкой, особенно важно учесть замечания, которые сделает машинист, по выполнению макета и режиссерской композиции спектакля.

Предположим, художник великолепно изобразил на эскизе небольшую площадку на первом плане, заросшую старыми тенистыми деревьями, которая в пяти метрах от рампы обрывается как бы на десятки метров, и внизу этого обрыва течет река, которая извивается широкой блистающей лентой до самого горизонта, а на другом берегу этой реки видны поля, деревни, а дальше — темная полоса леса. Эскиз замечательный. Освещение, перспектива, пропорции деревьев, вещей и едва видных на горизонте изб сделаны мастерски. И в макете это удалось художнику выполнить очень хорошо.

Когда это в выгородке переносят на сцену, машинист указывает, почему все то, что так великолепно было сделано в эскизе и в макете, на сцене не получится. Во-первых, и это самое главное, соотношения масштабов, которого художник достиг в эскизе, на сцене достигнуть невозможно, потому что на сцене определяет все человек. Если человека задавит в десять раз более высокое и огромное по своей массивности дерево, то актер пропадет. Если через пять метров, указанных художником, будет спущен люк, дающий ощущение провала за обрывом, то он может быть спущен не глубже первого трюма. Но из ярусов великолепно видно небольшое расстояние и ширина и глубина открытого люка, а глубина сцены такова, что завеса или панорама, на которых будет написана даль на той стороне реки и блистающая лента реки, уходящая до самого горизонта, покажутся очень близкими.

И все то, что так чудесно получалось на эскизе и макете, на сцене окажется театрально грубым. Тогда художник станет предлагать спустить на тот план, где находится открытый люк, несколько тюлей. Но при спуске этих тюлей, через которые, допустим, и получится для зрителя ощущение дали и обрыва, изменится характер

оформления, и реальная сочно-живописная картина, которая так отвечала смыслу произведения, приобретет совсем другой вид.

Вот тут-то и начнется очень нужная изобретательская и консультационная работа машиниста, когда он поможет добиться того, чтобы оформление другими средствами, но дало бы то же самое ощущение, которого добивались художник и режиссер. Или машинист скажет, что нужно пользоваться комбинированным методом, живописным приемом и лепниной; или, посоветовавшись с осветителем, будет искать каких-либо приемов, чтобы добиться иллюзии панорамы. Наконец, он будет советовать иначе повернуть декорацию, взять ее в другом ракурсе, укажет, как расположить станки, как, повышая их от рампы к глубине сцены или скашивая, получить то, чего хотят художник и режиссер; как приладить, например, строганный павильон и лестницу, идущую от него вниз, так, чтобы ими загородить имеющиеся изъяны в конструкции самого планшета, и т. д.

Таких примеров можно привести десятки. Но и этот пример в достаточной степени характеризует значение работы машиниста в процессе выгородки.

ПРИГОНКА АКТОВ И КАРТИН И ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ СТОРОН И ВЕРХОВЫХ ВО ВРЕМЯ ЧИСТЫХ ПЕРЕМЕН: НАХОЖДЕНИЕ СПОСОБОВ И ХАРАКТЕРА ПЕРЕМЕЩЕНИЯ ЧАСТЕЙ ОФОРМЛЕНИЯ

Подгонка частей оформления, скрепление этих частей, нанесение меток на половик или непосредственно на самый планшет, пригонка откосов той или иной системы и т. д. — вся эта работа выполняется обычно без участия режиссера и художника самой постановочной частью. Но в монтажной работе над спектаклем все же есть период совместных занятий режиссера и машиниста сцены, когда все эти как будто бы чисто монтажные вопросы, относящиеся к технологии работы на сцене, учитываются режиссером.

Хотя в период выгородки режиссер достаточно внимательно относится к тому, насколько подвинуты основные игровые точки к краю сцены, отделяющему актеров от зрителей, но только в период работы с исполнителями на сцене непосредственно режиссеру станет ясно, не слишком ли налезает на зрителя эти основные планировочные места или они чересчур загнаны в глубину или в бока.

Режиссер в репетиционный период прекрасно видит исполнителей на сцене, понимает, трудно или легко играется определенная сцена, допустим, чрезвычайно важно, расположенная по смыслу оформления на левой или на правой стороне. И вот, не меняя в существе выгородки, он тем не менее так устанавливает окончательное соотношение боков или задней части сценического пространства, на котором развивается действие, что необходимые ему планировочные места попадают именно туда, где удобнее всего развивать нужное исполнителям действие, и там же совершенно естественно располагается и необходимая по мизансцене мебель.

Для того чтобы на спектакле и даже во время генеральных репетиций не произошло смещения этих игровых точек, чтобы исполнители не почувствовали себя неудобно и не смазали текста, нужен глаз режиссера во время тех монтировочных репетиций, когда происходит окончательная подгонка частей оформления.

От режиссера идет тот прием, в котором исполняется весь спектакль, т. е. ему необходимо, чтобы мизансцены были построены так, чтобы актер, почти не меняя игровых точек, в точно установленных планировочных местах очень полно доносил текст автора и, таким образом, «слово» автора играло бы максимальную роль в избранном приеме для развития действия спектакля.

К работе режиссера с машинистом относится также подгонка частей оформления, окончательное утверждение мест для окон, дверей, лестниц или каких-либо фоновых плоскостей, на которых будут расположены исполнители. Зная рисунок мизансцены и рисунок движения исполнителей в костюмах, режиссер должен уточнить

и закрепить расположение частей оформления или добиться от постановочной части их переделки, в зависимости от того, как окончательно срепетирована пьеса и как выгоднее для актера — двигаться или стоять неподвижно у соответствующей части оформления.

Каждый режиссер знает, как важно, чтобы рабочие сцены не механически выполняли распоряжения, а, понимая содержание и характер пьесы, помогали, в особенности в частых переменах, ритму спектакля.

Очень важно, когда спектакль идет в ширмах или в сукнах, чтобы эти ширмы подавались, перекатывались и закреплялись на данную картину в нужной линии таким образом, чтобы в этом чувствовалась твердая рука, уверенность, умелое передвижение ширм или занавесов по нужным для действия ходам, чтобы не было никакой путаницы и каждый рабочий не только ждал бы сигнала или указания «старшего», но по реплике двигался по сцене в нужном направлении.

Существенное значение имеет система движения занавесов, которые либо прикреплены на подвижных штангах, либо прикреплены к брускам или фермам, со строго расположенными в известной последовательности кольцами, через которые идут шнуры; перемещение штангов по особым «дорогам» также будет изменять характер отдельных картин и сцен, в которые сами действующие лица, бутафоры или рабочие сцены будут вводить отдельные предметы, части объемного или живописного оформления. При такого рода оформлении в занавесах или особо прикрепленных сукнах работа рабочих сцены правой, левой сторон и верховых является чрезвычайно ответственной.

Для того чтобы в таком оформлении добиться четкости и непрерывности действия, для того, чтобы в частых переменах не застревали отдельные картины, режиссеру надлежит очень внимательно и строго прорепетировать с машинистом сцены всю работу сторон и верховых, чтобы рабочие сцены поняли, чего добивается в спектакле режиссер.

Казалось бы, вопрос о том, как движется специально сделанный для определенной постановки занавес, — маловажное обстоятельство для спектакля. Однако, если посмотреть на это глазами режиссера, то это оказывается весьма существенным; в то же время движение занавеса зависит исключительно от того, как технически оно оборудовано и как обучены машинистом те рабочие сцены, которые управляют этим занавесом. Движение занавеса может быть плавным, бесшумным, легко поддающимся намерению ведущего его рабочего. Занавес можно задвигать или раздвигать и медленно и быстро, однако без толчков и складок, чтобы он не парусил, не разлетелся, не задевал вещей и людей, двигаясь вдоль сцены. Для всего этого существует ряд технических приспособлений. Если режиссер ко всему этому относится требовательно и его это интересует в целях получения единства впечатления от спектакля, машинист сцены со всем коллективом, ему подчиненным, будет работать с увлечением, чувствуя, что техническая сторона спектакля непосредственно связана с художественным смыслом того произведения, которое сценически воплощается в театре.

В том случае, когда в постановочном плане режиссера имеется требование механизировать отдельные части оформления, работа с машинистом приобретает чрезвычайно ответственный характер. Некоторые монтировочные репетиции в этом случае имеют не меньшее значение, чем генеральные с исполнителями.

Оставляя в стороне вопрос о том, каким образом постановочная часть чисто технически добьется устройства по низу или по верху особых «дорог», по которым будут двигаться перемещающиеся части оформления, какими двигателями или как в отдельных случаях вручную изменят на сцене свое положение эти перемещающиеся части оформления, следует сказать, что для режиссера имеет очень серьезное значение, подчеркивается ли производственная сторона этих процессов или постановочная часть скрывает эти процессы и добивается впечатления той или иной иллюзии. В зависимости от поставленной

задачи режиссер будет добиваться в постановке наиболее совершенной техники того или иного приема движения перемещающихся частей оформления.

ПРОВЕРКА РЕЖИССЕРОМ НА МОНТИРОВОЧНОЙ РЕПЕТИЦИИ МЕБЕЛИ, БУТАФОРИИ, РЕКВИЗИТА И РАБОТЫ ДРАПИРОВЩИКА

Проверка на сцене изготовленной для постановки мебели, бутафории, драпировок и другого относится также к работе режиссера с машинистом и с постановочной частью и составляет одну из существенных частей монтажных репетиций.

Я уже говорил, что режиссеру вместе с художником необходимо проследить за тем, как выполняются по эскизам в отдельных мастерских вещи, предназначенные для данного спектакля. Однако каждая вещь в отдельности, прекрасно выполненная и полностью отвечающая эскизу художника, на сцене в сочетании с другими вещами, с декорациями, да еще соответственно освещенная, рядом с актерами, одетыми в соответственные костюмы, может оказаться или нелепой, или просто не той, какой представляли себе художник и режиссер, принимая ее в мастерских. Вот почему сначала без исполнителей, а потом на репетициях с исполнителями в костюмах и гримах необходимо проверить мебель, бутафорию и др., чтобы убедиться, нет ли ошибок, а следовательно, какие необходимы исправления, прежде чем довести спектакль до генеральной репетиции.

Мы прекрасно знаем случаи, когда художник, очень интересно задумав эскиз или макет, более того — великолепно ответив всем внешним образом спектакля внутреннему смыслу произведения, сделает такую мебель, которая, когда она целиком поставлена в данном акте или картине на сцену, будет мешать сценическому действию исполнителей. Либо она так отлакирована, что свет от рампы дает яркие блики, из-за которых невозможно с нужным спокойствием следить за исполнителями; или

излишняя вычурность в резьбе, в обивке, большое количество бахромы или иной отделки так навязчиво лезет в глаза и так пестрит сцену, что мешает исполнителю. Из этого следует, что надлежит убрать эту мебель или внести соответствующие изменения.

Или, например, бутафорские кушанья и блюда, на которых лежат эти кушанья, окажутся очень натуральными, незаметными при тех приемах исполнения, которые усвоены действующими лицами, тогда их надо увеличить, театрализовать, подчеркнуть.

Или возможны обратные случаи, когда, репетируя со случайными предметами, исполнитель обычно полагает, что изготавливаемые бутафорские вещи не обратят на себя такого внимания, какое они на самом деле обращают, когда, в нужном количестве и соответственно выполненные, они вынесены на сцену; их окраска, форма, качество заставляют режиссера заменить их или убрать.

То же надо сказать и относительно драпировок, всякого рода гардин и пр. В репетиционный период у режиссера был расчет на то, что данный исполнитель окажется у тяжелых складок до самого пола свисающей гардины. Когда же на сцене дают окрашенную ткань, соответственно обработанную и подвешенную драпировщиком, то она сразу обнаруживает всю фальшь и бутафорию будто бы великолепной обстановки места действия, изображенного данной сценой. И снова режиссер либо отказывается от этой драпировки, либо заставляет ее увеличить, прибавить полотнище в ширину или в длину, добивается того, чтобы драпировщик сделал иной раскрой, и т. п.

Или художник и режиссер задумали на огромном окне спустить на нескольких шнурах французскую штору, собранную в мелкие складки. Когда ее повесили на окно и попытались просветить сильной лампой для того, чтобы передать солнечные лучи, бьющие сквозь спущенную штору, выбранная ткань оказалась неинтересной, или плохо пропускающей свет, или кладущей ненужные блики. И режиссер, учитывая, как это повлияет на общее впечатление, будет заменять эту штору или отменит ее вообще.

Когда окончательно оформлены все сцены или картины, видно, в какой степени каждая вещь, сделанная в мебельных мастерских или лепщиками, бутафорами и т. д., гармонически сливается в один стиль, задуманный для данной сцены или действия. Становится ясным, допустим, что, например, камин требует того, чтобы решетка его была отделана богаче, и весь он должен быть другой фактуры, так как стоящее против него кресло оказалось тяжелым, с великолепно выточенными деталями, с тисненой кожей, отделанной медными гвоздиками, и т. д., а камин схематичен; стоящие на камине часы не той формы, хотя сами по себе они очень хороши, но сочетание этих трех предметов требует иной формы и стиля часов. Допустим, стоящий в этой комнате огромный книжный шкаф оказался недостаточно емким, его надлежит чем-нибудь увеличить, и бутафорские книги, поставленные в него или положенные на одну из полок, выступающих перед дверцей, не произведут того впечатления, которое нужно для данной картины; следовательно, нужно переработать этот шкаф и бутафорские книги. Половик, изображающий толстый ковер, написан не тем тоном и забывает огромный книжный шкаф и камин.

Предположим, что на заднем плане этой библиотечной комнаты огромное окно в парк, и потому, что очень хорошо удалось кресло, оказалось, что рама этого окна проработана схематично и ее надо доработать, сделав тяжелый переплет, стекла, прочные ручки и шпингалеты.

Режиссер должен внимательно просмотреть все вещи, выполненные в мастерских, и решить, соответствуют ли они его замыслу или их нужно перерабатывать и заменять.

Это в равной степени касается и реквизита. Допустим, в пьесе необходимо, чтобы исполнители курили определенного типа папиросы или сигары; или нужно, чтобы они ели определенную пищу. Реквизитор же вместо белого вина, о котором идет речь, наливает клюквенный квас; или вместо сигар, о которых идет речь, приносит папиросы.

Все это должно быть проверено режиссером, и если помощники и ассистенты увидят в этом требовательность и педантичность режиссера, они в дальнейшем поведут самый спектакль, сохраняя его всегда на; должной высоте, потому что эти требования будут предъявляться и к реквизиторам, и к бутафорам, и к мебельщикам, и к драпировщикам.

Словом, после внимательного просмотра на монтажных репетициях всего, что необходимо по ходу действия на сцене, составляется четкая запись в режиссерский экземпляр, и тогда режиссер вправе требовать, чтобы в дальнейшем на каждом спектакле все, утвержденное им на генеральной репетиции, строго соблюдалось.

РАБОТА С ОСВЕТИТЕЛЕМ (Монтировка спектакля)

В оборудовании современной сцены освещение, электротехническая часть играют весьма значительную роль. В зависимости от технического оборудования сцены режиссер может добиться тех или иных эффектов в освещении соответственно постановочному плану и тому или иному стилю спектакля. Работа режиссера зависит от того, пользуется ли он только одной рампой, или рампой, которая опускается и закладывается клапанами, и второй рампой, находящейся у края просцениума, установлен ли выносной софит, имеются ли в театре постоянные прожекторы, светящие на сцену из осветительных будок или из лож с правой и левой сторон из зрительного зала; имеются ли прожекторы, которые светят от центра зрительного зала через весь партер или амфитеатр на сцену; так ли устроено освещение, что приходится пользоваться софитами, или имеется подвижной портал, на порталных башнях которого установлены площадки со световой аппаратурой, или имеется в верхней части портала подвижной мостик с двумя галереями, снабженными платформами для установки и укрепления осветительных приборов; имеется ли достаточное количество фонарей — сноповсветов, софитов со светофильтрами, рампы с подвижными четырехцветными светофильтрами; сколько переменных щитков; достаточно ли оборудовано регуляторное помещение с распределительными щитами; сколько и какого типа имеется реостатов и т. д.

СВЕТООБОРУДОВАНИЕ СЦЕНЫ

Главным рычагом в светооборудовании сцены является сценический регулятор и реостат. В зависимости от четкости работы аппаратуры регуляторной и реостатной находится степень чувствительности всей системы освещения. Если в регуляторной распределительные щиты с рубильниками, выключателями и предохранителями хорошо сделаны, то режиссеру можно быть уверенным в тщательности работы осветительной части. Если в реостатной имеется достаточное количество последовательных рядов секций, то можно достигать плавных переходов и очень тонких оттенков в световых эффектах.

В оборудовании светоаппаратуры чрезвычайно важно, чтобы к одному центру управления и регулирования шла проводка от всех отдельных частей осветительных приборов. Режиссер должен сам проверить, как работает каждая из трех, чрезвычайно существенных при освещении сцены самостоятельных осветительских групп: основное освещение сцены, батарейное освещение горизонта, если таковое имеется, и эффектное освещение.

Для режиссера очень существенно, на сколько цветов заряжена рампа — четыре цвета или три; в какой мере при данном объеме сцены можно использовать софиты, размещенные в каждом плане, и сколько цветов имеет электротехническая часть; наконец, сколько имеется точек, от которых можно присоединить переменные щитки, и какое количество этих щитков. В этот же раздел основного освещения входит и то, как далеко и с какой степенью интенсивности освещают нижняя и верхняя рампы и каково их устройство.

Батарейное освещение горизонта состоит из батарей качающихся фонарей, подвешенных в специальных трубчатых рамах, размещаемых на втором и третьем плане у переходных мостиков. Режиссеру необходимо знать, в каком состоянии это освещение и дает ли оно нужный эффект, имеется ли облачный аппарат с фильмами облач-

ного и чистого неба, есть ли бережковые аппараты для освещения низа горизонта.

Наконец, в светооборудовании сцены чрезвычайно важно эффектное освещение, т. е. такое освещение, которое устанавливается или в зрительном зале, или в нишах подвижных башен, или на первом световом мостике для местного освещения с коротких расстояний, или в других точках по горизонтали и по вертикали сцены, в зависимости от тех задач, которые должно выполнять это освещение, причем аппаратура может помещаться или на осветительской лестнице, столе, табуретке или находиться в руках осветителя.

Эффектное освещение состоит из больших прожекторов с дуговыми и полуваттными лампами и разноцветными кассетами, серии малых прожекторов с полуваттными лампами и цветными кассетами, серии универсальных прожекторов для проектирования световых декораций различных световых эффектов (снега, пожара, радуги, дождя, северного сияния и пр.), аппаратов фосфорического свечения для изображения призраков и различных превращений, малых ручных прожекторов, нужных для местного освещения движущихся фигур, большого проекционного фонаря для светопроекционных декораций на горизонте и в хорошо оборудованных театрах киноаппарата.

Даже при наличии очень хорошего светооборудования в театре режиссер окажется бессильным в достижении тех или иных нюансов в освещении, если в театре нет такого осветителя, которого можно было бы по праву назвать художником-осветителем, творческим человеком, человеком большого вкуса и со склонностью к изобретательству.

Следует отметить, что электрооборудование на сцене необходимо и для того, чтобы добиваться тех или иных эффектов в движении отдельных предметов оформления. Машинист работает в тесном контакте с заведующим электрооборудованием. Многие в достижении эффектов в этой области зависят от того, в какой мере заведующий электрооборудованием окажется изобретательным

и театральным человеком, насколько он захочет или сможет помочь в постановочном плане режиссеру по осуществлению его замысла на пути создания спектакля.

ОБСУЖДЕНИЕ ПЬЕСЫ РЕЖИССЕРОМ И ОСВЕТИТЕЛЕМ С ПРИВЛЕЧЕНИЕМ ХУДОЖНИКА-ДЕКОРАТОРА

Независимо от того, является ли осветитель подлинным художником в своей области или грубым ремесленником, от него зависит, какой общий свет будет установлен на каждую картину или действие. Получив указания от режиссера и художника-декоратора, где и когда происходит действие в данной декорации, он даст распоряжение своим помощникам подготовить соответствующую аппаратуру для того, чтобы получить нужное освещение.

Режиссеру необходимо договориться с осветителем о приемах, которых должен придерживаться осветитель в постановке. Возьмем пример, когда идет вполне реальная пьеса и на сцене находятся несколько групп; однако режиссер полагает, что внимание зрителей должно быть сосредоточено по преимуществу на группе, ведущей главное действие. Тогда он сообщает осветителю, что в данной сцене ему нужно расположить освещение таким образом, чтобы свет падал, высвечивая в определенный момент нужную для него группу, а остальные группы погружал в полусвет, делая это мягко с помощью реостатов; а к какому-то моменту действия, когда все участники в данной сцене вновь вступают в общение, вся сцена снова должна быть освещена светом одинаковой силы.

Или, например, режиссер захочет, чтобы в сцене, которая происходит ночью, когда на столе зажжены свечи, было сделано так, что действующее лицо уходит, взяв со стола свечу. Свет постепенно, по мере того как движется, уходя, это лицо, угасал, погружая часть комнаты в темноту, в той же части сцены, где осталась гореть другая свеча, был бы небольшой круг света, в котором сидели бы двое-трое разговаривающих при свете оставшейся свечи.

Естественно, что режиссер должен оговорить эту сцену с осветителем, иначе она не будет должным образом подготовлена к последним монтировочным репетициям.

Может быть и такое решение, когда декорация освещается в разных частях цветовыми пятнами, причем это цветовое освещение в различных точках сцены по ходу действия меняется и в смысле перехода из одного тона в другой, и в смысле интенсивности. Этот прием освещения может вытекать из желания сообщить некоторую приукрашенность, подъемность, романтическую насыщенность или стремления к эффектности. О таком решении режиссера осветить сцену также нужно предварительно договориться, обсудить, как это должно выглядеть. Необходимо объяснить осветителю, чего хотят добиться режиссер и художник-декоратор таким освещением сцены.

Итак, по поводу каждого из приемов освещения режиссеру необходимо провести беседу с осветителем, непременно добиваясь того, чтобы он его понял до конца.

Мы прекрасно знаем, что даже если подходить к этому без излишнего педантизма, то совершенно различного характера освещение требуется для создания впечатления зимнего утра, сумерек в комнате, освещенной светом камина или топящейся печки, яркого солнечного дня, лунной ночи, дождливого дня — поздней осенью или ранней весной; сумерек — зимой или летом, в городе или в деревне, в огромном зале или в низкой комнате; солнечного дня — на дальнем севере или в тропиках. Но самое главное для режиссера не перечисленные элементарные требования разнообразного освещения сцены, а создание того настроения, которого добивается режиссер в данной сцене. Так, если он хочет, чтобы освещенная комната дала впечатление тревоги, беспокойства, напряженности, он будет требовать, чтобы лучи света, ударяющие в отдельные предметы или фигуры, сообщали такое настроение.

Перед режиссером может стоять и такая задача — добиться, чтобы на всей сцене лежало состояние покоя,

уюта, нежности. Он захочет, чтобы так были освещены все предметы, и только лица были высвечены из этой общей световой атмосферы соответственно направленными на них лучами. Тогда это будет отвечать и самочувствию актеров и той режиссерской интерпретации, которую он захочет придать сценам, протекающим в данной картине. Осветитель может помешать или помочь этому.

Наконец, в этом же разделе обсуждения пьесы важное место занимает вопрос надлежащего освещения самого оформления. Какого освещения требует оформление в той манере, в которой оно сделано художником-декоратором — надлежит ли освещать верх оформления или нужно, чтобы все утопало в некоторой нейтральности света или даже в темноте, если спектакль оформлен при помощи сукон, ширм, занавесов из тяжелой плотной ткани; или декорация состоит из ширм, обтянутых тонкой материей, которая великолепно вбирает в себя тот или иной свет, и ширмы делаются синими, красными, серебряными, лиловыми, белыми, в зависимости от света, направленного на них. В зависимости от этого к осветителю предъявляются требования помочь художнику произвести соответственное впечатление своим оформлением.

Очень часто художник в своем оформлении так окрашивает мебель, холсты или сукна, что для наибольшей выразительности им написанного нужны теплые тона в освещении, нужен очень мягкий и рассеянный свет. Или художник пишет густыми яркими красками, достигая большой силы и выразительности. Через этот его прием подается смысл произведения, и тогда всяческие полутона и отсутствие выпуклости и рельефа в освещении исказят оригинал эскизов или макетов, очень верно и глубоко вскрывающих смысл произведения.

Во время работы с актерами или при рассмотрении отдельных частей объемного оформления, частей декорации или мебели режиссеру становится ясно, в глубине сцены или на авансцене нужно скомпоновать части оформления и мебели. Оказывается, что этого лучше всего можно достигнуть при определенном приеме освещения, найдя

способ, как осветить эти части оформления и мебели. Режиссер должен и об этом сговориться с осветителем, объяснив ему, чего и почему хочет режиссер, так как именно с помощью света во многих случаях ему удастся яснее интерпретировать произведение, над которым он работает.

ПОДГОТОВКА СВЕТОАППАРАТУРЫ ОСВЕТИТЕЛЕМ И УСТАНОВЛЕНИЕ ОБЩЕГО СВЕТА И МЕСТ ДЛЯ ВЫСВЕЧИВАНИЯ ЦВЕТОВЫХ ПЯТЕН

Конечно, вся техническая сторона подготовки осветительной аппаратуры — специальное дело электротехнического цеха, но расстановка световых аппаратов и характер светоаппаратуры должны интересовать и режиссера, который сам непосредственно или через своих помощников и ассистентов следит за размещением источников света. Режиссер должен следить, чтобы, например, от аппаратов не ложилась тень на декорацию, если на определенном плане или в определенном пролете пройдет исполнитель.

Кроме того, необходимо, чтобы режиссер учитывал потребности и законные претензии осветителя и сообразовался с ними в построении выходов, размещении шумовых аппаратов или необходимых проходов за частями оформления.

Далее, все внимание в работе режиссера с осветителем уходит на размещение источников света по силе и направленности его на соответственные части сцены. Наряду с интенсивностью и направленностью света стоит вопрос об окраске его в тот или иной цвет.

В этом случае большую роль играет не только художник-декоратор, который добивается нужного впечатления от оформления пьесы сообразно со своим вкусом и пониманием, но и режиссер, который идет главным образом от внутреннего действия и от желания так или иначе интерпретировать светом или цветом происходящее на сцене. Вот почему в этой работе режиссера с осветителем

большое место занимают опыты по нахождению цветовой гаммы. Режиссер и осветитель долго обсуждают, как окрасить данное место действия — лимонным или оранжевым цветом, прибавить ли к белому лучу розовый, синий или фиолетовый, смешать ли лунный свет с фиолетовыми тенями и т. д.

К этому же разделу работы относится тот случай, когда известная часть сцены должна быть освещена рассеянными лучами или собранными в фокус, когда нужно, чтобы ряд пятен был освещен отраженными лучами, получающимися от той среды, которая окружает источник света, или необходимо добиться от светофильтров, чтобы они как бы образовали своего рода световой колпак над той группой предметов или лиц, которую надлежит высветить.

При работе с осветителем важную роль играет то, как художник-декоратор и режиссер решают осветить данную фактуру, расположенную по плоскости в виде многогранной или шероховатой, волнистой или угловатой массы, нужно ли все это засвечивать или надлежит добиться впечатления не выпирающего фона для фигур, находящихся на сцене.

Я уже говорил выше о таком задании, которое может быть поставлено режиссером осветителю — добиться высвечивания определенных цветowych пятен. Это может быть сделано либо помещением замаскированных щитков или бережков, которые занимают определенное место в игровом пространстве сцены, либо освещением со сравнительно далеких точек, с мостика или площадок.

Все это создает сценическую атмосферу, в которой живут и действуют актеры, связано с интонационной стороной их действия, с их жестами, манерой двигаться или находиться в покое. Весь комплекс сценических приемов, в которых располагает режиссер ту или иную сцену, находится в полном единении с характером освещения и источниками света; далекие ли это лучи или яркие пятна от близко расположенных источников света, — все это психологически действует на актера и должно быть учтено при построении спектакля.

ОКОНЧАТЕЛЬНАЯ МОНТИРОВКА СВЕТА

Выводы, которые делает режиссер на генеральных репетициях, являются решающими для окончательной фиксации световой партитуры спектакля.

Реакция зрительного зала окончательно убеждает режиссера в верности или ошибочности его замысла и заставляет его вносить ряд поправок.

Конечно, режиссер не откажется сразу и внезапно от своего замысла, если он в какой-то степени сразу не дошел до зрительного зала, но он учтет, что было ошибочно, когда он рассчитывал на то или иное впечатление зрителей. И тогда окажется, что представлявшееся ему достаточно освещенным и ясным неясно зрителям и требует больше света; что задуманные им нюансы не доходят до зрительного зала, чересчур субъективны и надо менять свет и характер света по его интенсивности; что слишком детализированный свет и чрезмерная изысканность в освещении затуманивают смысл произведения; что освещение путает зрителя и надо сделать все гораздо проще и условнее сравнительно с тем, что выполнено осветителем на сцене согласно с замыслом режиссера.

Наконец, сами актеры после выступления перед зрителем начнут обращаться к режиссеру с просьбами изменить освещение, и тогда режиссер, посоветовавшись с осветителем, удовлетворит законные пожелания исполнителей.

В этот же период окончательной монтировки света решается вопрос о дополнительных подсветках, которые нужно ввести в той или иной сцене, помещая источники света в каких-либо скрытых точках. Так, чтобы осветить лицо исполнителя, не освещая всей фигуры и окружающего его пространства, надо поместить лампу где-нибудь в письменном приборе стола, в кипе сложенных бутфорских книг, в замаскированной филенке шкафа и т. д. Надо установить, в каких случаях и после какой реплики нужно «подворовывать» свет, прибавляя или убавляя его незаметно для зрителя, когда глаз его притупится.

Все перечисленные замечания режиссера заносятся в окончательную световую партитуру.

ПРИМЕЧАНИЯ К ПРОВЕДЕНИЮ СТУДЕНЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ В ТЕАТРАХ

К сожалению, наши театральные высшие учебные заведения еще не обладают теми подсобными лабораториями и мастерскими, которые необходимы для того, чтобы подготовить широко образованного режиссера, умеющего практически работать над спектаклем.

Вряд ли надо доказывать, что при каждом театральном учебном заведении необходим опытный театр, или, вернее говоря, великолепно оборудованная экспериментальная сцена с прилегающими к ней мастерскими, где студенты могли бы на практике познакомиться со всеми процессами создания спектакля. Это так же ясно, как и то, что для каждого художника, которого выпустит школа живописи, нужен натурный класс, что для студента-медика необходимы клиники, занимаясь в которых под руководством опытных руководителей, он научается практически делать то, что составляет предмет его обучения.

В этой книге уже неоднократно указывалось, что ряд практических занятий, к сожалению, пока что приходится проводить, применяясь к обстоятельствам, существующим в театральных учебных заведениях. Мы еще не имеем в учебных заведениях специальных макетных, где бы сами студенты под руководством своих преподавателей работали над макетами, мастерских с необходимым условным инвентарем для выгородок из ширм, заспинников, сукон, кубов или стульев, — словом, специальной мебели для репетиций, где бы студенты могли заняться построением планировочных мест мизансцен и где бы студентам можно было репетировать не только с преподавателями, но и готовиться к предстоящей работе. В учебных заведениях еще нет хорошо оборудованных мастерских, костюмерных, где бы студенты могли наблюдать

самый процесс кроя, примерки, нахождения складок, могли бы следить за тем, как создается театральный костюм разных эпох, стилей и жанров, следить за пошивкой париков, процессом изготовления из волос тех или иных причесок, а также где бы могли над собой и своими товарищами экспериментально проходить весь курс грима.

Наконец, вся сложная область электротехнического оборудования и технологические процессы театральной машинерии могут быть усвоены только при условии, если существует такая сцена, на которой студенты могли бы практически работать под руководством опытного электротехника — театрального осветителя и машиниста сцены, не только техника, но и изобретателя; где под руководством художника-декоратора студенты режиссерского факультета знакомились бы с возможностями декорационного оформления не только при помощи живописных декораций, но и объемных, при помощи разного рода фактур и т. п.

Но пока театральные учебные заведения еще не обладают экспериментальной сценой и необходимым аппаратом мастерских, надо обеспечить студентам хорошо поставленную практику в лучших театрах. Существует взгляд, что студента, приходящего на практику в профессиональный театр, лучше всего прикрепить к режиссеру в качестве его ассистента и тем самым втянуть его в процесс создания спектакля. Я убежден, что такого рода практика наиболее полезна для студента, но лишь в тех случаях, когда таким режиссером является руководитель практикантов или один из преподавателей, занимавшийся со студентами актерским мастерством. В случае, если не закончивший курса студент попадает в руки режиссера, не участвовавшего в воспитании его еще далеко не сложившейся творческой индивидуальности, все усилия руководителя курса по выработке творческой личности студента могут оказаться напрасными, и многое, против чего боролся и от чего удерживал преподаватель данного студента, быстро разовьется в тех условиях, изменять которые руководитель не сможет.

Студент режиссерского факультета непременно проходит две практики, прежде чем закончит весь курс обучения; первая практика занимает приблизительно около месяца, вторая — целый семестр. В обоих случаях необходим разработанный художественным руководителем план курса.

Прежде всего каждый студент должен делать записи впечатлений и наблюдений, полученных на практике, и принести своему художественному руководителю курса дневник с ответами на вопросы, поставленные руководителем перед началом практики. Затем на своей практике он должен руководствоваться своего рода проектом по изучению процесса, с одной стороны, создания спектакля, а с другой стороны, «течения дня» в театральном производстве, охватывая все, начиная с работы администратора по руководству всеми входящими в его ведение отраслями театрального хозяйства и производства и кончая подготовкой спектакля.

Наконец, студент в результате проведенной практики делает выводы, которые помогут всему коллективу курса разобраться в том, что из полученных им ранее знаний получило подтверждение, что опровергнуто и на что, следовательно, нужно обратить внимание в остающийся период занятий студентов на курсе.

Первая практика, обычно называемая созерцательной, заключается в выслушивании ряда сообщений основных работников театра по своим специальностям. Студенты направляются к ведущему режиссеру, который проводит с ними беседы о том, как создавался в данном театре спектакль, который студенты предварительно просмотрели. Они выслушивают режиссера, задают ему вопросы и делают записи в своем дневнике. Затем лицо, ведающее практикантами, устраивает встречу их с рядом ведущих актеров труппы, которые рассказывают им о своей работе над ролями. Далее, студенты-практиканты смотрят спектакль из-за кулис и следят, как помощник режиссера ведет спектакль, который перед этим они наблюдали из зрительного зала. Находясь за кулисами, они

видят, как организованы декорационные, световые, шумовые эффекты, как работает музыкальная и вокальная части. Затем студентов знакомят с производственными процессами в различных цехах: декорационно-объемном, бутафорском, пошивочном, гримерном и т. д. Наконец, они знакомятся с административно-хозяйственной машиной театра. Администратор рассказывает им о том, как протекает процесс по заказу афиши, расклейки ее, как производится продажа и распределение билетов, как работают обслуживающие цехи, гардеробщики, билетеры, буфет и т. д.

Самой существенной частью созерцательной практики является посещение репетиций. Если театр работает над несколькими пьесами, то желательно присутствовать на всех основных этапах работы над пьесой — при обговаривании пьесы, в период работы за столом, если таковая ведется в театре, при работе в репетиционных помещениях, а также при работе на сцене, включая монтировочные и генеральные репетиции.

Во вторую практику студентов, которая занимает целый семестр, т. е. не меньше пяти месяцев, студенты, имея определенный план, данный им художественным руководителем для проведения практики, и дневник, который по возможности заполняют ежедневными записями наблюдений на практике в театре, должны не только просмотреть, а по возможности и участвовать в процессе создания спектакля.

Трудно предъявить к студентам определенные требования, потому что каждый театр имеет свои традиции и занимает особые позиции в отношении к создаваемым спектаклям. Отдельные театры, если их требования к режиссуре или сохранению определенной школы в системе исполнения актеров очень высоки, не допустят к режиссуре практикантов режиссерского факультета. Такие театры дадут возможность практикантам подробно ознакомиться со всеми процессами работы режиссера с актерами, работы его с автором, художником-декоратором, с монтировочной частью и т. д., будут стараться помочь

студентам присутствовать на самых сложных репетициях по работе с исполнителями, как в массовых сценах, так и с ведущими исполнителями, но они не разрешат студентам-практикантам непосредственно руководить отдельными сценами или работать над определенными ролями с исполнителями.

Некоторые театры разрешают студентам-практикантам активно войти в процесс создания спектакля. Они дадут возможность студентам не только обсуждать или критиковать просмотренную репетицию, но и поручат им делать отдельные режиссерские куски, готовить необходимые материалы в музее, в библиотеках, разрабатывать вместе с постановочной частью по заданию режиссера иконографический материал и т. д. Наиболее удачной будет такая практика, когда студентам удастся участвовать в качестве сорежиссеров по осуществлению какой-либо несложной постановки, в особенности если в эту полугодовую практику им удастся лично участвовать в процессе создания спектакля, начиная от первых встреч с авторским текстом, работы с исполнителями и кончая монтировочными, генеральными репетициями и первым спектаклем. Такого рода практика укрепит в студентах те знания, которые они приобрели в период своих занятий по режиссуре.

РАБОТА С МУЗЫКАНТОМ

В драматическом спектакле музыка может составить органическую часть его, или носить иллюстрирующий характер, или вовсе отсутствовать. Целый ряд постановок возможен и существует без участия музыканта в спектакле. Это может вытекать из того, что само произведение не требует музыкального сопровождения, а также объясняться вкусами и приемами режиссера.

Вполне возможно, что режиссер смотрит на вхождение музыки в спектакль лишь как на неизбежную необходимость, вытекающую из смысла происходящего на сцене или из той ремарки, которая имеется у автора. В этом случае он сам подбирает нужный нотный материал или поручает это заведующему музыкальной частью, всецело доверяясь его знаниям и такту, а затем пробует найденное на репетициях, решая, подойдет эта музыка к искомой им атмосфере в данном куске сценического действия или не подойдет.

Кроме того, режиссер может смотреть на музыкальное сопровождение (музыкальные фоны, вступления к отдельным картинам, музыкальная характеристика определенных эпизодов и переживаний актеров, оркестровые или хоровые акценты, музыкальные финалы сцен и т. д.), как на нечто, мешающее актеру, как бы убеждающее в некотором неверии в силы актеров, в то, что они свойствами своего дарования, специфичностью своего искусства смогут заставить зрителя почувствовать в нужной силе и со всеми тонкостями изображаемое ими на сцене.

Итак, режиссер вполне сознательно может избегать музыки в спектакле, полагая, что музыкальное сопровождение в драматическом спектакле есть либо несерьезная

и быстро проходящая мода, либо постановочный прием, который обедняет актерское мастерство, тормозит искусство театра, долженствующее развиваться по линии все увеличивающегося значения актера, как главной, основной силы в спектакле.

Режиссер такого направления, желая добиться в каждом спектакле глубины и тонкости в донесении исполнителям смысла пьесы, уделит огромное внимание развитию выразительных средств исполнителей, будет заботиться о подаче авторского текста с максимальным разнообразием интонационного богатства актерских средств, о выразительности и пластичности жеста, дикционной четкости и ясности, прекрасно обработанном и развитом голосе, тонких и очень правдивых, не заштампованных приемах мимики, о воспитании в исполнителях чувства ритма и т. д.

Работая над всем этим с исполнителями, режиссер такого направления непременно будет избегать привлечения музыки в спектакль, за исключением тех случаев, как я уже указал выше, когда она, не занимая никакого самодовлеющего места в спектакле, нужна исполнителям по ходу действия, как аксессуар. Однако в ряде спектаклей режиссер привлекает музыку, как некий компонент сценического действия. Оценивая ее мощное значение в сценическом произведении, режиссер работает с музыкантом в период обсуждения принятого к постановке произведения при составлении режиссерского замысла и при работе на отдельных этапах подготовки спектакля.

Говоря о музыке в спектакле, прежде всего следует указать, что существует огромный цикл таких драматургических произведений, которые нуждаются в музыкальном оформлении или могут быть так интерпретированы режиссером, что смысл и стиль этих произведений ярче выразится, если в спектакль будет введена режиссером музыка.

Серьезная и сложная работа режиссера с музыкантом предстоит в обоих случаях: будет ли в спектакле музыка иллюстрирующая или действенная, характеризующая замысел постановки, дающая психологическое и идейное

раскрытие произведения, являющаяся своего рода музыкальным фоном сценического действия.

ТИПЫ МУЗЫКИ В СПЕКТАКЛЕ. РАЗНЫЕ ЗАДАЧИ, КОТОРЫЕ СТАВИТ РЕЖИССЕР, ОБСУЖДАЯ МУЗЫКУ С КОМПОЗИТОРОМ ИЛИ ЗАВЕДУЮЩИМ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЧАСТЬЮ

Несомненно, иллюстрирующий тип музыки в спектакле значительно легче для работы режиссера с музыкантом. Под словами «иллюстрирующая музыка» я разумею не только подбор соответствующего музыкального материала, который должен отвечать эпохе, стилю постановки или бытовым особенностям, но и сочинение специальной музыки определенным композитором, однако при условии, что он если и не прямо имитирует музыку соответствующей эпохи, жанра или стиля, то во всяком случае и по форме и по содержанию близкую духу эпохи, жанру или стилю, отраженным в пьесе.

Очень важно для режиссера в работе с заведующим музыкальной частью или со специальным музыкантом, приглашенным для данной постановки, найти музыкальный материал, который характеризовал бы эпоху, быт или стиль произведения. Режиссер должен познакомиться с музыкой того времени, к которому относится пьеса, и той страны, из жизни которой взят ее сюжет. Далее, нужно, чтобы эта музыка соответствовала характеру действия, которого добился режиссер от исполнителей: была бы интимна или парадна; звучали бы в ней пафосность, подъем или задумчивость, подавленность. Очень важно, какие инструменты исполняют эту музыку, т. е. необходимо, чтобы музыкант точно знал, а режиссер подробно ознакомился с тем, какой характер звучания дает клавишин, клавишорд, лютня; типичен ли для соответственного времени небольшой состав оркестра; каким образом можно имитировать, например, роговую музыку, так называемый «роговой оркестр», весьма распространенный в русских крепостных усадьбах.

Или, если режиссер решит ставить трагедию Пушкина «Борис Годунов» на фоне хоров, то он должен специально познакомиться с хоровым пением начала XVII века в Московском государстве времен Бориса и «великой разрухи».

Казалось бы, очень простой вопрос для режиссера — какая танцевальная музыка игралась на балах в 20-х или 30-х годах XIX века в России. И, тем не менее, для того, чтобы правильно ее установить, необходимо перерыть целый ряд сборников в больших музыкальных библиотеках, чтобы подобрать, во-первых, именно те танцы, которые по ходу действия нужны режиссеру, а во-вторых, характер музыки в этих танцах, соответствующий атмосфере, которой добивается режиссер в этих актах или картинах.

В целом ряде постановок, где совершенно сознательно и в самом характере действия исполнителей и в оформлении подчеркивается не археологическая тенденция режиссера, а своего рода театрализация и стилизация бытового или исторического материала пьесы, приходится прибегать к приему имитации.

Этой имитации музыки режиссер сознательно добивается также и в тех случаях, когда гармония и лады музыки, которую следовало бы ввести в спектакль, если оставаться на строго исторической основе, чужды современному зрителю, на которого рассчитан данный спектакль.

Допустим, что ставится одна из пьес Софокла или Еврипида и необходимо сопровождать появление хоров соответственной музыкой. Как известно, эта музыка исполнялась на кифарах и флейтах; историками-музыкантами установлены характер гармонии, лады и ходы, которые существовали в греческой музыке в век Софокла и Еврипида, но они так чужды современному слушателю, что их обязательно надо транспонировать музыканту. Тогда режиссер заказывает композитору музыку, которая *в какой-то степени* имитировала бы музыку и хоры античной Греции, однако не прибегая к приему реконструирования ее.

То же следует сказать и о спектаклях, в которых взяты сюжеты из восточной жизни, например «Желтая кофта». Если режиссер предполагает, что данная пьеса пойдет для зрителей, которым близка гармония и мелодика европейской музыки, то, как бы он ни хотел передать экзотику и своего рода «китайщину» в колорите и атмосфере всей своей постановки, он должен только до известной степени предложить музыканту, пишущему музыку для его спектакля, имитировать китайскую музыку, мелодия и гармония которой очень часто не доходчивы европейскому уху.

В части так называемого «вещественного оформления» спектакля, т. е. декорации, тех или иных установок на сцене, костюма, мебели и пр., довольно ясно, что можно подразумевать под внесением некоторой стилизации в бытовой или исторический материал пьесы. Таковы некоторые эскизы декораций и костюмов к пьесам Островского, исполненные в приемах русского лубка, с некоторой стилизацией, как, например, работы Кустодиева, или решенные в манере церковной живописи, в духе ее примитивизации, эскизы декораций для бывшего Мариинского театра к опере «Снегурочка» работы Стеллецкого.

В отношении музыкального оформления можно провести полную аналогию с приемами декорационного оформления спектакля. В известной постановке Рейнгардта «Царь Эдип» Софокла, которая имела несколько редакций и оказала сильное влияние на современных режиссеров, текстовая обработка была сделана по Гофмансталу, в соответствии с чем дано было и музыкальное оформление. Звучания, которые сопровождали появление хоров, и музыкальные фоны были своего рода стилизацией.

Самое трудное в работе режиссера с музыкантом — это создать музыку, органически входящую в спектакль, как необходимый компонент его, музыку, выражающую ту или иную степень чувств, переживаемых актером, поддерживающую действенный ритм в спектакле, характеризующую идеи режиссера, раскрывающую психологию действующих лиц.

Такая музыка всегда применялась во французской мелодраме в самые острые моменты сценического действия: когда злодей подкрадывался к невинной жертве, когда умирала героиня или навсегда расставались возлюбленные. Такая музыка, то зловещая, то мрачная, то нежная, то угрожающая, сентиментальная, радующая и скорбящая, неизмеримо усиливает переживаемые зрителем моменты. Этот прием введения музыки для усиления впечатления, для связи эпизодов, для того, чтобы пробудить соответственные чувства в зрителе, применялся в театре со времени появления мелодрамы.

Мы знаем, что режиссура вполне сознательно вводит в спектакль музыку для подчеркивания некоторых очень тонких и глубоких своих замыслов, раскрывающих текст произведения.

Весь период театра, который был связан с символическими пьесами Метерлинка, Леонида Андреева, Кнута Гамсуна, Гофмансталя, Шницлера и др., отмечен тесной работой музыканта с режиссером, в результате которой музыка являлась действительно связующим началом в спектакле.

В русском театре образцом музыканта-композитора для сцены являлся Илья Сац. Он чувствовал и любил сцену и был способен к коллективному творчеству.

В прекрасной статье Л. Сулержицкого, напечатанной в № 2 журнала «Маски» за 1912 год, вскоре после смерти Ильи Саца, читаем:

«Старая ошибка думать, будто бы яркие индивидуальности не могут слиться, будто для ансамбля нужно отсутствие индивидуальности... Сац, резко рвавший со всем, что мешало ему проявляться как бы то ни было в музыке... страшно увлекся работой для театра и не только не потерял при этом себя, но, напротив, в этой работе он вырос, окреп и сложился как музыкант окончательно. Случилось так не потому, что Сац был музыкант минус что-то, отсутствие чего давало ему возможность работать для театра, а потому, что он музыкант плюс нечто, что редко встречается, и плюс этот и была та горячая любовь

к сцене, и понимание ее, и способность к коллективному творчеству, о которых я уже говорил выше».

Сац «жил нервом пьесы так же, как и актеры и режиссеры, работавшие над пьесой. Он сам переживал вместе с актерами то место диалога, где надо говорить шепотом, и если у него музыка в этом месте не гремела, то не потому, что ему об этом сказали, а потому, что, живя вместе со сценой, находясь всей душой в непосредственной связи с тем, что происходило на сцене, он не мог написать иначе.

На репетициях Сац сидел не простым наблюдателем, а таким же творцом, как режиссер и актеры, он был равноправным участником постановки, всегда был в нерве пьесы настолько, что после репетиции обсуждал ее вместе с режиссерами и актерами, делая свои замечания по поводу всего, что он пережил во время репетиции.

Кроме способности быть глубоко психологичным в своем музыкальном творчестве, кроме того, что Сац, обладая темпераментом драматического актера, шел всегда неразрывно в связи с тем, как складывалась пьеса в душе актера, он еще прекрасно чувствовал стиль, угадывал основной принцип той или иной постановки».

Илья Сац был одним из лучших соратников в творческой работе К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в Художественном театре. В наиболее творческий период своей жизни он был тесно связан с этим театром. Музыка к «Жизни Человека» и «Анатэме» Леонида Андреева, «Синей птице» Метерлинка, «Драме жизни» и «У жизни в лапах» Гамсуна была написана Сацем.

«В «Жизни Человека», например, в первых же ходах его польки на балу у Человека, — пишет Сулержицкий, — гротеск, в котором шла постановка, выражен так, как, может быть, не выразился он нигде так цельно и ярко в самой постановке. В этих аккордах, написанных параллельными квартами, звучащими жутко, тяжело и самодовольно-пусто, — квинтэссенция всей идеи постановки».

В лучших современных советских театрах оркестр, хор и заведующий музыкальной частью являются составной,

органической частью ведущего цеха. Это говорит о том, что музыка в спектакле не случайная прихоть режиссера, а необходимая часть театра. Не только в «костюмных пьесах» или в пьесах драматургов-романтиков, но и в пьесах советских драматургов музыка вводится режиссерами как связующее звено отдельных эпизодов или актов, как фон действия, как начало, регулирующее ритм спектакля.

Во всех этих случаях режиссер проводит беседы с приглашенным композитором, рассказывая ему о своем замысле так же, как он это делает, когда приступает к работе с художником-декоратором.

Эти предварительные беседы очень часто приводят к тому, что музыкальное сопровождение по замыслу режиссера полностью заменяет шумовое оформление: приближение толпы, прибой волн, шум леса или горного ручья, шум и вопли битвы, гул машин внутри корпусов фабрик и пр. Но может быть совершенно иное задание, когда во вступлении к спектаклю увертюрно раскрывается ряд музыкальных тем, которые впоследствии пройдут по всей пьесе и будут поддерживать то или иное состояние отдельных действующих лиц. Окажется необходимым, чтобы композитор нашел своего рода музыкальные характеристики не действующим лицам, а как бы самой природе действия, которое должно иметь соответственные перипетии по ходу спектакля.

Тут же возникает вопрос о характере инструментовки оркестра. С театральным композитором режиссеру легче, чем с композитором, не работающим в театре и не понимающим условий драматического спектакля, договориться, в какой степени приемлемо, чтобы данный спектакль сопровождал симфонический оркестр, или нужно, чтобы была выброшена, например, вся середина оркестра и остались как бы только его края — чтобы играли флейта и контрабас, скрипка и барабан, чтобы был неожиданно введен английский рожок и валторна с сурдинкой, и оркестр в таком составе плюс рояль исполнял сложные широкие темы, полные неожиданных модуляций. Между прочим, пример этого состава оркестра приведен мною

из действительного факта, когда Илья Сац писал музыку для постановки Художественного театра «Драма жизни» Кнута Гамсуна специально к третьему акту, где на сцене изображалась ярмарка.

Великолепным примером того, как режиссер вместе с композитором находит соответствующую природу ритма и мелодический рисунок, а вместе с тем и интересную инструментовку, отвечающую стилю и замыслу режиссера, может служить работа Е. Б. Вахтангова с композитором Сизовым над музыкой к спектаклю: «Принцесса Турандот».

ПОИСКИ МЕСТА НА СЦЕНЕ И УСЛОВИЙ, БЛАГОДАРЯ КОТОРЫМ МОЖНО ДОБИТЬСЯ В СПЕКТАКЛЕ ТОЙ ИЛИ ИНОЙ СТЕПЕНИ ЗВУЧНОСТИ МУЗЫКИ

Когда музыка, написанная композитором и исполненная им по клавиру, одобрена режиссером, после оркестровки вновь прослушана в исполнении инструментов и голосов и окончательно принята режиссером, начинается слияние музыки со сценическим действием.

Вся первоначальная работа по слиянию музыки и сценического действия проводится под фортепиано, а затем начинается тот период репетиций, когда режиссер ищет для оркестра, хоров или отдельных групп инструментов (в зависимости от характера музыки, принятой для данного спектакля) место на сцене, под сценой или в прилегающих к сцене помещениях.

Отыскание места для оркестра или группы инструментов связано с проблемой большей или меньшей звучности музыки. Режиссер естественно может захотеть того, чтобы музыка звучала, как самостоятельный компонент спектакля, чтобы зритель очень легко следил за всеми ходами музыкального произведения, которое исполняется, чтобы части и характер этого музыкального произведения доносились так же явственно, как четко должны быть донесены мысли и фразы актеров. В этих случаях

он окружает его резонирующими стенками, образующими своего рода раковину, и вся полнота звука идет в зрительный зал.

В зависимости от того, имеются ли на сцене карманы и каких они размеров, не загораживают ли занавесы и те или иные части оформления аррьерсцену от зеркала сцены, оркестр может быть помещен в том или ином месте сцены.

Если первый трюм достаточно удобен для того, чтобы в нем разместить оркестр, или если имеется особое помещение для оркестра перед сценой, однако скрытое от зрителей и находящееся под просцениумом, то оркестр можно поместить в одном из этих мест, в зависимости от задач, поставленных режиссером.

Значительно более интересным является изобретение способов регулирования звучности музыки. Элементарный прием — помещать оркестр за дверь, пробовать, как он звучит при закрытой, полуоткрытой и открытой настежь двери. Конечно, нет никакой премудрости в том, чтобы, рассаживая так или иначе оркестр и помещая его в той или иной части сценического пространства, загораживая ширмами, занавесами, стенками павильона, добиваться оттенков в степени звучания. Но и все приемы нахождения тех или иных эффектов в сценическом действии, в смысле технического их оборудования, по большей части ничего сложного не представляют. Все зависит от вкуса режиссера. *Каким* образом и *чего* он будет достигать, работая над тем или иным эффектом, в частности над музыкой в спектакле, — все это обнаруживает его режиссерский прием и связано с тем творческим направлением, которое он разделяет.

В целом ряде постановок у режиссера может возникнуть задача средствами музыки добиться той или иной настроенности, которая бы вызывалась у зрителя через музыкальные сочетания заранее продуманных гармоний, диссонансов, музыкальных фонов, полученных подбором определенных инструментов. Для разрешения этого рода задачи работа режиссера с музыкантом весьма

разнообразна, причем в этом случае режиссеру необходим именно *театральный* композитор, потому что всех оттенков, о которых я говорю, можно достигнуть не только в процессе обсуждения содержания и характера музыки с композитором, не только во время проб, когда принимается или корректируется музыка, сочиненная для данного спектакля, но и тогда, когда эта музыка прилагивается к сценическому действию.

Группы инструментов могут быть разбросаны там или тут по сценическому пространству, в зависимости от тех задач, которые поставлены режиссером театральному композитору.

ВЫБОР КОМПОЗИТОРА ДЛЯ СПЕКТАКЛЯ

Следует остановиться еще на одном вопросе, говоря о музыке в спектакле: как поступить с музыкой, написанной крупнейшими композиторами к отдельным произведениям крупнейших европейских драматургов? Существует великолепная музыка Бетховена к трагедии Гете «Эгмонт», прекрасная музыка Шумана к байроновскому «Манфреду», музыка Грига к «Пер Гюнту» Ибсена, музыка Чайковского к «Снегурочке» Островского, музыка Мендельсона к «Сну в летнюю ночь» Шекспира, музыка Глазунова к «Маскараду» Лермонтова и др.

Вводя такого рода музыку в спектакль, режиссер связывает себя определенным стилем, который проявится и в характере исполнения актеров, и в оформлении спектакля, и в трактовке произведения. Музыка указанных композиторов всегда войдет в спектакль как некое самостоятельное целое, и подчинить ее замыслу режиссера невозможно. Симфонизм такой музыки совершенно явный, и ряд номеров, написанных композитором для данной пьесы, укладывается в спектакль как части своего рода сюиты.

Хотя указанная выше музыка написана к определенным драматическим произведениям, но в плане нашей современной театральной технологии построения

спектакля она не может быть названа *театральной* музыкой.

Целый ряд крупных композиторов, которые писали для театра музыку, иногда и очень удачно, не становились театральными композиторами в том смысле, как это было сказано по отношению к Илье Сацу, очевидно, потому, что не обладали знанием или просто не любили театра, а может быть, и любили, но не понимали театр в том специфическом разрезе, в каком надлежит его видеть и знать для творческого работника, органически участвующего в процессе создания спектакля.

Из числа композиторов, которые пишут для сцены, мы знаем мало *театральных* композиторов, безусловно отличающихся друг от друга содержанием и своеобразием своей музыки и пониманием ее роли в спектакле. В зависимости от указанных свойств режиссер и останавливает свой выбор на том или ином композиторе, привлекая его к работе над данным спектаклем.

Если режиссер стремится к яркости, полифонизму, к большому оркестру, который должен сопровождать его спектакль, он остановится на том композиторе, который интересен в своей театральной музыке своеобразием инструментовки и развитием тем среди определенных групп, инструментов.

Если режиссер хочет, чтобы театральный композитор помог ему в отыскании такой манеры музыки, которая, согласно его замыслу, отвечала бы сжатости, лаконизму или иронии в раскрытии среды, характеристики которой он старается добиться в музыке, он обратится к композитору, владеющему своеобразными мелодиями и гармониями, но разрабатывающему их именно в приемах, нужных режиссеру для найденного им стиля спектакля.

РАБОТА НАД ШУМАМИ В СПЕКТАКЛЕ

Очень часто в процессе создания спектакля у режиссера возникает надобность в шумовом оформлении. Следует заметить, что к вопросам шумового оформления режиссер подходит на последнем этапе работы над спектаклем.

Если исключить ту часть шумов в спектакле, которая относится к полной имитации звуков проезжающего по мосту экипажа, приближающегося поезда, канонады или отдельных пушечных выстрелов, шума дождя, воя ветра, прибоя волн и т. д., то остаются такие театральные шумы, которые талантливым шумовиком позаимствованы в своей основе из непосредственных впечатлений, получаемых из окружающей нас жизни, однако переработаны в особые шумовые эффекты.

Шумы помогают исполнителю передать необходимую атмосферу игровых кусков и лучше доносят самочувствие исполнителей до зрительного зала.

В непосредственной связи и взаимовлиянии с шумами находится освещение и декоративное оформление в целом, причем шумы определяются в зависимости от того или иного характера освещения и декоративного оформления.

Обыкновенно руководитель шумовой части спектакля — человек с очень музыкальным слухом и одновременно чрезвычайно наблюдательный и умеющий хорошо схватывать такие явления в жизни, которые очень характеризуют то или иное событие или действие.

Доносящиеся из-за окон и из-за стен домов шумы, если они хорошо сделаны шумовиком, состоят из отдельных выкриков, звуков, характерных для проезжающих

экипажей, автомобилей, военных тачанок, орудий, смешивающихся с разговорами толпы, идущей по тротуарам или останавливающейся около окон, с песнями проходящих воинских частей, с звучанием духовых оркестров и т. д., причем хороший шумовик сделает так, что вы отличите, что вот проехала тачанка, которую везет тройка или четверка подкованных лошадей, дребезжание железных частей этой тачанки и стук колес о мостовую; затем слышно, как проходит артиллерия — передается звук громающих колес пушек и лафетов; потом цоканье копыт идущей кавалерии и тяжелый марш пехоты.

Очень часто режиссеру интересно, чтобы шумовик добился таких звуков, которые передавали бы морозный день, когда гудят в воздухе провода; чтобы в полной тишине раздавались далекие гудки паровозов, разносимые эхом, шум листьев и ветвей старого парка за окном или невнятный гул огромного города, который слышен от какого-нибудь темного пустыря на самой окраине выселков или предместий. Однако режиссеру нужны не грубо натуралистические приемы, а такие, которые давали бы намек, фон для соответственных переживаний и той настроенности, какая ему необходима для ряда сцен, проходящих в данном месте действия.

Наконец, возможно, что режиссер поставит шумовику и третью задачу. Предположим, так складывается действие, что режиссер хочет передать последнюю сцену какого-нибудь акта под вой метели в тайге, и этот вой метели и ураган несущегося снега являются фоном и даже каким-то голосом, вступающим в жизнь этой финальной сцены. Вот тогда режиссер захочет, чтобы шумовик при создании этой картины достигал такого впечатления, которое не только было бы реально, но и заключало бы в себе кое-какие музыкальные звуки. Тогда этот шумовой фон плюс человеческие голоса или отдельные вокальные аккорды по определенному рисунку могут связываться с отдельными голосами и отдельными тембрами музыкальных инструментов, а все это вместе взятое плюс шумовая аппаратура дадут такое шумовое оформление

драматическому действию исполнителей, которое существенно будет отличаться от двух вышеуказанных шумовых задач.

Словом, режиссер может ставить для руководителя шумовой частью театра самые разнообразные задачи в зависимости от того, чего он хочет добиться в спектакле от шумового оформления.

Как известно, для достижения простейших шумовых эффектов существует очень простая аппаратура, которая издавна находилась в ведении машиниста и постановочной части. Так, например, аппарат для создания иллюзии прибоев волн представляет собой раму, сделанную из поставленной на ребро дюймовой доски в $3\frac{1}{2}$ вершка шириной и железной оси в середине квадратной, а на концах круглой — для подшипников, установленных в стойках аппарата. С обеих сторон рамы натянут холст, стороны которого, обращенные внутрь, оклеены бумагой для усиления звука, производимого при вращении аппарата скользящим по бумаге гравием. Аппарат для шума дождя состоит из двух плоских деревянных колец; каждое кольцо склеено из двух слоев дерева волокнами наперекрест; оба кольца соединены между собой двойным рядом зигзагообразных деревянных рам, просветы которых затянуты пергаментом. Внутри такого аппарата насыпают просо, скольжение которого по пергаменту напоминает падение дождевых капель. Давно известны элементарные, имеющиеся почти в каждом театре аппараты для создания шума поезда, стука проезжающего экипажа, для эффекта звона колоколов, если эти последние в театре отсутствуют, и т. д.

Каждый шумовик, если он действительно мастер своего дела, непременно изобретатель, причем он изобретает не только аппараты, с тонкостью и искусством передающие нужные шумовые эффекты, но и способы пользования этими аппаратами: как добиваться при пользовании ими тонких нюансов, как расставлять аппаратуру для того, чтобы в зрительный зал с нужной силой дошел тот или иной эффект, и как сочетать работу этих аппаратов,

чтобы один усиливал или дополнял другой аппарат, действующий для передачи этих эффектов.

КАКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ИМЕЕТ ДЛЯ РЕЖИССЕРА ТЕАТРАЛЬНОСТЬ ОРГАНИЗАТОРА ШУМОВЫХ ЭФФЕКТОВ

В общем плане работы над спектаклем шумовые эффекты для режиссера являются одним из звеньев художественного целого, выливающегося в результате репетиционной работы в спектакль.

Очень тормозит работу режиссера, когда специалист (и даже большой специалист в своей области) — организатор шумовых эффектов делает только то, что ему непосредственно поручено, — выполняет заказ режиссера на создание определенного шумового эффекта, — сам же не участвует в обсуждении того, почему интересующий режиссера эффект должен войти именно в этот кусок действия, какую цель преследует режиссер, выдвигая предложение о создании такого шума, чего он хочет добиться и какую мысль или ощущение нужно через этот эффект провести в спектакль.

Необходимо, чтобы организатор, изобретатель и руководитель шумовых эффектов, интересовался сценой, любил сценическое искусство, понимал актерское мастерство и чтобы все театральное дело было ему чрезвычайно близко. Тогда его деятельность поможет режиссеру и будет способствовать успеху спектакля.

Каждый шумовик возглавляет шумовую бригаду, которая может состоять из лиц, специально приглашенных только для работы на шумовых аппаратах, но может быть сформирована и из молодых членов труппы, актеров и актрис. Наконец, эта же бригада включает и нескольких рабочих сцены, которые работают на более тяжелых аппаратах.

От руководителя шумовыми эффектами зависит, как организовать эту бригаду и наладить не только репетиционную работу и работу по *отысканию* шумовых

эффектов, но и по проведению этих шумов с нужной серьезностью и вниманием всякий раз во время спектакля. Руководитель шумовиков должен бороться за поднятие в своей бригаде уровня театральной культуры, разумея под этим словом не только овладение техникой, но развитие вкуса, а также осмысленное отношение к тем процессам, которыми занимается каждый из членов бригады или группы, прикрепленный к одному из аппаратов.

Для того чтобы получился нужный для режиссера результат, необходимо, чтобы каждый из членов шумовой бригады, так сказать, жил жизнью своего аппарата, не только механически включал, вертел, делал те или иные автоматические движения, но и *действовал*. Возьмем, например, случай, когда целая бригада стоит на свистульках, расставленных в разных концах сцены для того, чтобы изобразить щебетание и гомон птиц весной. Талантливый руководитель шумовых эффектов даст каждому члену бригады свою действенную задачу — как одна птица перекликается с другой, как птица выводит то или иное колено, причем она пропела, сидя на одной ветке, потом быстро перелетела и села на другую. Если шумовики достигают передачи такой живой жизни, то все это мгновенно переносится в зрительный зал. При отсутствии внимания и вкуса к этому рода работе всех членов шумовой бригады шумовые эффекты меркнут, становятся механическим привеском к спектаклю.

Должен сказать, что замечание о вкусе к тому, что делает всякий находящийся на сцене, желании и умении действовать в своей области, отвечая своим поведением главному действию, основным моментам развития пьесы, — все это относится ко всем работникам театра, находящимся на сцене во время спектакля и даже во время репетиций.

Следует прибавить, что режиссер должен установить режим в жизни всех работников сцены, который в некотором смысле связывал бы их круговой порукой в общем деле создания спектакля.

В самом деле развитие действия в спектакле лежит не только на одних актерах. Если электротехники, сидящие в регуляторской, или осветители, находящиеся на отдельных аппаратах, не вовлечены в общий рисунок и ритм спектакля, если рабочий, стоящий на занавесе, не подает его вовремя и с установленной скоростью его движения, если рабочие сцены и бутафоры будут выполнять свои задания без достаточного понимания, почему нужно так ставить по меткам ту или иную вещь на сцене, — не получится плавного или порывистого (в зависимости от требований, поставленных режиссером) движения спектакля.

Конечно, все эти требования сводятся к одному: каждый работник сцены, а следовательно, и каждый член шумовой бригады должен быть действительно *театральным* человеком.

Предположим, шумовая бригада получает следующую задачу: за стенами небольшой выгородки, которая изображает вход в барак скаковой конюшни, стоит несколько лошадей, приготовленных к выводу на ипподром. Жизнь конюшни является фоном для довольно напряженного разговора. И вот размечается ряд шумовых кусков. Одна лошадь более нервная, причем ее станок расположен сейчас же у двери указанной выгородки; она пугается каждого стука и громкого голоса. Другая лошадь стоит дальше, в противоположном конце барака; ее седлают, и она все время бьет не то передними, не то задними ногами. В одном из денников, когда оглаживали лошадь, она неудобно повернулась и ногой ударила по ведру, которое покатилося, а конюхи закричали на эту лошадь, и тогда затопотали рядом стоящие в соседних денниках. Все время слышно, как лошади то жуют сено, то грызут кормушку, то позвякивают удилами и мундштуками.

Вся эта картина дойдет до зрителя, если каждый из членов бригады создаст эту жизнь в конюшне и аппараты, передающие стук копыт, будут пущены в действие таким образом, что каждый из них передаст характер лошади и ее поведение.

Все это зависит от заведующего шумовой частью. Тогда только шумы будут ярки и запомнятся, если все они будут организованы так, что изобретатель их и руководитель шумовых эффектов, будучи *театральным* человеком, создаст их в полном контакте со сценической жизнью актеров и с совершенно ясным пониманием режиссерского замысла.

К сожалению, не существует учебников, статей или иного характера пособий, которые бы полно осветили этот очень серьезный участок в работе режиссера над спектаклем.

В связи с вопросами, которые поставлены и освещены выше, следует указать на работу по шумовому оформлению заведующего этой частью в Художественном театре — заслуженного артиста республики В. А. Попова. В этой области он является действительным мастером — и как изобретатель различного рода эффектов и как методист.

В. А. Попов имеет огромный опыт работы по шумовому оформлению. Он является интересным конструктором целого ряда очень тонких аппаратов, выполнить которые удастся в мастерских с отличными результатами, при указаниях и руководстве в работе над этими аппаратами самого изобретателя. Изобретая аппараты, он обращает внимание на тщательную обработку отдельных частей конструкции. Он учит, как пользоваться аппаратом, чтобы получить всю гамму задуманных им нюансов, и дает указания опытного характера по методике в области шумовых процессов на сцене.

Все, что говорилось о *театральности* руководителя шумовой частью в театре, относится к мастерству В. А. Попова. Он может сделать ряд ценных указаний, как и откуда надлежит слушать подготавливаемый во время репетиций эффект, учитывая в дальнейшем его звучание, когда зрительный зал будет наполнен; как сочетать слуховые впечатления со зрительными, однако беря за основу сценическое действие; каковы проверенные им на опыте приемы работы с бригадами; где и каким образом

располагать определенного характера аппаратуру, чтобы получился задуманный эффект, и т. д.

Следует упомянуть, что крупнейшие режиссеры нашего Союза К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко постоянно в своих постановках в той или иной мере применяли шумы в оформлении спектакля, причем для каждого из них, как и для любого режиссера, работающего над спектаклем, этот элемент либо занимал очень заметное место в постановке, либо являлся своего рода фоном для сценического действия.

ПРИМЕЧАНИЯ К ПРАКТИЧЕСКИМ РАБОТАМ СО СТУДЕНТАМИ НАД СОЗДАНИЕМ СПЕКТАКЛЯ

Обычно третий год обучения режиссуре весь коллектив курса занят работой по созданию спектакля, в котором все студенты являются режиссерами спектакля и его исполнителями. Этот спектакль в костюмах, гримах и декорациях, словом, во всем своем сценическом оформлении, является экзаменационной работой для перехода на следующий, четвертый курс. Еще в конце второго года обучения намечается та пьеса, с которой должны за летние месяцы познакомиться все студенты, прочитать ее и подумать о ней. Съехавшись к началу учебного года, студенты прежде всего сообщают свои впечатления о прочитанной пьесе и высказывают свои соображения о том, как она может выглядеть сценически.

Первые беседы проходят над вскрытием авторского текста. В результате коллективного обсуждения устанавливается выработанная точка зрения на данное произведение и находится сквозное действие спектакля. К этому времени устанавливаются основные большие режиссерские куски всего спектакля. Параллельно с этим, по мере изучения пьесы и сведения текста в тот экземпляр, по которому предполагают исполнять эту пьесу, намечается распределение ролей. Вся эта работа ведется не только художественным руководителем курса, но и его ассистентами, преподавателями актерского мастерства.

Когда детально обсужден и обдуман весь текст, оговорены все действующие лица, вскрыты их характеристики, когда весь коллектив курса ознакомился с необходимой литературой, происходит распределение ролей. Следующим, довольно сложным моментом технического характера является распределение режиссерских кусков в спектакле между всеми студентами курса, чтобы каждый из них или двое получили бы по одному, а иногда и по два больших режиссерских куска в спектакле. Если пьеса может быть разбита на эпизоды или сама по характеру построения, сделанного драматургом, разбивается на ряд картин, то надо строго закрепить каждый режиссерский кусок или ряд кусков, а иногда и картин за определенным студентом-режиссером, непременно приняв во внимание, чтобы студент, режиссирующий данный кусок, не был по возможности в нем исполнителем.

И вот начинается работа по осуществлению спектакля. Отдельные репетиции ведутся параллельно, причем, так как руководителями данной постановки могут оказаться уже по крайней мере трое, т. е. художественный руководитель и два его ассистента, работающие по актерскому мастерству, возможны длительные репетиции и детальные занятия над этим спектаклем до тех пор, пока не появится уже во второй половине академического года надобность слеплять отдельные режиссерские куски для получения единого художественного целого.

В то же самое время из состава студентов выделяют три бригады: одна по художественному оформлению спектакля, по работе над декорациями, костюмами, гримами и светом, причем эта бригада состоит из тех студентов, которые в силу своей индивидуальной одаренности — художники и создали ряд интересных эскизов; другая бригада обеспечивает возможность создания данного спектакля в организационно-административном плане, т. е. следит за пошивкой костюмов, изготовлением париков, приготовлением бутафории, монтировкой декорации и света и т. д. Эта же бригада заботится о необходимости создания шумовых эффектов или му-

зыкального сопровождения. И наконец, третья бригада состоит из помощников режиссеров, ведущих спектакль и обеспечивающих проведение ежедневных репетиций и запись протоколов репетиций. На их обязанности также лежит забота о получении помещений для репетиций и всех нужных для них предметов.

Должен заметить, что все студенты, входящие в эти бригады, вместе с тем являются и исполнителями и имеют соответственную режиссерскую нагрузку по осуществлению отдельных режиссерских кусков.

Таким образом, к концу академического года слагается целый спектакль, над которым работали в течение двух семестров и который был материалом для упражнений в области сценического мастерства, опытом самостоятельной режиссерской работы студентов. Наконец, этот же спектакль знакомил их вплотную с особенностями коллективного искусства театра, а также подготовлял студентов к работе над авторским текстом, к созданию режиссерского экземпляра и умению вести запись репетиций для того, чтобы впоследствии видеть ошибки и достижения, которые были сделаны в процессе создания спектакля.

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ РЕЖИССЕРА В РАБОТЕ НАД СПЕКТАКЛЕМ

Режиссерское искусство, определяющееся вкусом, фантазией и темпераментом носителей его, в известный период работы над спектаклем — иногда очень рано, иногда на последнем этапе — приводит режиссера к обостренной внутренней зоркости.

В чем, в сущности, заключается эта обостренность внутренней зоркости режиссера? В том, что он может отличить фальшивое от правдивого, банальное от незаштампованного, нового, неожиданного, оригинального, мало использованного и свежего и вместе с тем чего-то очень простого, верного и глубоко *сценичного*.

Эта зоркость им проявляется не только в работе с исполнителями, но и в отношении ко всему спектаклю в целом, в котором свою долю участия имеют и художник, и осветитель, и прочие работники сцены, помогающие созданию спектакля.

Этот момент в работе режиссера очень трудно поддается описанию, и вместе с тем, если этого момента в творчестве режиссера нет, специфически *режиссерское* в спектакле отсутствует.

В чем оно выражается? Допустим, полностью разобраны с актерами отдельные куски ролей, в основном почти вся пьеса сделана. И вот, работая над отдельными сценами, режиссер в самом процессе исполнения показывает актеру, как наиболее выгодно донести те состояния, которыми он живет.

Он не говорит ему о его сквозном действии или о зерне роли, но подсказывает, видя со стороны, где и как

лучше сказать ту или иную фразу: присев на ручку кресла, или двинувшись к окну, или облокотившись на раму, внезапно повернувшись на определенном слове к своему партнеру, медленно опускаясь на колени, или удобнее забываясь в угол дивана и складывая руки на груди в тот момент, когда исполнитель слушает своего партнера, готовясь ему сказать нечто веское и сильное, предлагает взять в руки какой-нибудь предмет и играть с ним, пока говорит ту или иную реплику, и т. д.

К этому же приему обостренной внутренней зоркости относится умение режиссера увидеть интересную мизансцену и удержать исполнителя от банального перехода: в развитии сцены, остановив на мгновение всех партнеров, изменить окраску в интонации, подсказать жест, на ходу перестроить расположение фигур; задержать на определенной реплике исполнителя до тех пор, пока он не найдет такого выражения глаз и лица, которое отвечало бы подлинному видению исполнителем цели, к которой неуклонно стремится он в развитии своей роли.

К этому же приему обостренной внутренней зоркости относится внезапное предложение изменить установку мебели, даже дать иной разворот сцены, повернув под другим углом всю планировку; или предложение переставить порядок сцен и иначе их акцентировать; или предложение дать такое освещение и из такого источника идущее на присутствующих на сцене исполнителей, которое сразу подаст со всей определенностью нужную мысль, разъясняющую режиссерский замысел.

К этому же относится подсказ внезапно, тут же организованный и вчерне набросанный музыкальный или шумовый сопровождения, снятие задерживающего или фальшивого ритма в одном куске и нахождение неожиданного, свежего и острого ритма в другом; умение показать, как надлежит «обыграть» паузу, которая внезапно стала ясной режиссеру и увлекла всех исполнителей, потому что подчеркнула все предшествующее, что нажито в ходе спектакля.

Можно привести десятки, сотни примеров, когда эта зоркость режиссера одним штрихом сразу заставляет жить

нужной атмосферой куска, когда эта зоркость помогает ему композиционно слепить те или иные части народной сцены или со вкусом и знанием жизни вылепить маленькие кусочки, из которых слагается *целое* народной сцены, открыть в исполнителях то или иное самочувствие, которое даст нужные ему движения в сценическом действии.

Словом, эта внутренняя зоркость режиссера есть нечто иное, как то, что мы называем *педагогическим* моментом в работе режиссера. Режиссер-педагог занимается с исполнителями, *разбирая* с ними текст, помогая им работать над собой, подойти к работе над ролью таким образом, чтобы все роли вместе составили определенный ансамбль в спектакле.

Режиссер-педагог, конечно, не режиссер-постановщик. Очень часто режиссер, великолепно умеющий работать с актерами, затрудняется один, без помощи режиссера-постановщика или художника-постановщика, закончить свою работу над спектаклем так, чтобы да него вышло художественно цельное произведение, обладающее всеми особенностями сценического единства.

Мы часто говорим: вот великолепный режиссер-психолог, режиссер, обладающий литературным вкусом, хорошо чувствующий художника на сцене и умеющий с ним найти такой внешний образ спектакля, что он для зрителя чрезвычайно четко донесет весь режиссерский замысел. Но такой режиссер-психолог, человек большого литературного вкуса, прекрасно умеющий оформить свой спектакль вместе с художником, разработав костюм, бутафорию и декорацию, *не умеет работать с исполнителями; кроме того, он не режиссер-педагог.*

Конечно, режиссер-педагог всегда умеет работать с исполнителями, но режиссер, умеющий работать с исполнителями и добивающийся отличных результатов в работе с актерами над ролями, часто не обладает соответственным тактом и умением создать атмосферу работы и организовать самые процессы репетиций для всех исполнителей на протяжении всего репетиционного периода, пока идет работа над спектаклем.

Я вполне сознательно подменяю определением «внутренняя зоркость режиссера» старый и известный на театральном языке термин «интуиция».

Почему я считаю, что термин «режиссерская интуиция» не вполне выражает то содержание, которое мы предполагаем, употребляя его? Потому, что при пользовании этим термином в творческом акте режиссерской работы основное место отводилось *бессознательному* действию режиссера. А по существу это неверно, потому что режиссер может развить и не развить в себе эту «внутреннюю зоркость». Развить, если будет работать в этом направлении над собой, занимаясь тщательной отделкой спектакля, с большим контролем относясь к тому, что подсказывают ему его вкус, его художественное чутье, вполне сознательно разбираясь в том, почему ему не нравится одно, а нравится другое.

Конечно, когда он делает замечания или когда предлагает какие-либо изменения, он не контролирует себя и не ставит себе такой задачи — непременно в данную минуту проверить, что руководило им, когда он делал то или иное предложение. Но если он через некоторое время подумает и, подумав, придет к выводу, что то предложение, которое он сделал, не было ошибкой, он вполне сознательно ответит себе, а если это потребует, и другим, почему он произвел то или иное изменение или сделал такое-то предложение.

Но, кроме самоконтроля, можно развить в себе и «режиссерскую зоркость». Если вспомнить примеры из опыта крупнейших режиссеров, все их тонкие замечания и верные предложения, то можно с уверенностью утверждать, что эта «зоркость» продиктована им жизненным опытом, памятью, наблюдательностью, способностью творчески переживать то, что они видели в окружающей их жизни. Примером этого могут служить замечания и предложения, делавшиеся на репетициях К. С. Станиславским и делаемые Вл. И. Немировичем-Данченко.

Все самые меткие и неожиданные предложения, самые острые, поражающие мизансцены вытекали у них из

глубокого понимания жизни, художественной изобретательности, из широкого опыта и умения заметить фальшивое и подсказать правдивое. Причем даже трудно разделить, что можно отнести к их громадному жизненному опыту и что относится к необычайно ярким вспышкам творческой фантазии, к способности творчески *вообразить*.

Мы уже отмечали, что в режиссуре есть несколько разделов, которые как бы стоят особняком. Так, например, работа режиссера с исполнителями, конечно, определяется тем, как режиссером разработан текст, как понят автор; мало того, изучение авторского текста, его верное сценическое истолкование ведется режиссером через исполнителей, но есть такой момент в работе режиссера, когда он один, без исполнителей, занимается авторским текстом.

То же самое следует сказать и о работе режиссера с художником. Есть очень много моментов в период создания спектакля, когда работа режиссера с художником идет без участия исполнителей. То же надо сказать и о работе режиссера с осветителем, музыкантом, машинистом, шумовиком и т. д.

Но вся эта работа приводит режиссера к тому периоду, когда надлежит все соединить вместе. Мы называем этот процесс в работе режиссера *композицией*. Спектакль является для режиссера определенным *сценическим сочинением*.

Совершенно так же, как композитор сочиняет симфонию, как художник кисти пишет картину, а для литературоведа совершенно естественно произвести композиционный анализ романа, так и в работе режиссера наличествует композиционное умение привести к некоему сценическому единству многообразие тех средств, которыми режиссер добивается реализации своего замысла, отвечающего идее и смыслу произведения.

Трудно и неверно было бы составить исчерпывающий перечень основных приемов режиссера, которые следовало бы отнести к актам его композиционной работы. Однако можно сказать, что, когда режиссер приступает к постройке сцен, картин, действий и, наконец, всего

спектакля в целом, когда он как бы собирает отдельные куски в законченные сцены, картины и действия, он компоует отдельные части весьма разнообразного характера, стремясь привести их к некоему художественному единству. Это касается и исполнительской работы, и монтажной части спектакля.

Сюда входит прежде всего отыскание атмосферы сцены и средств выразительности, через которые эта атмосфера должна сообщиться зрителю. Атмосфера сцен получается от того или иного самочувствия исполнителей в определенных кусках. Но это самочувствие исполнителей зависит не только от их поведения, от того, чем они живут, чем они наполнены, но и от внешних обстоятельств. Свет, обстановка, музыка, шумы, расположение мебели и т. п. — все это отражается на самочувствии исполнителей.

Сюда же относится закрепление или нахождение новых *мизансцен*, *расстановка кульминаций*, или *акцентов*, в сценах, картинах, актах и, наконец, во всем спектакле.

Должен сказать, что все, что связано с *ритмической* и с *темповой* сторонами спектакля, окончательно находится в этот период работы над произведением, потому что в это время рождается своего рода *туше*, которого удастся достигнуть в исполнении через *паузы*, при помощи *проходящих* сцен, на которых не следует задерживать внимание зрителя, а также при помощи *подчеркнутых выделяемых* состояний отдельных исполнителей и *интонационной* стороны спектакля. А в конечном счете это и есть те сценические средства, через которые передается *ритмическая* сторона сценического действия, *ритм* спектакля.

Хотя работа над большими общими сценами, то, что на театральном языке называется *народными* сценами (должен оговориться, что в этих народных сценах бывают заняты и «светские люди», «двор», и уличная толпа, и боярская дума, и жители «ночлежки» из третьего акта «На дне» Горького, и т. п.), занимает в период репетиций совершенно особое место, когда с каждым исполнителем режиссер добивается нужного рисунка его роли, а также

делит всю «народную» сцену на группы, каждую из которых возглавляет ведущий, помогающий исполнению партитуры народной сцены, разработанной режиссером, — в тот репетиционный период, о котором сейчас идет речь, т. е. когда режиссер *компонует* спектакль, проводится особо тщательная работа режиссера по *лепке* отдельных кусков «народных» сцен.

Почему в этот период, когда он *компонует*, происходит особая работа над народными сценами? Потому, что режиссеру теперь уже ясно, *что* в основном должны выражать эти народные сцены, каково их *сквозное действие*, на чем должно быть построено преимущественное внимание всей народной сцены, для чего вообще они нужны в спектакле.

Для того чтобы добиться желаемого результата в каждой группе, на которые разделена «народная» сцена, и в различных сочетаниях этих групп в процессе общего действия народной сцены, необходимо лепить маленькие сценки, однако связанные единым рисунком и развивающиеся по общему *сквозному действию*.

В этот период работы может быть выброшено и стерто все задерживающее и, наоборот, подчеркнуто, выделено, даже внешним образом *высвечено*, ярче подано мизансценами, костюмами, гримом то, что помогает наиболее четкой подаче режиссерского замысла.

МИЗАНСЦЕНЫ И КОМПОЗИЦИЯ КУСКОВ И МИЗАНСЦЕН

Как известно, в режиссерской практике существуют два приема для нахождения мизансцен: или режиссер во время работы с исполнителями так ведет занятия, что в своем общении с партнерами, при выполнении определенных задач исполнитель будет действовать так, как ему естественнее всего покажется занять то или иное положение, сделать тот или иной переход, и эти положение или переход, зафиксированные на репетициях, и окажутся *мизансценой*, вылившейся в процессе работы, или

режиссер *покажет* мизансцену исполнителям, и даже более того: обдумав все мизансцены на протяжении ряда картин или действий, он их предложит выполнять актерам довольно точно и будет добиваться того, чтобы рисунок найденных, изобретенных им мизансцен точно соблюдался исполнителями.

Что такое мизансцена? Наиболее выразительный прием действия, наиболее выразительное положение или состояние актера, рисующее его внутренний процесс. Через мизансцены нам удастся передать, чем живет исполнитель, что наполняет его в данном куске действия.

В отдельных случаях режиссер для того, чтобы предложить ту или иную мизансцену, сам сыграет тот или иной кусок за всех персонажей, занятых в данном куске, тем самым показывая исполнителям, чего он хочет, как он видит эту мизансцену. Или бывает так, что режиссер, сидя на режиссерском месте, видит, что надо сделать исполнителю: чуть переменить позу, или перевести внимание с одного объекта на другой, или изменить самочувствие от перемены «предлагаемых обстоятельств» — и от этого сразу будет найдена новая мизансцена или изменится рисунок уже найденной.

В основе мизансцены всегда лежит ясно осознаваемая исполнителем задача, которую он выполняет в своем внутреннем или внешнем действии. Для нахождения сложной мизансцены среди двух или нескольких партнеров нужно, чтобы режиссер не только подсказал, но нашел необходимое для них *самочувствие*.

Все мизансцены, если ими определяется целая сцена, окажутся фальшивыми в том случае, когда не установлена режиссером *атмосфера* данного куска. Нужно десятки раз оговорить эту атмосферу и создать ее во что бы то ни стало. Только тогда искомая мизансцена придет естественно, и режиссер сможет добиваться четкости ее рисунка.

Нет ничего *ремесленного* для режиссера в том, что он, желая найти глубокое и интересное разрешение мизансцены, обратится к картинам, гравюрам крупных художников, вообще к изобразительному искусству.

С режиссерской точки зрения композиционное построение фресковой живописи или больших полотен мастеров живописи дает обильный материал для размышления о мизансценах. Я не хочу сказать, что режиссер должен механически переносить приемы построения фигур и положений художников кисти на сцену, но утверждаю, что режиссер обогащает себя, посещая картинные галереи и выставки, перелистывая монографии о великих художниках. Он обогащается потому, что вдумывается в смысл найденных художником поз, положений, взглядов, жестов, выражений лиц.

Предположим, режиссер пришел не только посмотреть, а изучить картину Рембрандта «Возвращение блудного сына». Положение фигуры отца, его лицо, руки, протянутые к сыну, опущенная голова блудного сына, выглядывающее из темноты лицо женщины, различно относящиеся к происходящему событию немногочисленные персонажи, окружающие отца, — все это так замечательно скомпоновано, выразительно собрано и с такой силой передает смысл события, изображенного художником, что можно бесчисленное количество раз посмотреть на эту картину и, оставляя в стороне краски, свет, рисунок, силу рефлектирующей манеры письма Рембрандта, думать над природой мизансцены, лежащей в основе композиции фигур в этой картине.

Или, если так же внимательно изучать картину Сурикова «Утро стрелецкой казни»: расположение фигур, позы, характер, движения, то, как написаны кафтаны, расстегнутые рубахи, как выбились пряди волос из-под платков жен осужденных на казнь стрельцов; с каким выражением смотрят дети, старухи, Петр, сами стрельцы, — все это дает огромный материал для построения мизансцен, причем они не должны быть связаны по сюжету с темой этой картины Сурикова.

Нахождение природы мизансцены не ограничивается для режиссера иконографическим материалом. Его наблюдательность, умение *видеть* в окружающей его частной и общественной жизни разнообразные проявления

стремлений человека в действии дают ему материал для построения мизансцен. Этим путем он избегает сценических штампов, театральности в полном смысле слова и достигает того, что изображаемая на сцене жизнь окажется *театрально* выразительной.

Мы часто говорим: в таком-то спектакле интересные, а в другом спектакле банальные мизансцены. Это значит, что режиссерские куски поделены на части, которые с точки зрения рисунка действия закреплены в определенные переходы или определенные положения. Они интересны тогда, когда эти положения и переходы, будучи чрезвычайно жизненными, вместе с тем очень верно передают стиль, манеру, в которой режиссером задуман спектакль, и в какой-то мере гармонируют с той режиссерской интерпретацией, которая дается произведению. Наконец, они должны также гармонировать и с декорационной внешностью спектакля. Но самое главное — чтобы рисунок и характер мизансцен полностью передавал смысл переживаний и действенной направленности, живущей в исполнителях; чтобы мизансцены облегчали исполнителям донесение своих состояний до зрителей, чтобы мизансцена была средством внешней выразительности действия.

Разумеется, мизансцены, если к их установлению подходить серьезно и творчески, не могут быть выдуманы в отрыве от исполнителей. Мизансцены должны лепиться в процессе работы режиссера с исполнителями. Их можно показывать или подсказывать, но во всяком случае закреплять тогда только, когда они полностью принимаются исполнителями, проработавшими свои роли и естественно действующими в спектакле.

Мы знаем, что в практике режиссеров бывает часто так, что режиссер, посидев за пьесой и проработав во всех подробностях каждый акт (исходя из тех игровых точек, планировочных мест, которые он продумал, еще работая над макетом, и проверил во время выгородок), изобретет, придумает все мизансцены и, встретившись с исполнителями, может все им показать, тем самым очень сократив их работу. Он сразу показывает актерам, где кто находится,

куда переходит, и предлагает актерам проговаривать авторский текст, строго следуя указаниям, сделанным им. При таком приеме работы режиссера все очень упрощается: актеры учат роли, а режиссер *разводит* их по планировочным местам, указывает им *переходы* и следит за тем, чтобы каждый соблюдал его указания.

Такого рода прием работы над мизансценами можно с полным правом назвать ремесленным. Никаких творческих поисков с исполнителями, которые бы определялись индивидуальностью актера и его собственным отношением к авторскому тексту, в этом случае нет.

Мы знаем, что, разрешая те или иные задачи действия, которые продиктованы тем или иным подтекстом и вытекают из логического и психологического смысла происходящего, актер делит свою роль на *актерские куски*. Таким образом, в репетируемой пьесе в каждой сцене имеется ряд режиссерских кусков, которые обычно не совпадают с актерскими и чаще всего содержат в себе несколько актерских кусков.

Так, например, в комедии Островского «Свои люди — сочтемся» в первом акте два больших режиссерских куска. Первый охватывает первые восемь явлений, второй — остальные четыре явления.

Первый режиссерский кусок содержит несколько актерских кусков: сначала сцена Липочки одной, потом вместе с матерью, затем с Фоминичной и матерью, потом со свахой Устиньей Наумовной и, наконец, всех выше-названных лиц вместе с Рисположенским без Липочки. В этом первом большом режиссерском куске актерские задачи, которые определяют актерские куски, сводятся к тому, чтобы действие каждого действующего лица направить к удовлетворению желания Липочки — выйти замуж.

То Липочка говорит о том, чего она хочет, как она представляет свое замужество и чего она требует от матери, то действует и говорит мать, Аграфена Кондратьевна. И мы узнаем, что все требования Олимпиады Самсоновны противны взглядам на брак и складу жизни, утверждаемым

Аграфеной Кондратьевной. А дальше новый кусок, когда Аграфена Кондратьевна жалеет свое дитя и вместе с Липочкой плачет, соглашаясь на все, лишь бы не расстраивалась дочка. И еще актерский кусок, когда Фоминична сначала чуть поддразнивает, но любя и жалея Олимпиаду Самсоновну, поддразнивает тем, что кто-то пришел рассказать о женихе. Затем опять новый актерский кусок: приходит сваха Устинья Наумовна и по-своему восхваляет свой «товар». И еще кусок, когда Олимпиада Самсоновна убеждает всех в том, что ей необходимо как можно скорей осуществить замужество, что она хочет модного супруга и «из благородных», который бы устроил ей жизнь, полную довольства и богатства, но «по моде», чтобы она жила не в такой серости, в какой живут ее родители.

Таким образом, мы видим, что целый ряд актерских кусков объединяется одним режиссерским куском, в котором все действующие лица проникнуты одним *сквозным действием*: хотеть, чтобы осуществилось замужество Липочки.

Второй режиссерский кусок первого акта определяется интересами Самсона Силыча Вольтова ловко провести мошенничество с банкротством.

Помогая этому желанию Самсона Силыча, и Рисположенский и Подхалюзин готовы способствовать ему «законно» совершить мошенничество, потому что этого рода «законность» даст возможность и каждому из них najиться.

Режиссер должен знать, что главное в его режиссерском куске — привести зрителя к выводу, что Рисположенский и Подхалюзин способствуют желанию Большова совершить мошенничество потому, что их воззрения таковы: самодуру все позволено, воля самодура закон, самодуру они служат, исполнение желания самодура доставляет им выгоду и удовольствие. Интересы Большова, Рисположенского и Подхалюзина — общие.

На протяжении всех четырех действий комедии все семь действующих лиц проникнуты одним *сквозным действием* всего спектакля: все хотят — и этому желанию

подчинено все действие спектакля — *нажиться, набрать побольше денег и поудобнее, пообеспеченнее зажить, ни с кем не считаясь, ни о ком не думая, кроме себя, не думая, каким путем удалось нагрabить, нажить или накопить деньги*. Для этого живут все персонажи комедии, в этом их действенный интерес. В этом содержание их мысли, которое живет в глубине, в основе каждого их поступка. Это окрашивает их чувства.

Каждый крупный актерский кусок закрепляется в каком-нибудь положении или переходе, являющемся средством выразить состояние, в котором находится актер.

Зная, что должно быть выражено по смысловому значению пьесы в данном режиссерском куске, режиссер komponует актерские куски, вылепленные в ряд мизансцен, добиваясь того, чтобы его замысел наилучшим образом доходил до зрителей. Строить мизансцены так, чтобы из их чередования получался нужный смысл в спектакле, это большое искусство режиссера.

Предположим, режиссер должен передать, что в определенном куске жизнь течет уютная, без особых волнений, никем и ничем не нарушаемая и эта беззаботность должна быть в дальнейшем разрушена тем, что совершится по ходу действия спектакля. Режиссеру нужно фиксировать внимание зрителей на том, что живут эти люди в каком-то неведении и что обстановка и условия, в которых они живут, носят на себе черты обжитости, традиционности. Он так расставит мебель, выгородит место действия, так будет заканчивать каждый актерский кусок или делать переходы от одного куска к следующему, чтобы четко донести свой замысел в самой режиссерской лепке, т. е. компоновании мелких и крупных частей действия, через мизансцены и т. п.

Указанный прием построения кусков в приведенном примере легко применить в работе режиссера над «Вишневым садом» Чехова.

Совершенно иной характер мизансцен, иная их природа возникнут в творческом воображении режиссера при

работе над пьесой Тирсо де Молина «Дон Хиль Зеленые Штаны». Для того чтобы передать острую действенность и развитие интриги, неожиданность положений этой комедии, нужно, может быть, кое в чем и переработать порядок сцен во всех трех актах, продумать смысл режиссерских кусков, каждый из которых приобретает своеобразный рисунок благодаря мизансценам, построенным со вкусом.

Появление доньи Хуаны около Сеговийского моста, ее сцена с Карманчелем должны быть окружены соответственной атмосферой, которая выразится, может быть, в специально придуманных народных сценах, предшествующих ей или ее замыкающих, может быть, в особом рода планировке, где удобнее будет раскрывать интригующие положения и завязку.

Сцены в саду герцога или в комнате в доме доньи Хуаны, все положения, в которых оказываются и дамы, и высмеиваемые Тирсо де Молина кавалеры, заживут настоящей, искристой жизнью, если куски и мизансцены внутри кусков дадут возможность все время держать внимание зрителя в большой напряженности. Это — комедия интриги, и легкость и быстроту внутреннего ритма пьесы удастся режиссеру передать, если он найдет рисунок мизансцен, помогающий именно такому пониманию комедии Тирсо де Молина.

Героиня комедии, все время способная на целый ряд неожиданных эскапад, одурачивающая своей изобретательностью и неисчерпаемой фантазией во всякого рода приключениях, несомненно, выиграет от остро построенных мизансцен, в которых ей легко доносить этот смысл комедии.

Отличным примером того, как через тонко разработанные мизансцены режиссеру удалось построить спектакль, могут служить «Три сестры» Чехова, поставленные К. С. Станиславским в Художественном театре, в сезон 1900/01 года.

Из всего вышеизложенного ясно, что искусство построения мизансцен преимущественно относится к тому

специальному разделу в работе режиссера над спектаклем, где проявляются его композиционные приемы.

ЗНАЧЕНИЕ КУЛЬМИНАЦИЙ И АКЦЕНТОВ В РАЗВИТИИ ДЕЙСТВИЯ

Так же как дирижер, который ведет оркестр, исполняющий сложное музыкальное произведение, для раскрытия его содержания выделяет, акцентирует то, что считает главным, основным в этом произведении, режиссер при построении спектакля в целом совершенно сознательно одну часть сцен в спектакле делает вводной, другую просто проходной, лишь вскользь поясняющей то, на что по преимуществу в дальнейшем следует обратить внимание, третью считает заключительной, как бы своего рода эпилогом, и какую-то часть (или даже части) выделяет как самую главную, разъясняющую всю драматическую коллизию, разрабатывающую очень полно и выразительно мысль, лежащую в основе спектакля.

Конечно, в каждой сцене и даже в отдельных кусках сцены должны быть расставлены очень продуманно соответствующие акценты, дающие своего рода рисунок сценическому действию. Это прямое дело режиссера — так компоновать отдельные сцены и куски, чтобы при помощи *пауз*, соответственного выделения того или иного смысла, через интонационную или игровую сторону актерского действия проводить своего рода подчеркивание того, что нужно в спектакле и по смыслу *сквозного действия*, и по смыслу *сверхзадачи*, т. е. той цели, которую преследуют режиссер и весь коллектив, работающий над спектаклем.

Чтобы получился нужный акцент в куске, сцене или действии, он окружается теми или иными паузами, причем эти паузы имеют самое различное наполнение, переживаются различными *ритмами*. В этом случае сценическим *ритмом* мы называем не только то, что переживается актером в данной паузе, но и то, *как* это переживается. Есть для выражения этого сценического ритма разные приемы,

и всем этим владеет актер, в зависимости от уровня своего мастерства. Режиссер должен учитывать, какой характер пауз у того или иного исполнителя и насколько эти паузы помогают установлению акцентов там, где они нужны.

Но будь то игровой кусок, то, что мы называем *сделать целую сцену* из какого-либо выхода или встречи, где (если там участвует несколько человек) играется сначала импровизационно, а потом фиксируется ряд отношений, сопровождающихся словами, однако такими, которые не должны доходить до зрителя, или такое место в роли актера, которое особенно выделяется интересными интонациями, — акцент достигается тем, что на этом задерживается внимание зрителя. По мысли режиссера, исполнители сами обращают на это должное внимание; рисунок действия определяется своего рода кривой, имеющей различные степени высот, но эти высоты достигаются не только выделением в ритме исполнения или в темпе хода спектакля, но и в тембровой окраске, интонационных ударениях, повышении или понижении до шепота отдельных мест в спектакле. Эти приемы построения действия и делают доступным для зрителей действительный смысл спектакля.

Во всем спектакле должна быть только одна *кульминация*, к достижению которой направлен разворачивающийся ход внутренних и внешних событий, изображаемых на сцене. Она может быть в конце спектакля, или найдена за несколько картин до конца, или находиться в середине спектакля, но во всяком случае в результате репетиционной работы режиссер должен ее найти и сознательно привести к ней весь ход действия. Во всяком случае он не может смазать эту высшую точку, где раскрывается смысловое содержание всего спектакля.

ЗНАЧЕНИЕ РИТМА И ТЕМПА В РАЗВИТИИ ДЕЙСТВИЯ

Каждый режиссер прекрасно знает, что последний акт играется совершенно в ином темпе, чем первый акт, и, когда репетиционный период заканчивается, основной

смысл прогонки спектакля заключается в том, чтобы найти природу действия, которая разворачивается в начале спектакля, позволяет исполнителям говорить, делать переходы, держать паузы в одном темпе, а в последнем акте — совершенно в ином. Да и на протяжении одного акта — и режиссер это знает — концы слов нужно делать на определенных действенных приемах.

Очень часто следует изобрести какой-либо эффект, чтобы донести нужное смысловое содержание акта. Этот эффект может быть световой, шумовой, связанный с каким-нибудь внезапным появлением, интересной мизансценой, неожиданным сломом паузы или, наоборот, хорошо наполненной большой паузой, на которой идет занавес. Эти эффекты, в сущности, служат тому, чтобы передать *сценический ритм*, который оказывается нужным для данного куска действия. Например, необходимо, чтобы в определенном акте или картине дошло до зрителя то тревожное состояние, которым наполнены действующие лица, в руках которых основные нити хода всего спектакля. Для того чтобы добиться этой *тревоги*, необходимо не только в соответственном характере вести исполнение этой сцены, но, может быть, помочь светом или тенями качающихся веток за окном.

Или приведем такой пример. Режиссер, чтобы добиться впечатления беспокойства, нарушения привычного течения жизни, так расставляет мебель в данной выгородке, что, когда сойдутся нужные для действия персонажи, необходимо было бы расставленную мебель переместить. И вот в этом физическом действии, когда будут расставлять мебель, можно добиться впечатления задуманного режиссером ритма действия. Ему известно, что по ходу действия собравшиеся для этой сцены персонажи потом уйдут, а среди этой брошенной в беспорядке в комнате мебели окажется один какой-либо персонаж. В своем монологе или в двух-трех репликах находящемуся здесь же второстепенному действующему лицу этот оставшийся персонаж выскажет весь тревожный и мучительный смысл того, что лежит в основе данного куска

пьесы. И тогда разбросанная в беспорядке мебель, среди которой он будет говорить свой монолог, может донести нужный режиссеру ритм сцены.

Можно указать на такой пример, поясняющий прием режиссера, ищущего особой сценической атмосферы, которая передаст зрителю задуманный им ритм: осветив соответственным образом выгородку, в которой происходит действие, он оставляет на столе горящую свечу или шандал с горящими свечами, колеблющееся пламя свечей также поможет в нахождении нужного ритма сцены.

Допустим, что ряд реплик говорит о том, что присутствующие на сцене персонажи враждебно относятся друг к другу и надо подчеркнуть, что обычно они между собой не говорят и, может быть, не говорят уже в течение очень долгого времени. Тогда данная сцена все и разъяснит.

Режиссер делает из этого, говоря на театральном языке, *событие*. Для того чтобы это *событие* дошло, он придумывает различные *физические действия* с предметами, которые необходимо расположить на сцене, и, таким образом, давая возможность исполнителям *физически действовать*, он передаст ритмическую сторону того, что ему необходимо по ходу дела в спектакле.

Все это касается пьес разных жанров, разных стилей, эпох. Без внимательного отношения режиссера к ритмической стороне спектакля, к тому, как по внутреннему сценическому ритму течет действие, невозможно с полной ответственностью *скомпоновать* спектакль.

Это же относится и к тому, в каком *темпе* идет та или иная сцена. Когда весь спектакль готов и репетируется в целом, режиссер видит, что задерживает развитие действия. Тогда, если он не находит нужным выкинуть вовсе кусок или даже целую сцену, предлагает исполнителям изменить темп, играть скорее, действовать стремительнее ими замечает, что вначале взят такой темп в исполнении, что к концу действие должно нестись буквально молниеносно, а это не даст возможности сосредоточить внимание зрителей на том, на чем надлежит. И вот он меняет темпы в отдельных актах, сценах и т. д. и, наконец, находит тот

темп, ритм и тон, в котором должен идти весь спектакль в целом. Он указывает исполнителям и всему монтажно-монтажному составу спектакля на необходимость строгого соблюдения тональности ритмической и темповой стороны во всем спектакле. А это зависит не только от исполнения, но и от длительности антрактов и от характера движения занавеса и всего, что сопровождает действия актеров.

Итак, в работе режиссера над спектаклем, как мы видели, очень значительное место занимают его композиционные приемы.

Чтобы развернуть в сценическом действии весь свой замысел, режиссер должен обладать способностью *организовать* работу над спектаклем и вокруг спектакля. В организации этой работы, в распределении функций каждого работающего над спектаклем важное место занимают помощники и ассистенты режиссера.

Необходимость создания дружной рабочей атмосферы на протяжении всего репетиционного периода требует от режиссера не только определенного опыта, но и способностей.

Спектакль создается всем коллективом, работающим над ним, и режиссеру, организующему работу по подготовке спектакля, прежде всего нужно хорошо знать особую психологию театрального работника. Организационная способность режиссера состоит не только в том, чтобы распределить сроки, составить календарный план, ясно представлять себе финансовые и технические возможности, которыми располагает театр, отчетливо представлять себе, какое место занимает его спектакль в производственном плане всего театра, не только самому уметь работать со всем коллективом исполнителей и монтажно-монтажной части театра, но и зорко следить за тем, как отдельные группы или мастерские работают над выполнением распределенного между ними дела по созданию спектакля. В этом отношении незаменимую помощь режиссеру оказывают ассистенты.

Этот своего рода режиссерский постановочный штаб должен непременно говорить на одном языке. Ассистенты и помощники режиссера должны прекрасно понимать своего руководителя и верить ему как мастеру своего дела.

У каждого режиссера есть свой прием работы и своя манера держаться во время работы. У каждого режиссера свой вкус, темперамент, навыки передавать свои наблюдения и опыт. Все это вместе взятое создает определенный режим во время репетиционной работы, который помогает поддерживать и сохранять единство во всех отрядах театрального производства.

Помощники режиссеров должны обладать чисто техническими знаниями; режиссеры-ассистенты должны уметь работать с актерами, подготавливая целые сцены или куски сцены для режиссера или работая над народными сценами; помощники по монтажной части должны обладать вкусом, инициативой, знаниями, изобретательностью. Помимо того все они вместе, образуя, как я сказал выше, постановочный штаб, должны все время двигать пьесу вперед, не допуская простоев и пустых репетиций, не давая ни одному совещанию превращаться в пустую болтовню, и — что самое главное для режиссера, что может помочь ему в организационной части репетиционной работы — быть художественными единомышленниками режиссера, верить в правильность и интересность режиссерских приемов руководства постановкой, бороться со всем тем, что нарушает репетиционный режим и стиль его работы.

Именно помощники должны серьезно, в одних случаях сжато, в других подробно, вести журнал или дневник репетиций. Помощники должны составить все партитуры народных сцен, произвести запись всех кусков, задач и сквозных действий, по которым может быть написан режиссерский экземпляр.

АВТОРСКИЙ ТЕКСТ И РЕЖИССЕР

В режиссерской практике вопрос об отношении режиссера к автору, о границах взаимоотношений автора и режиссера в спектакле имеет очень большое значение.

Режиссер и автор при помощи творчества исполнителей создают из словесного или музыкального произведения спектакль. Установлению в спектакле границ творческих прав автора и режиссера, установлению обязательной связи их между собой, их взаимонуждаемости друг в друге я попытаюсь посвятить этот этюд.

Автор-драматург или композитор оперы, создавая свои произведения, должны предвидеть законы сцены. Во все времена драматурги всех народностей создавали пьесы, а композиторы — оперы, исходя из определенного представления о структуре сцены и системе исполнения.

Правда, мы встречаемся и с такого рода явлениями, когда драматург или композитор, создавая свои произведения, рассчитывают на иную технику исполнения или на иное устройство сцены, чем то, которое главенствует в современном им театре. И тем не менее их произведения определяются существующей или предлагаемой техникой искусства сцены, потому что, только считаясь с ней, они могут передать сценически содержание своих произведений.

С другой стороны, режиссер, предполагая поставить пьесу, относящуюся к более или менее отдаленной эпохе, должен при переводе произведения драматурга на язык современной ему сценической техники учитывать драматургические особенности данного произведения.

Если режиссер предполагает ставить эсхиловского «Прометея» на ренессансной сцене-коробке, на которой ставят современные режиссеры, он не только принужден будет приспособить драматургический текст Эсхила к возможностям этой сцены, но и должен глубоко разобраться в драматургических приемах автора и учесть, для каких технических условий античной сцены Эсхил пользовался этими приемами. Режиссер должен знать античный театр, понимать, с какой выразительностью текст Эсхила должен был доходить со сцены, устроенной в античном театре. Тогда он сможет создать на своей сцене такие условия, чтобы все оттенки мысли, все основные ходы действия, пафос, глубина характеров Эсхила дошли наиболее четко до современного зрителя.

Прежде чем решать, какую сценическую форму придать тому произведению, которое он предполагает ставить, режиссер должен изучить автора, понять наиболее характеризующие его идеи, разобраться в портике языка, в архитектонике произведения и только после этого выбирать постановочную форму, наиболее яркую для данного произведения избранного им автора. Постановочная форма, которая раскрывает содержание бытовых пьес Островского, не годится для раскрытия содержания пьес Ибсена. Постановочный прием, который может оказаться ярким и приближающим Шекспира к нашему зрителю, будет совершенно чужд для Расина. Пьесы Леонова требуют от режиссера совершенно иного приема, чем пьесы Погодина, и т. д.

Таким образом, режиссерский прием, делающий сценическое произведение интимным или монументальным, зависит исключительно от соответственно понятого и верно вскрытого авторского текста. Глубокое, полное изучение не только данного произведения, но и всей системы идейных влияний, литературных направлений, социальных противоречий, политических идей, пропитывающих произведение, которое ставит режиссер, должно предшествовать разрешению вопроса о стиле постановки, внутреннем ее образе и нахождению композиционных приемов режиссера.

В отношении к автору-композитору режиссер также должен быть внимательным к особенностям его творчества. Если он ставит французские и итальянские оперы таких композиторов, как Россини, Обер, Беллини, он должен соблюдать все особенности этих композиторов: свободную стихию музыки, их мелодику и гармонизацию, пламенное пульсирование ликующей жизненной силы, грацию и легкость внутреннего движения. При постановке опер Глюка, Моцарта или Вебера режиссер должен знать, что произведения этих композиторов по своему содержанию и форме относятся к иному оперному стилю, что трактовка этого стиля требует условности оперно-балетной сцены в духе заставок или гравюр Лепорта или Скотана, в характере декораций с фигурами в движениях, как у Торелли.

1

В письме Пушкина от 5 мая 1836 года из Москвы к жене читаем: «Пошли ты за Гоголем, прочти ему следующее: видел я актера Щепкина, который ради Христа просит его приехать в Москву, прочесть Ревизора. Без него актерам не спеться. Он говорит, комедия будет карикатурна и грязна (к чему Москва всегда имела поползновение). С моей стороны, я тоже ему советую: не надобно, чтоб Ревизор упал в Москве, где Гоголя более любят, нежели в Петербурге».

О чем, в сущности, пишет Пушкин? Он говорит, что режиссеру (а таковым являлся первый актер этого спектакля — Щепкин) необходимо подробное истолкование автором своей пьесы исполнителям. Что значит: «без него актерам не спеться» или «комедия будет карикатурна и грязна»? Это значит, что исполнители не улавливают тонкости авторского текста, что произведение Гоголя исполнители не поняли, что сам Щепкин не в состоянии вскрыть глубины «Ревизора». Нужно, чтобы приехал Гоголь и прочел свою пьесу исполнителям.

Мы знаем, что Гоголь читал мастерски, что в самой манере чтения им передавалась типичность каждого

образа, его чтение вскрывало подтекст, разъясняло исполнителям скрытые в тексте основные линии действия. Чтение Гоголя членило сцены на куски и четко определяло начало и конец определенного куска.

Если возникает опасность, что из живых образов комедии может получиться карикатура, значит, не угаданы основы образов, не найдено зерно каждого образа, режиссер не выполнил одной из важнейших своих обязанностей. Но кто же лучше всех знает человека, найденного в окружающей жизни и воплощенного в сценический образ? Конечно, сам автор.

Режиссер интуитивно догадывается о существовании каждого образа путем сравнений характерных для данного автора образов, он вскрывает идею произведения, дает ей то или иное освещение. Автор, в данном случае Гоголь, читая свою комедию, в процессе этого чтения давал ее толкование. Становилось ясно, какой мыслью был пронизан автор, создавая образы комедии и ставя их в определенное положение.

Щепкин просил Гоголя приехать в Москву прочесть «Ревизора». Такая глубокая и сложная творческая личность, как Гоголь, создавший поистине бессмертную комедию, мог найти несколько слов для того, чтобы сразу и метко направить исполнителей на верный, путь, т. е. в сущности раскрыть свои думы, показать, в чем его ирония, в чем едкость сатиры и как вместе с тем соблюсти меру высокого реализма в исполнении его ядовитого текста.

Совершенно ясно, что близость такого автора с исполнителями, понимание его дум, чувств, умение хорошо рассмотреть его образ, его творческую личность в жизни дадут исполнителям чрезвычайно много. Режиссер, ведущий репетиции, вдумывающийся в содержание произведения и творческую личность автора, также чрезвычайно нуждается в полном понимании личности автора и его произведения.

Известно, что Островский не делал особо значительных указаний во время постановок его пьес в московском

Малом театре, но он присутствовал на репетициях, находился за кулисами. Исполнители его пьес, такие как Шуйский, Рыбаков, Садовский, Федотова, Акимова, Самарин, Медведева, Живокини, встречались с ним в частной жизни, общались в театре, задавая ему вопросы, может быть, даже и не по поводу данной репетируемой пьесы, а те вопросы, которые вскрывали его как творческую личность, как наблюдателя жизни и комедиографа. И это общение помогало им вскрыть зерно каждой роли, найти внутренний образ произведения, четко подать основные линии его действия.

Такой же была связь А. П. Чехова с Художественным театром, где Вл. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский всякий раз при постановке пьес Чехова непосредственно общались с автором или были с ним в переписке. Дело было не в том, получали ли они соответственные указания от автора, даже соглашался ли автор с толкованием, которое дано было его произведению режиссерами. При непосредственном общении с драматургом раскрывалась глубина и полнота его образов, выяснялось мироощущение Чехова, его отношение к жизни, его понимание людей. Для того чтобы появился чеховский стиль на сцене, нужна была тонкая и глубокая работа режиссера над автором, причем не в разрыве с ним, а в умении понять его во всей его целостности.

Вспомним, что личное общение К. С. Станиславского с Метерлинком перед постановкой «Синей птицы» напитало режиссерские замыслы К. С. Станиславского тем, что он не мог бы получить из чтения книг самого Метерлинка или чтения сочинений о нем. Судя по высказываниям К. С. Станиславского в его книге «Моя жизнь в искусстве», он уловил и в самой личности Метерлинка и в обиходе его жизни те черты художественной индивидуальности, которое может увидеть только художник в общении с художником.

Во время постановки «Егора Булычова и других» в Художественном театре я имел случай наблюдать, как встречи с А. М. Горьким оказывали глубокое влияние на

Л. М. Леонидова и И. М. Москвина во время бесед наших с Алексеем Максимовичем по поводу режиссерского плана и понимания образа Булычова.

Обаяние личности Алексея Максимовича, его высказывания по поводу целого ряда явлений жизни мне, как режиссеру, дали чрезвычайно много, особенно его рассказы о самом Егоре Булычове: как он жил прежде там, где Алексей Максимович встретил людей, послуживших ему прообразами его героя; рассказы его о Мелании-игуменье, о характере жизни подобных купеческих дочерей, уходивших в монастырь; о Достигаеве и его планах жизни; как Алексей Максимович понимал в дальнейшем роль Звонцовых, мужа и жены, Шуры и др.

Эта взаимонуждаемость автора и режиссера подтверждается также другими примерами.

Гоголь в четырнадцатой главе своей книги «Выбранные места из переписки с друзьями» пишет:

«Можно все пьесы сделать вновь свежими, новыми, любопытными для всех от мала до велика, если только сумеешь их поставить как следует на сцене... Но нужно, чтобы такая постановка произведена была действительно и вполне художественно, чтобы дело это поручено было не кому другому, как первому и лучшему актеру-художнику, какой отыщется в труппе. И не мешать уже сюда никакого приклеиша сбоку — секретаря, чиновника; пусть тот один распоряжается во всем. Нужно даже особенно позаботиться о том, чтобы вся ответственность легла на него одного...

Только сам мастер может учить своей науке, слыша вполне ее потребности, и никто другой. Один только первоклассный актер-художник может сделать хороший выбор пьес, дать им строгую сортировку; один он знает тайну, как производить репетиции, понимает, как важны частые считки и полные предуготовительные повторения пьесы...

Только один истинный актер-художник может слышать жизнь, заключенную в пьесе, и сделать так, что жизнь эта сделается видной и живой для всех актеров;

один он может слышать законную меру репетиций — как их производить, когда прекратить и сколько их достаточно для того, чтобы возмогла пьеса явиться в полном совершенстве своем перед публикой». Из контекста этой главы ясно, что Гоголь под термином «актер-художник», который ведет репетиции и истолковывает пьесу, или, как выше он говорит, «занимается постановкой на сцену пьесы автора», разумеет режиссера.

Островский в переписке с Бурдиным очень много пишет о своем отношении к театральному делу 70-х и 80-х годов в Москве и Петербурге. Бурдин, отвечая на письма Островского, рассказывает о том, как режиссерская часть в лице Федотова, Яблочкина, Натарова, Васильева-Петрова, полного ничтожества в творческом отношении, решала все вопросы жизни театра: постановочные вопросы, распределение ролей, толкование пьес и их оформление.

Десятки писем говорят о том, как гениальный драматург и серьезнейший театральный деятель А. Н. Островский с горечью отзывался о театральных чиновниках. Его очень волновало, как будет показана и истолкована его пьеса на сцене. Его горячо занимала жизнь коллектива исполнителей, их сценические интересы, отношения к ролям, к основной мысли его произведений и умение режиссера нужным образом организовать исполнителей вокруг его пьес.

В ответ на пожелание Островского, чтобы Бурдин, как человек, хорошо понимающий творческие замыслы Островского, вошел в режиссерское управление, Бурдин в безнадежных выражениях рисует роль режиссерского управления при разного рода чиновниках, управляющих театральной конторой. Режиссеры — это лакеи при управляющем императорскими театрами в Петербурге; даже хуже того — это лакеи при заведующем хозяйственной частью или начальнике репертуара. «На режиссерство, — пишет Ф. А. Бурдин, — рассчитывать нечего, этот самолюбивый господин Лукашевич, начальник репертуара, не имея понятия в деле, не хочет

иметь помощников, ему нужны лакеи, слепо ему повинующиеся и не рассуждающие; как он с делом справится, покажет время, но и теперь видно, какие будут результаты»¹.

Чрезвычайно интересны письма по поводу постановки «Последней жертвы» в Александринском театре. Очень характерна фраза из письма Бурдина к Островскому: «Хорошо бы и очень хорошо ты сделал, если бы сам приехал поставить пьесу, которая от этого много выиграет, да при тебе и Дирекция постыдится отказать артистам в париках, костюмах и проч.»².

Островский уже не мечтал об оригинальном оформлении спектакля. Он добивался правильного понимания его основной мысли и горячо отстаивал свою точку зрения не только на смысл пьесы, но и на каждый образ ее. Он давал детальные указания в отношении трактовки образа, грима, парика. Так, на вопрос, как одеться Савиной в роли Юлии Тугиной, он пишет: «Скажи Савиной, что Тугина не в платочке и она может рядиться, как ей угодно, что такие купчихи, как Тугина, одеваются гораздо лучше и богаче, чем барыня».

Островский прекрасно знает, когда исполнителям и режиссеру нужен автор. В одном из писем к Бурдину он отказывается приехать и направить пьесу, незаладившуюся у артистов, накануне премьеры, и пишет так: «Читать пьесу накануне представления — только сбивать с толку артистов»³. И вместе с тем, сообщая о начале репетиций «Женитьбы Белугина», пишет следующее: «Доехал я благополучно и сейчас же принялся горячо за постановку “Женитьбы Белугина” — сделал считку, бывал на репетициях и, кроме того, читал отдельные роли артистам, что и отняло у меня все время... Зато хлопоты мои вознаградились, пьеса прошла с огромным успехом: Садовского вызывали не только после каждого действия,

¹ А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, 1923. Письмо № 470.

² Там же. Письмо № 368.

³ Там же. Письмо № 379.

но и после каждой сцены. Теперь это дело кончено, пьеса утвердилась на сцене надолго»¹.

Порою успех на сцене Александринского и Малого театров убеждал Островского в том, что он может требовать у режиссуры верного распределения ролей и тщательной обстановки. Но действительность его в этом разубеждала. В режиссерское управление назначались такие люди, что надежды на серьезное отношение режиссера к автору не было никакой. «О делах театральных утешительного сказать нечего, — читаем мы в одном из писем Островского к Бурдину. — Мы дошли до полной несостоятельности. Лукашевич оказался в тысячу раз хуже Федорова [предшественник Лукашевича]. При полном непонимании дела, громадное самолюбие и окончательное разрушение искусства, соединенное со всеми стеснительными мерами как для артистов, так и для авторов, над произведениями которых он принял, неизвестно по какому праву, власть цензора, и я не знаю, до чего это дойдет “если не поднимется протест со стороны авторов”»².

Одним из замечательных примеров отношения автора к судьбе пьесы на сцене могут служить высказывания Гете, приведенные в книге Эккермана «Разговоры с Гете».

Говоря о Веймарском театре, где ставились его пьесы «Ифигения» и «Тассо», Гете рассказывает, как надлежит работать над пьесой, чтобы она была интересна публике и сохранила всю глубину замысла автора.

«Публика находит эти вещи скучными. Очень понятно. Актер не подготовлен, чтобы играть эти пьесы, а публика не подготовлена к тому, чтобы их слушать. Если бы при более частых повторениях актер мог лучше войти в свою роль, если бы его исполнение приобрело жизнь и казалось не заученным, а идущим непосредственно от его собственного сердца, то, конечно, и публика получа-

¹ А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин. Неизданные письма, 1923. Письмо № 382.

² Там же. Письмо № 481.

ла бы более яркое впечатление и чувствовала бы к этим постановкам больше интереса»¹.

Гете рассуждает как автор, тесно связанный с творческой жизнью театра. В его высказываниях мы находим рецепты по режиссерскому искусству, указания, как должен режиссер воспитывать актеров, чтобы они могли увлечь зрителя живыми, реальными и вместе с тем поэтическими образами драматурга.

«Ведь в сценическом искусстве наблюдается то же самое, что и во всех других искусствах — то, что делает или сделал художник, приводит нас в такое настроение, в каком был он сам, когда творил. Свободное настроение художника делает нас свободными, подавленное нас подавляет. Эта свобода художника обычно имеет место там, где он вполне овладел своим предметом; нидерландские картины именно потому так радуют нас, что художники эти изображают близкую им жизнь, знакомую им до мельчайших подробностей. Чтобы мы могли в актере ощутить эту свободу духа, он должен при помощи изучения, фантазии и природных данных в совершенстве овладеть своей ролью. Все телесные средства должны быть в его распоряжении, и его должна подкреплять некоторая юношеская энергия. Одного изучения роли недостаточно без силы воображения; изучение и сила воображения недостаточны без природных данных»².

Эккерман спросил Гете, какими правилами руководствовался он при подборе новых членов труппы. Гёте сказал:

«Я поступал очень различно. Если новый актер уже пользовался значительной известностью, я заставлял его играть и смотрел, насколько он подходит к другим, не нарушает ли его манера исполнения нашего ансамбля и может ли он вообще заполнить имеющиеся у нас пробелы. Если же это был молодой человек, который еще ни разу не выступал на сцене, то я прежде всего присматривался к его

¹ Эккерман. Разговоры с Гёте. «Academia», 1934. С. 658–659.

² Там же. С. 479 – 480.

личности, стараясь выяснить, есть ли в нем что-нибудь захватывающее, привлекательное и, прежде всего, умеет ли он владеть собою. Ибо актер, который не умеет властвовать над собой, который не в состоянии показать себя другому в самом лучшем свете, вообще лишен таланта. Ведь все его ремесло требует постоянного отрицания самого себя, постоянного перевоплощения и жизни под чужой маской.

Если он производил на меня благоприятное впечатление своей внешностью и своим поведением, я заставлял его читать, чтобы познакомиться с силой и объемом его голоса, а также и с характером его дарования. Я давал ему что-нибудь возвышенное из сочинений великих поэтов, чтобы посмотреть, в состоянии ли он почувствовать и передать что-нибудь действительно великое; затем страстное, дикое, чтобы испытать его силу. Затем я переходил к чему-нибудь, полному отчетливой мысли, ума, иронии, остроумия, чтобы видеть, как он справляется с такого рода вещами и обладает ли он достаточной свободой духа. Потом я давал ему нечто такое, где изображена боль израненного сердца, страдания великой души, чтобы узнать, находится ли в пределах его сил выражение трогательного.

Если он удовлетворял меня во всех этих разнообразных направлениях, то я имел основание надеяться сделать из него очень значительного актера. Если он в некоторых направлениях показывал себя определенно сильнее, чем в других, то я отмечал себе ту специальность, для которой он по преимуществу был пригоден. Теперь я был знаком также и с его слабыми сторонами и старался помочь ему преодолеть свои слабости и пополнить свои силы. Если я замечал ошибки произношения и так называемые провинциализмы, я настаивал на том, чтобы он от них избавился, и рекомендовал ему усиленное дружеское общение с теми членами труппы, которые от этих недостатков были совершенно свободны. Затем я спрашивал его, умеет ли он танцевать и фехтовать, и если нет, то отдавал его на некоторое время на выучку к танцмейстеру и учителю фехтования.

Когда он продвигался настолько, что мог уже выступать на сцене, я давал ему вначале такие роли, которые соответствовали его индивидуальности, и первое время требовал от него только того, чтобы он играл самого себя. А затем, если он казался мне слишком пылкой натурой, я давал ему играть флегматиков, если же, наоборот, он был слишком покоен и медлителен, я заставлял его изображать пылкие и быстрые характеры, чтобы он научился отрешаться от самого себя и перевоплощаться в чужую индивидуальность»¹.

О тесной связи Гете с театром свидетельствуют следующие его слова: «Я только до тех пор имел настоящий интерес к театру, пока мог на него практически влиять. Мне доставляло радость поднять театр на более высокую ступень, и во время представления я меньше интересовался пьесой, чем игрой актеров и тем, хорошо ли они справляются с делом или нет. То, что я осуждал, я заносил на листе бумаги и на следующий день после представления отсылал мои замечания режиссеру, и я мог быть совершенно уверен в том, что во время ближайшего представления ошибки уже будут исправлены. А сейчас, когда я не имею больше практического влияния на театр, у меня нет никакой охоты посещать его. Пришлось бы видеть плохое, не имея возможности исправить его, а это мне не по душе»².

Вряд ли во всей мировой литературе мы найдем такого же, как Гете, колосса в поэзии, который бы с таким интересом относился к жизни театра, к его творческим путям. Гете, как мы видели, не только интересовался сценическим искусством, он указывал, как можно достичь актеру и режиссеру наилучших результатов воплощения поэтических произведений на сцене. Мысли его об актере, о руководстве актером, т. е. о воспитании его, о сохранении высокого уровня творческих запросов актеров, — эти указания помогают в практической жиз-

¹ Эккерман. Разговоры с Гёте. «Academia», 1934. С. 660 – 661.

² Там же.

ни театра актеру и режиссеру поднять сцену на должную высоту. Высказывания Гете — проявление заботы автора в театре. Гете предлагает правила, как помочь актеру тонко и оригинально вскрыть произведение, т. е., с одной стороны, быть самому на должной высоте культуры, а с другой — в совершенстве владеть собой, непрерывно упражняя свой творческий инструмент — свое тело, голос, дикцию, способность послушно лепить образ, быть разнообразным, правдивым, убедительным в приемах раскрытия разных сторон человека.

Вероятно, Шекспир и Мольер еще более, чем Гете, вникали в сложную область идеологии и технологии сценического искусства, но, к сожалению, мы не имеем материалов, документально подтверждающих это предположение. Рассеянные же в их произведениях замечания слишком общо говорят об интересующей нас теме.

Чем крупнее автор, пишущий для сцены, тем яснее его суждения о сценическом искусстве и способах, какими он предлагает добиваться изображения на сцене своих образов.

Гюго в манифесте о романтизме в предисловии к «Кромвелю», Расин в предисловиях к своим трагедиям, Пушкин в высказываниях о театре, Лев Толстой в своих статьях, отрицающих Шекспира, и в статье «Что такое искусство?», где он издевается над театром, Ибсен, Чехов, Островский, Гоголь, французские и немецкие импрессионисты, Бернард Шоу и десятки таких же замечательных писателей, равно как и композиторов, в той или иной форме говорят об интересующих их приемах сценического выражения своих произведений, т. е. о работе режиссера над пьесами.

2

Итак, режиссер должен со всем вниманием, фантазией, талантом, знанием *изучать* произведение автора.

Почему я говорю об этом, казалось бы, столь ясном положении?

Во-первых, потому, что, как я уже сказал, надлежит проложить демаркационную линию авторства в спектакле между драматургом (композитором) и режиссером, так как режиссер такой же автор спектакля, как и драматург (композитор); кроме того у режиссера существует особая связь с искусством актеров, знание их творческих процессов и их направление.

Во-вторых, потому, что мы постоянно сталкиваемся с неподготовленностью режиссера к работе над авторским текстом. В то же время мы встречаемся с утверждениями, что интуиция и работа режиссера, идущего только от исполнителей, есть единственно правильный путь режиссирования, или с утверждением, что он имеет автономное право идти в своем творчестве на сцене от себя, от своих замыслов и волнений, порожденных в нем произведением драматурга (композитора), так как он создает произведение *сценическое* из произведения *поэтического* (или *музыкального*) и с композиционными особенностями, целостностью и последовательностью авторского текста не считается.

Каждый художник, воспроизводя окружающую его действительность, вникает в нее, всматривается, изучает и воплощает в своем произведении в образах, свойственных его искусству.

Автор (драматург и композитор) является воспроизводителем объективной действительности, которую он воплощает под знаком тех идей, которые он сознательно проводит в своем произведении, отвечая на запросы культуры своей эпохи.

Режиссер должен подходить к художественному произведению, как к некоторой картине объективной действительности, изучая которую он изучает воспроизведенную автором действительность. Раскрывая идею постановки, режиссер отвечает на запросы своего времени.

Следовательно, режиссер должен проделать двойную работу по изучению автора. Во-первых, через произведение автора изучить действительность, им воспроизведенную, и, во-вторых, изучить само произведение и автора,

изобразившего окружающую его действительность, и уже после этого воплотить и то и другое на сцене в спектакле.

Прежде чем изучить произведение автора, еще до начала работы с исполнителями он должен найти способы изучения автора, прочтения текста его с исполнителями, чтобы передать авторский текст в сценическом действии.

Обращаясь к анализу драматических произведений, следует сказать, что в особенностях языка, в языковых формах, в стиле и поэтике каждого писателя можно искать ключ к раскрытию его индивидуальности.

Разобрав текст автора, изучив все необходимое для наиболее верного и глубокого его понимания, режиссер останавливается на своем особом понимании этого произведения и, продумав его основную идею, которую он нашел и выносил, проверив ее на всех частях произведения, приступит к сводке текста, вымаркам, перестановкам и крупным купюрам. Так он приготовит режиссерский экземпляр текста, с которым может приступить к работе с исполнителями.

Конечно, очень многое в подтексте, в разбивке на актерские и режиссерские куски придет во время работы с исполнителями. Но все же он вступит в работу с исполнителями подготовленным. Дальше следует работа над текстом с исполнителями, что не входит в тему данного этюда.

Я приведу в качестве примера несколько записей из своей режиссерской тетради о постановке в Художественном театре «Егора Булычова и других».

Я начал с медленного чтения текста пьесы М. Горького. И чем внимательнее я перечитывал текст, тем яснее для меня становилась сложная драматургическая манера письма писателя, обязывающая театр воплотить ее на сцене.

Горький показал целую галерею типов, классов и групп обитателей дореволюционной России и с глубоким и жестоким реализмом четко изобразил серость их быта. Они говорят отрывочными фразами, как бы невзначай бросают слова, потому что думают они не о том и делают не то, о чем говорят. Они скрывают друг от друга то, о чем они думают и что делают. Это — люди неразговорчивые,

занятые устройством своих дел. И непрерывно, ни на минуту не останавливаясь, как в муравейнике, идет суетное снование, устройство своих житейских делишек.

Дом Булычовых живет одной темой. Каждый для себя стремится овладеть если не всем, то большей частью наследства Булычова. Эта забота написана на лице Ксении, жены Егора Булычова, которая боится, как бы Егор Васильевич не завещал свои деньги Глафире или Александре, побочной дочери; на лице Мелании-игуменьи, сестры Ксении, потому что ее личные капиталы и капиталы монастыря вложены в дело Булычова и неизвестно, в чью пользу завещает он их; на лице Варвары, старшей дочери Егора Васильевича, жены Звонцова, присяжного поверенного, который ведет дела торгового дома «Достигаев и Булычов»; это написано на лице старшего приказчика Мокея Башкина, Василия Достигаева, его жены Елизаветы, на лице попа Павлина, потому что все они заинтересованы булычовским завещанием. Все они видят, что в мировоззрении Егора Васильевича произошел крутой поворот, что он не с ними, а с Шуркой и Глафирой, что ему близки интересы Якова Лаптева, крестника, большевика, который ведет подпольную партийную работу.

Наверху булычовского дома, в антресолях купеческого особняка, в комнатах, занимаемых Звонцовыми, идет сложная работа. Варвара, жена и руководитель Звонцова, заряженная купеческой биржевой смекалкой, строит здание иного строя, на основе кадетской программы; ее задача — через Звонцова занять командующее положение не только дома, но и в городе, губернии, быть может, в стране. Для этого ей необходимо интеллигентское окружение, и серость дома Булычова ее смущает.

Осторожную работу ведет, только до известной степени блокируясь со Звонцовыми, семья Достигаевых. Сам Василий Ефимович зорко следит за теми, кто попадает в капкан, кто проваливается, падает или гибнет, и на общей разрухе пухнет от денег, ходит набитый кредитными билетами.

Другая группа — Аксинья Яковлевна, жена Булычова, Мокей Петрович (приказчик), игуменья Мелания. Их цель — завладеть капиталом и имуществом Булычова, а для этого либо добиться завещания в свою пользу, либо объявить Булычова сумасшедшим и его завещание оспаривать на суде.

Павлин, бывший член думы, благочинный и настоятель городского собора, к тому же духовник семьи Булычова, не только следит за сдвигами в мировоззрении Булычова, но, естественно, добивается в завещании «пожертвований на украшение храма и града».

Так как болезнь быстро прогрессирует и скорая развязка неминуема, положение групп обостряется с каждым днем. Отсюда биржевой ритм на протяжении всей пьесы в этом купеческом парадном, солидном доме. Перед нами сборище людей, которое тем более чувствует себя беспокойно, что за стенами дома углубляется развал старого режима, проигрыш войны, крушение всех устоев, на которых покоился капитал.

И вместе с тем в невнятных революционных предчувствиях Шуры, в проникающем с оглядкой в дом Булычова Лаптеве, в речах Доната, в революционной настроенности Глафиры мы видим первые столбы вздымающегося вихря, который снесет старый порядок.

Совершенно исключительное место занимают в пьесе те, которым обеспечены симпатии автора и самого Булычова. Они пронизаны светлыми лучами в этом темном царстве. Шура, Глафира, Яков, Донат и отчасти Тятин резко противопоставлены темным силам, борющимся внутри булычовского дома.

Шура с первого действия уже готова отдать свои силы тем, кто уничтожает режим и быт, против которых возмущенно протестует Булычов. Шура еще не знает, как примкнуть к делу, которым живет Яков Лаптев, но, зная, что ему помогают Глафира и Тятин, сама хочет помочь ему.

Итак, в пьесе сосредоточены два лагеря. Лагерь Ксении, Мелании и Павлина ненавидит Глафиру, подозритель-

но и зло следит за всеми беседами и встречами Шуры с Булычовым, потому что уже наступила минута борьбы.

Борьба вокруг Булычова ведется не только вокруг наследства и капитала, но и по линии политических группировок и занимает первенствующее место в спектакле.

Какова же линия самого Егора Булычова?

Он страстно обличает «ворующий рубль», наносит удары религии, борется с ложью семейного уклада, мелочностью интересов всяческого индивидуализма. Это путь самоотрицания обанкротившегося класса, представителем которого он является.

Чего он хочет? Рассчитаться с реакционным, гнилым мировоззрением. Обрубить все канаты, связывающие его с жадной накопления, с наживой, с устройством буржуазного уюта.

Он предчувствует *новое*, он не знает, что наступит революция и что принесет она, но он хочет *жить*, творчески жить, отказавшись от ошибок своего класса. «Не на той улице жил, вот чего тебе не желаю», — обращается он к Шуре. Он помнит, что его отец плоты гонял, что в молодости в нем было много инициативы и озорства, но все это оказалось растраченным на приобретение сначала доходов хозяину, а потом на наживу собственных капиталов.

Когда Глафира зовет его в Сибирь, потому что здесь, в булычовском доме, его все равно сожрут, зовет уехать отсюда, бросить все и начать новую жизнь, он никнет головой, молчит и не отзывается на ее призыв.

Таким образом, пьеса заключает в себе довольно сложный драматургический контрапункт переплетающихся тем. С одной стороны, тема группировок, их действий и борьбы внутри этих группировок, ожидающих смерти Булычова, чтобы наброситься на его богатства и с капиталом Булычова ринуться в новые фазы жизни, захватить себе командные высоты и руководство. С другой стороны, тема внутренней борьбы героя пьесы Егора Булычова, тяжелым путем идущего к овладению истиной. Он погибает, но самая борьба его, желание преодолеть ложность мировоззрения и фальшь той жизни, которая несет зло

всякому, кто действительно трудится, вносит освежающее начало в развитие действия пьесы и примиряет с ним зрителя.

Все вышесказанное я привел для пояснения того, как я разбирался в различных кусках текста пьесы, чтобы раскрыть заложенные в ней драматические ходы, вскрыть для себя основные действия пьесы.

Я отчетливо понял драматургическую структуру произведения, своеобразную и очень сложную композиционную манеру А. М. Горького. Многократно читая пьесу, я убедился, что она скомпонована драматургом вполне сознательно в той последовательности сцен, которую он дал, что каждый из актов есть законченный кусок драматического действия, нарастание идет постепенно от первого акта к последнему.

В первом акте Булычов — еще вполне владеющий собой мужчина, который даже чувствует себя несколько внутренне принаряженным, потому что в доме присутствует женщина, которая ему нравится и которая его любит.

Именно на этот композиционный стержень очень хорошо нанизываются сцены, рисующие отношение к нему домочадцев. Из первого акта ясно, как боязливо относятся окружающие к изменившемуся мировоззрению Булычова и насколько близкая его смерть может разрушить весь тот чин, порядок, купеческую лакированность дома, в которой живут эти люди, ни в какой мере не предполагающие, что близится катастрофа того порядка, который устроил этот самый дом.

Второй акт уже более проникнут тревогой о событиях, которые происходят за стенами дома Булычова. Здесь оппозиционные настроения самого Булычова и оппозиционные настроения Шуры и Глафиры перекликаются с событиями, совершающимися в Москве, Петрограде, даже в этом городе. Появление Мелании, приехавшей из монастыря со своими сундуками, послушницей и скарбом, чтобы спрятаться за толстые стены купеческого дома, потому что солдаты, бежавшие с фронта, уже грабят монастырь, потому что в губернии неспокойно, в городе также бродят

по улицам какие-то толпы, кричащие «долой царя», — вносит беспокойство, тревогу, кавардак в чинную столовую, которую мы видели в таком порядке в первом акте, и выбивает из колеи обитателей бульчовского дома.

Третий акт подготовляет развал. Весь характер жизни в доме перевернулся оттого, что Бульчов уже накануне смерти. Он безнадежно болен, и всякое его появление в столовой вызывает боязнь окружающих, что с ним тотчас же произойдет катастрофа.

Получив такое впечатление от текста писателя, невольно, до работы с исполнителями, режиссер уже видит какие-то режиссерские куски, позволившие в первом действии передать ощущение жителей той эпохи, когда гнали солдат на войну, а по тротуарам городов, провожая своих отцов, сыновей, мужей и братьев, шли плачущие женщины и дети, раздавались истерические крики, а заглушая их, гремели военные оркестры, пели песельники и трещали барабаны.

Или такие режиссерские куски первого акта, когда мне рисовалась возможность передать шепчущихся домочадцев около двери комнаты больного, где его осматривает врач; или сцены Бульчова, чувствующего себя неприкаемым и чужим в этом богатом лакированном доме.

Или во втором акте сцены, из которых были ясны отношения домочадцев между собой в их контрдействии Бульчову, разговоры Шурки с Донатом или Лаптевым, или сцены Глафиры, позволявшие чисто режиссерским приемом передать атмосферу того, что я прочитал в содержании второго акта, не говоря уже о третьем акте, где именно режиссерскими кусками можно было достигнуть этого настроения людей, выбитых из колеи, этой боязни улицы, внутреннего переполоха и вместе с тем бессильный бунт Бульчова, обреченного на смерть своей болезнью, однако живого и крепко связанного с той верой в будущее, которая наполняет Шуру и Глафиру.

Естественно, что из такого понимания пьесы начало рисоваться и ее оформление.

Работая над текстом пьесы «Егор Булычов и другие», я внимательно остановился на вопросе, как сценически воплотить стиль горьковского языка. Яркие метафоры, крепко построенные аллитерации, повторения и сравнения рассыпаны в пьесе так обильно, что я не мог не заметить в этом своеобразной поэтики Горького, а из поэтики языка Горького возникала проблема стиля спектакля.

Исполнителям надлежало оставаться в глубоко правдивых и психологически верных отношениях друг с другом и оценивать всю сложность поведения каждого в 1916–1917 годах. Но нельзя было не заметить того, что этих людей 1916–1917 годов Горький писал с точки зрения человека 1933 года. Для нас, людей 1934 года, когда пьеса ставилась на сцене Художественного театра, и внутри стен булычовского дома, за стенами его жизнь нужно было показать в более сгущенных красках, ритм должен был быть обостреннее. Язык Горького обязывает к более яркой подаче отдельных кусков, требует выхода из обыденности, большей смелости и красочности, сценических пятен.

Разбираясь в вопросе об отношениях режиссера и автора в процессе создания спектакля, об установлении демаркационной линии их авторства, следует сказать, что работа режиссера над авторским текстом тогда плодотворна, когда этот последний представляет большое художественное явление. Чем более глубок автор, чем более содержательно и высокохудожественно произведение, избранное для постановки на сцене, тем больше требует оно знаний и умения разобраться в нем со стороны режиссера.

Но есть такие сочинения, которые не содержат значительных мыслей, дают поверхностную характеристику текущих событий окружающей нас жизни. Тогда режиссер должен попытаться преодолеть эти недостатки. Он должен либо вместе с автором в работе над текстом указать на основе своего опыта, опираясь на законы сцены, как лучше сценически показать то, что лежит в замысле произведения, или, не имея возможности работать с автором над текстом, режиссер пользуется сценическими

средствами для доработки того, что не удалось сделать автору через текст.

Однако вернемся к тем случаям, когда режиссеру приходится работать, имея в руках художественно значительное произведение современного ему автора или классика. В этом случае следует прежде всего глубоко вдуматься в это произведение, понять и оценить автора и только тогда уже искать способы его воплощения на сцене, только тогда создавать новое художественное произведение — *спектакль*.

Естественно, возникает вопрос: как же режиссер, поработав над авторским текстом, будет воплощать его в сценические образы и в какой мере эта творческая работа художника-творца сценических образов будет, с одной стороны, совершенно самостоятельным актом его фантазии, дум, знания процессов творчества актера или технических работников, осуществляющих спектакль на сцене, за сценой и под сценой, наконец, его темперамента и вкуса, а с другой стороны, сценическим воплощением творческих образов автора (драматурга или композитора)?

Для режиссера, ставящего спектакль, для исполнителей, воплощающих образы автора на сцене, необходимо со своей, современной зрителям, которые придут смотреть этот спектакль и для которых ставится пьеса, точки зрения оценить, критически подойти к этому произведению. Это основное, главное дело режиссера.

Иногда мы имеем в драматургии такое положение, что вполне убедительно показанное в авторском тексте оказывается бледным и неубедительным на сцене, если не внести соответственных оценок, не дать специфического освещения образам и мыслям. Но режиссер должен найти тонкий художественный прием, чтобы эту театральную точку зрения не провести в спектакле лубочно, прописью, вульгарно. Он должен найти прием, как, раскрывая свое мирозерцание в постановке, привнося свои критические оценки или давая свое освещение образам, показать произведение автора в как бы ничем не тронутой целостности и формальной неизменности.

Главное в постановке — найти постановочную идею.

Режиссер, найдя звено мысли в произведении автора, т. е. то, ради чего написана вещь, ради чего автор придал ей ту или иную художественную форму, находит сквозное действие пьесы или оперы и решает: я буду проводить в спектакле вот эти мысли, вот эти взгляды, вот эти убеждения.

Конечно, эти мысли он должен почерпнуть из содержания авторского текста. Но эти мысли автора, выраженные в образах, в целых кусках действия, становятся его мыслями, мыслями режиссера, потому что он их воспринял в определенном плане, потому что он может их воплощать такими, какими подсказывает ему его мировоззрение, его идеология.

Следовательно, режиссер должен прежде всего найти в самом себе, как он понял написанное автором. Режиссер должен найти пути, какими он раскроет зрителю содержание произведения. Он должен знать, что и каким образом он осветит в авторском тексте. В этом он совершенно самостоятелен, в этом проявляется его автономное авторство, потому что в освещении произведения, т. е. в оценке определенных мыслей, образно ли выраженных или высказанных в чистой форме монологов или диалогов, он творец сценического произведения, которое мы называем постановкой.

В основном авторство режиссера заключается в том, как он истолковывает, как понимает, оценивает, критически подходит к тексту драматурга и как умеет захватившее его содержание произведения автора показать зрителям в нужном ему освещении выразительными средствами сценического искусства, однако не вульгарно, не пошло, не рассматривая постановку спектакля как свою прикладную работу для проведения определенной тенденции.

В таком понимании театрального искусства, и в частности искусства режиссера, заключена мысль, что театр не является искусством только исполнительским, где по ролям исполняется текст автора, а является таким

искусством, которое черпает материал для своего творчества особым сложным путем из жизни и через посредство авторского текста.

В практике театра мы зачастую встречаемся с представителями полной автономии режиссера в искусстве театра. Такой режиссер, обращаясь к литературе прошлого, допустим, к классике, или берясь за драматическое произведение современных ему авторов, выискивает в этих произведениях интересующие его мысли или образы, из которых он начинает компоновать новое произведение, свой собственный авторский сценарий, который разыгрывают воспитанные им в определенных принципах актеры его театра.

Излишне, пожалуй, говорить о том, что такой автор сценария для спектакля не будет считаться с распределением драматургического материала автором, произведение которого служит ему поводом для создания нового не только сценического, но и драматического произведения.

С точки зрения такого «автора», совершенно естественна не только перестановка порядка актов или отдельных сцен внутри актов, но и вписывание если не собственных слов, что тоже возможно, с его точки зрения, то слов из других произведений взятого им автора. Эта текстовая компиляция в лучшем случае помогает выдвинуть заинтересовавшую режиссера идею максимально рельефно, но тогда, в сущности, вряд ли может идти речь о постановке той пьесы, название которой стоит на афише театра.

Я допускаю, что возможен конфликт между режиссером и автором в отдельных случаях по вопросу трактовки произведения. Но перекраивать произведение, переклеивать страницу из начала пьесы в конец, переносить монологи или сцены из одного акта в другой, соединять сцены начала пьесы со сценами конечных актов можно только при намерении режиссера из отдельных фраз драматурга или из отдельных его удачных сцен сделать свое собственное произведение по той линии, которую избрал для себя режиссер, и для раскрытия той темы, которую

параллельно или вопреки автору-драматургу изобрел «автор постановки» для своего спектакля.

Предположим, в отдельном случае это великолепно удалось талантливому режиссеру. Это удача сценического искусства, которая, как правило, не может повторяться в работе даже одного и того же талантливого режиссера. Но во что превращается театр, во что обращается работа режиссера с актерами и авторами, если подобный метод считать одним из путей, по которому может идти всякий грамотный режиссер, проработавший некоторое время с большим мастером этого искусства или окончивший специальную школу?

Если я возражаю против того, чтобы режиссер превращался в постановщика-гегемона, заслоняющего собою все творческие силы театра и в особенности актера и автора, то одновременно утверждаю, что в искусстве театра в наше время надо бороться за то, чтобы режиссер, ведущий театр, действительно возглавлял коллектив исполнителей, увлекал его интересностью и продуманностью своих замыслов.

Спектакль есть всегда художественное произведение, которое создается целым коллективом художников. Можно обдумывать его и подготавливаться к нему коллективно целому ряду художников, которые в дальнейшем будут осуществлять это произведение, но окончательную формулировку, сведение всей работы к единому замыслу должен провести один человек, так же как и в руководстве этой коллективной работой должна проявляться единая воля.

Существенно, чтобы замысел, яркость фантазий, проникающая все детали постановки, и основное действие, которое будет пронизывать пьесу, принадлежало ведущей творческой личности, авторитетной для коллектива исполнителей и умеющей справиться со всеми сторонами этого сложного дела, т. е. обладающей в первую очередь умением работать с актерами, знанием актерского мастерства, а также владеющей теми технологическими и творческими данными, которые обязательны для режиссера.

Режиссер, увлекающий за собой всех участников спектакля, должен добиться добровольного подчинения себе и своим основным замыслам плана работы всех участников спектакля, от актеров-исполнителей до технических исполнителей монтажки.

Режиссер этого типа, авторитетный, знающий, психологически тонкий, работающий над творческим развитием своего коллектива, появляется на европейской сцене уже с конца 70-х годов прошлого века. К числу режиссеров этого типа следует отнести, например, Кронека, художественного руководителя мейнингенцев. Он первый создает ансамбль, столь необходимое начало для проведения основных идей режиссера, и вместе с тем ищет различных приемов для организации художественной дисциплины, для проведения единого стиля того театра, который он создал. Таким же режиссером был Отто Брам, который помог укрепиться психологическому методу в работе драматических актеров. Он вскрывал авторов, знакомил с новыми явлениями в области современной ему литературы, воспитывал поколение актеров.

Если мы взглянем на Художественный театр не только как на театр, создавший замечательную систему актерской игры, но и как на театр, выдвинувший проблему режиссера, как авторитетного руководителя труппы, то мы увидим, что в практике театра, когда создавались его классические произведения — чеховские, горьковские пьесы, постановки европейских и русских классиков: Тургенева, Грибоедова, Гоголя, Мольера, Шекспира, — К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко были действительно теми режиссерами, которые в работе с исполнителями раскрывали не только глубину образов, не только занимались психологическими взаимоотношениями живых людей на сцене, но и вскрывали огромные мысли. Это были мысли, социально влиявшие, общественно заразные, выражавшиеся в специфических формах, свойственных только Художественному театру. Это направление режиссерского искусства, идущее от Художественного театра, имеет глубокие и здоровые корни.

Знание литературы, понимание того, что в литературном произведении проявляется вся глубина и сложность социальных и философских явлений, должны руководить театральными деятелями в их творческой работе.

В ряду режиссеров большой сценической культуры надо назвать Рейнгардта, который в своих постановках сначала несколько заслонял постановочными приемами четкость актерской линии в спектакле, но, делаясь все более мощным мастером в своем искусстве, нашел замечательные средства, каким образом через искусство режиссера, опираясь на мастерство актера, показать стиль эпохи, автора и стиль той творческой мысли, которую он вкладывал в свою постановку. Обладая возможностями высокоразвитой техники сцены, он поднял в глазах критики и зрителей искусство режиссера на огромную высоту.

В нашем советском театре определенное место занимает режиссерский метод покойного Вахтангова. Он отвечает тем самым положениям, о которых я говорил выше, т. е. умению глубоко раскрыть автора, найти своеобразный сценический язык, который бы договорил сценическими средствами то, на что намекает в подтексте драматург. В постановках Вахтангова всегда играли краски романтического блистания. Что бы ни выходило из его режиссерской мастерской — сценические ли образы «Свадьбы» Чехова, где перед нами раскрываются картины «душевного мещанства», человеческой мелкости, или сцена гоцдиевской «Турандот», со всей яркостью иронии, фантазии, грации художественно показанного примитивизма, — всюду Вахтангов вносил всегда острые черты. Это были знакомые люди, слышанные интонации, житейски возможные в соотношениях друг к другу группировки лиц, но вы чувствовали в этом острый, внимательный, мудрый и вместе с тем подмигивающий глаз режиссера.

Что это за прием режиссерского раскрытия образов и идеи постановки? Это несомненное расширение тех понятий, тех образов, на которые взглянул бы натуралист,

не вызывая попутного комплекса идей и чувствований тем образам и темам, которые реализуются на сцене.

Вахтангов в своих постановках шел через авторов пьес, осуществлявшихся на сцене. Исполнители его постановок жили, действовали, думали тем же творческим методом, которым жил автор, создавший их.

Все постановки Вахтангова были красочны. Он умел найти художника и вместе с ним заостренно, никогда не банально, отнюдь не натуралистично, найти характер грима и парика. Все постановки Вахтангова имели особое звучание и от музыки, наполнявшей его спектакли, и от ритмовой и тембровой выразительности, в которой воплощали исполнители рисунки своих ролей.

Он находил для каждого спектакля свою особую атмосферу, в которой жили действующие лица.

Вахтангов принадлежал к числу режиссеров, полностью умеющих вскрывать авторский текст, и, обладая всем мастерством режиссерского искусства, твердо опирался на актера.

Итак, режиссер в спектакле должен занять чрезвычайно серьезное и ответственное место, не отступая на второй план ни перед автором, ни перед актером. Такова природа искусства театра, что, будучи коллективным творчеством, в отдельные периоды создания спектакля и жизни его для зрителя, кто-либо из трех упомянутых его создателей захватывает по преимуществу внимание зрительного зала. Но из этого не следует, что должно признать в театре гегемонию режиссера, «автора спектакля», гегемонию такого художника, который подчиняет себе или перерабатывает авторский текст.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Режиссер, ставящий спектакль, твердо знает, что зрители, пришедшие смотреть спектакль, видят происходящие перед ними события, разворачивающиеся в последовательных действиях, о которых они судят, сочувствуя актерам, ненавидя или безразлично относясь к ним.

Режиссер знает, что для зрителей реально существуют только актеры, что зрителей интересуют переживания, состояния и положения, в которых пребывают актеры. Захватит ли их спектакль, оставит ли он их равнодушными, возмутит ли их происходящее на сцене — все это реально испытывается зрителем, в зависимости от того, что донесут актеры.

Ни автор, ни режиссер, ни художник в момент целостного восприятия спектакля непосредственным и действительно интересующимся театром зрителем, отдельно не привлекают к себе. Когда окончится спектакль и зритель захочет разобраться в полученных от посещения спектакля впечатлениях, он будет анализировать, но в процессе восприятия единого художественного целого, каким является спектакль, для зрителя существует живой человек со всеми его страстями, муками, поисками, недостатками, страданиями, и этот живой человек на сцене и захватывает его всецело.

Следовательно, режиссер вполне сознательно относится к тому, чтобы творческий процесс коллектива, создающего спектакль, наилучшим образом был воплощен в тех действиях и состояниях, которые доносят до зрительного зала актеры.

Зная это, готовясь к такого рода результату в процессе создания спектакля, как уже много раз было сказано

выше, режиссер думает только о том, чтобы его творческая индивидуальность полностью слилась с тем художественным целым, каким является спектакль; чтобы его заботливая рука, его труды, его знания, искусство, фантазия, изобретательность не были видны, чтобы спектакль сам за себя говорил; чтобы рука дирижера не мелькала перед глазами зрителя, чтобы великолепно звучащий оркестр целостного спектакля мог сколько угодно раз исполнять разобранное, осмысленное и вдохновляющее коллектив «сочинение», срететированное, внутренне вскрытое, разложенное режиссером на бесчисленное множество всяческих нюансов, однако никогда не видимым и отсутствующим в те часы, когда исполняется на сцене созданное «произведение» так, как это задумано и сценически выполнено им.

Откуда же черпает режиссер разнообразный опыт для того, чтобы в каждом своем сценическом произведении — спектакле — оказаться творчески свежим, избегая ремесленных приемов, штампов, воплощая живую жизнь в образы фантазии и мысли? Конечно, из окружающей его жизни, из реальной действительности.

Если его режиссерские способности таковы, что происшествия и переживания, охватывающие живых людей, на сцене становятся искусственными, повторяют театральную условность, вносящую схематизм и пресное упрощенчество, не дразнят ни мысли, ни фантазии, не возбуждают никаких стимулов к познанию человека, то он является рассадником штампов, режиссерского ремесленничества; он виновник пошлости, скуки, серости и мещанского вкуса на сцене.

Что же обновляет и делает творчески свежим режиссера? При каких условиях его можно назвать не ремесленником, а творцом? Как получается, что при наличии такого режиссера-творца не только артисты, но и все работающие в окружающих актеров цехах как бы дышат свежим воздухом, налицо всегда прекрасная творческая атмосфера и люди готовы не только работать над данным спектаклем, но и исполнять его, сколько бы раз он ни шел?

Когда режиссер, будучи художником, обладая своего рода поэтическим и даже немного философским даром, непрерывно работает над собой, придирчив к себе, когда его остро интересует жизнь во всем своем огромном охвате — и настоящая, бурлящая вокруг него, и прошлая, когда он живет в искусстве, как ему свойственной и близкой природе, и когда политические и социальные идеалы его страны для него реальные задачи, которые он разрешает в своем поведении и своей жизни.

Итак, все это интересно и нужно в режиссере-творце для того, чтобы билась на сцене живая жизнь, чтобы исполнители-артисты были живыми людьми, а вместе с тем поэтическими образами, рожденными творческой фантазией и мыслью.

Для этого, как уже неоднократно говорилось, режиссер должен обладать не только наблюдательностью, но и памятью, при помощи которой он может составлять самые причудливые картины и вместе с тем отлично всем известные и волнующие. Характер его памяти, наблюдательности и фантазии таков, что, участвуя в том или ином эпизоде жизни, являясь одновременно и наблюдающим и действующим лицом, он схватывает такие куски действия, которые, оставаясь в его памяти, в дальнейшем дают богатый материал для сценической композиции.

Если режиссер, выехав, за город, находится в сравнительно глухой лесистой местности, отдыхая или обдумывая какую-либо из предстоящих работ, то, бродя по лесу, он непременно останавливается в тех местах, которые будоражат в нем его режиссерскую фантазию. Вот он спускается по лесистому берегу ручья, все кусты и деревья стоят голые, листья облетели и густо покрывают землю. По дну оврага бежит ручей. Режиссер предполагает перебраться на другую сторону ручья и внезапно замечает: с одного берега оврага на другой упало старое дерево. Он останавливается в том месте, откуда великолепно видна вся естественно построившаяся планировка: вывороченные корни старого дерева, ствол над ручьем, торчащие полусгнившие ветви и сучья повалившегося дерева,

расступающиеся с одной стороны и теснящиеся вниз к ручью с другой стороны стволы деревьев, — все дает отличные места для того, чтобы представить себе в этом лесном пейзаже развивающееся действие для целого ряда сцен.

Такое впечатление от увиденного куса осеннего леса остается ярким пятном в памяти, а потом это впечатление перерабатывается в соответственные части композиционного целого, когда строится тот или иной спектакль.

Режиссер едет из Сухуми в Батуми. На теплоходе пассажиры расположились и на верхней палубе, и на нижней. Дети спят около свернутых канатов. Морской ветер треплет платья, шарфы, бешметы, башлыки, бороды, прически. Яркое солнце заливает пеструю картину спящих и сидящих в разнообразных позах пассажиров различных национальностей. Шум ветра и воды, крик чаек, движение, голоса и неподвижность спящих слагают для режиссера единый действенный образ, который позднее снова возникнет в нем, но не с тем, чтобы его точно повторить в каком-нибудь из спектаклей, а для того, чтобы композиционно перестроиться и влить в творческую фантазию свежие струи подлинной, реальной жизни.

Режиссер едет в трехосном жестком вагоне старой конструкции, бросаемом из стороны в сторону и покачивающемся на отвратительных тряских рессорах. Посреди вагона еще сохранилась чугунная печь.

С двух сторон за дребезжащими грязными стеклами фонарей толстые свечи слабо освещают пассажиров. Вагон набит веселой и живописно расположившейся публикой. Переезжают цыгане. Их человек тридцать пять, старые и молодые, женщины и мужчины. У них узлы, подушки, перины, груды каких-то ярких тряпок, платков. Они везут несложный домашний скарб, гитары и медные котелки. Мужчины бородатые и бритые, в шляпах и без шляп. Цыганки толстые и худые. Дети черноглазые, с яркими зрачками, кудрявые, глядят и с верхних полок, и между скамеек. Галдеж, пение. Что-то пьют, закусывают. Все время переходят из одного края вагона в другой.

Курят, хохочут. И все это яркими пятнами костюмов и рубах мелькает в мутноватой мгле бегущего по степи ночью вагона.

Что из этих ощущений, из этих звуков, из языков пламени, вылетавших из чугунной печки, и зеленоватого отблеска заиндедеввших окон, за которыми стлалась морозная ночь, покрывавшая засыпанную снегом степь, из впечатления ярко блестящих оскалов зубов, черных кудрей, хохота или скандала среди ярких и пестрых тряпок и подушек, что из звука гармони или гитары и бубна в конце концов могло сложиться в некий целостный образ? Трудно сказать.

Но все это режиссеру могло пригодиться в его композиционных построениях, не для того, чтобы целостно воплотить в какой-то одной своей постановке и непременно воспроизвести вагон и переселяющихся куда-то цыган, а для того, чтобы иметь богатый запас ярких, подлинных, живых впечатлений, из которых его фантазия и творческая направленность создадут нужные рисунки и увлекающие образы для исполнителей.

Свойство памяти режиссера таково, что он, относясь к типу режиссера-творца, запоминает наиболее хватающие за душу, наиболее творчески возбуждающие, глубоко правдивые, подсмотренные в самой сердцевине, в интимнейшие минуты жизни куски ее, заставляющие его собственную фантазию развивать, усложнять, видоизменять все пережитое в жизни.

Нужно ли говорить о том, что сильно и убедительно будет его творчество лишь тогда, когда оно пронизано не только его дарованием, но когда все осмыслено, подвергнуто критическому отбору, когда он сознательно скуп в тех приемах и средствах, которыми на сцене передает глубоко его взволновавшую и горячо им любимую жизнь. Однако жизнь не укладывается только в рамки личных переживаний и впечатлений.

Чем более жадно впитывает в себя такой режиссер-творец произведения искусства и культуры, чем смелее, самостоятельнее и глубже перерабатывает он их в себе,

тем богаче его творческая личность, тем больше он может дать коллективу, создающему спектакль.

Но чем бы и в какой бы степени горячо ни интересовался режиссер в области искусства и культуры, он не в силах преодолеть в себе своей основной склонности, которая и определяет возможность создания им спектакля, — склонности к композиции, сценическому сочинительству спектакля.

Он прекрасно знает, читая роман или повесть, даже не драму или комедию, что этот роман или эта повесть стали возможны как художественное целое потому, что их создал автор, сознательно или не сознательно, но творчески осуществляя законы композиции. Он сочинял, обладал даром не только писать, но и сокращать написанное, вымарывать. Сочиняя, он обдумывал, как разрабатывать сюжет, какими приемами выделять значительные куски — приемами ли описания, развитого диалога, приемами ли, вскрывающими жанровую сторону, или через иносказания, сравнения, иллюстрирующие страницы ландшафта. Словом, он видел, как разными приемами, компоновкой многообразно повернутых сторон того единого целого, которое вскрыто им в произведении, он достигал нужных впечатлений.

Слушая симфоническое произведение, режиссер невольно сравнивал то, что делает он, создавая спектакль, с тем, что сделал композитор. Он может быть недостаточно музыкально образованным, но может прекрасно понимать, как основная музыкальная мысль, главная тема произведения развивалась в соответственных частях, как параллельная тема в тех или иных формах преграждала развитие основной, являясь вскрывающей или оттеняющей, контрастирующей тому, что высказывал автор в основной теме своего музыкального произведения.

Он понимал, что музыкальные формы давали возможность темам получать то или иное раскрытие, что ритмический смысл, точно выраженный композитором, давал ключ к восприятию его замысла.

Он слышал, как оркестровка, дающая краски через те или иные группы инструментов, заставляла его быть соучастником того музыкального процесса, который наполнял его соответствующими состояниями. И он мыслил, жил, стремился, страдал, достигал, разочаровывался, был захвачен, подавлен, был доведен до степени близости к состоянию и думам автора в зависимости от того, как они передавались в соответственных мелодических кусках или ритмических выражениях.

Режиссер видит, что любая из замечательных картин посещаемых им галерей исполнена при строгом учете композиционных возможностей ее автора. Он видит, что перспектива, рисунок, свет, сила, интенсивность или легкость, прозрачность красок, манера, в которой исполнено художественное произведение, — все это различные стороны композиционных средств, которыми владеет этот художник.

Он понимает, что избранный художником сюжет и трактовка этого сюжета определенной манерой, в которой работает художник, представляет огромный интерес для познания жизни.

Режиссер обязан осмыслить свой творческий процесс, когда добивается осуществления на сцене в образе спектакля своего замысла.

Конечно, и в творческом процессе режиссера, так же как в творческом процессе поэта, создающего поэму, роман или драму, или художника кисти, создающего картины, или композитора, сочиняющего симфоническое произведение, есть своего рода наброски, этюды, клочки постепенно слагающегося образа, есть и сюжет спектакля, и тема его, и форма спектакля, и разные ритмы, каковыми доносится основное или второстепенное в нем; есть разные краски, которыми и смыслово, по линии отношения, и интонационно артисты передают то найденное вместе с ними содержание, которое доходит до сознания зрителей, смотрящих спектакль.

Для режиссера ясно, что внутренние линии действий исполнителей, внешняя выразительность того, как уда-

ется передать внутреннее содержание, и мизансцены, своего рода действенные метафоры и паузы, и весь аппарат всевозможных средств — световых, шумовых, музыкальных, декоративных, — все это служит для донесения в зрительный зал интерпретируемого сценическим языком литературного произведения, взятого для данного спектакля.

И для того чтобы через живые образы, через жизнь на сцене существующих людей-артистов передать глубокий смысл того куска жизни, который словесно выразил поэт-драматург, необходимо режиссеру владеть искусством композиции, понимая под этим не только умение организовать различные части коллектива, но и самому обладать творческим даром соединять воедино части художественного целого спектакля.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	3
ВСТУПЛЕНИЕ.....	7
Театральное искусство — искусство коллективное.....	12
Что такое режиссура.....	15
Несколько замечаний по истории режиссуры.....	20
Черты отличия режиссера от других работников театра.....	32
Методические указания о подходе к каждой индивидуальности студента для определения субъективных черт его дарования.....	46
КОМПОЗИЦИЯ СПЕКТАКЛЯ.....	57
РАБОТА НАД АВТОРСКИМ ТЕКСТОМ.....	70
Режиссерское прочтение и изучение текста произведения, взятого для постановки.....	71
Вскрытие идеи произведения и предварительная наброски сквозного действия.....	79
Самопроверка режиссера в правильности понимания данного произведения автора.....	82
Изучение критической литературы и иконографии для лучшего уяснения произведения, которое предполагает ставить режиссер.....	86
Литературное содержание пьесы и сценический язык действия.....	89
Распределение ролей в результате изучения режиссером авторского текста.....	92
Как слагается режиссерский замысел постановки на основе изучения авторского текста.....	94

Примечания к разделу курса режиссуры, характеризующему работу над авторским текстом.....	97
Работа режиссера над современной советской пьесой	102

АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО

(Приемы работы с исполнителями)	114
Показ или подсказ	114
Раскрытие смысла произведения	116
Логический и психологический разбор текста	117
Кусок и подтекст.....	120
Физические и психологические задачи	121
Приспособление.....	122
Предлагаемые обстоятельства и оценка	124
Зерно куска и зерно роли.....	126
Сквозное действие и сверхзадача	131
Сверхзадача	135
«Течение дня» и биография действующих лиц пьесы	138
Перспектива роли	143
Внутренняя и внешняя характерность	145
Социальная оценка	148
Стиль автора и эпохи в работе над ролью	152
Форма роли	156
Примечания к разделу курса режиссуры, характеризующему работу с исполнителями.....	160
Несколько замечаний о режиссуре Вл. И. Немировича-Данченко	164

РАБОТА С ХУДОЖНИКОМ-ДЕКОРАТОРОМ

(Задачи режиссера по оформлению спектакля).....	175
Обсуждение режиссером и художником-декоратором идеи произведения, выбранного к постановке, и идеи постановки	177
Нахождение оформления спектакля через эскизы, наброски и рабочие макеты	181
Окончательный макет или эскиз, на основании которого приступают цехи и мастерские театра к оформлению спектакля.....	186
Работа над костюмом и гримом	189

Работа режиссера с художником-декоратором в постановочных цехах	193
Замечания и указания режиссера и художника-декоратора на монтировочных и генеральных репетициях	195
Примечания к практическим занятиям по созданию проекта постановки	198
РАБОТА С МАШИНИСТОМ СЦЕНЫ	
(Монтировка спектакля)	206
Техника оборудования сцены и ее использование режиссером	208
Промер и выгородка предполагаемого оформления режиссером и машинистом сцены	214
Пригонка актов и картин и организация работы сторон и верховых во время чистых перемен: нахождение способов и характера перемещения частей оформления	216
Проверка режиссером на монтировочной репетиции мебели, бутафории, реквизита и работы драпировщика	220
РАБОТА С ОСВЕТИТЕЛЕМ	
(Монтировка спектакля)	224
Светооборудование сцены	225
Обсуждение пьесы режиссером и осветителем с привлечением художника-декоратора	227
Подготовка светоаппаратуры осветителем и установление общего света и мест для высвечивания цветowych пятен	230
Окончательная монтировка света	232
Примечания к проведению студенческой практики в театрах	233
РАБОТА С МУЗЫКАНТОМ	238
Типы музыки в спектакле. Разные задачи, которые ставит режиссер, обсуждая музыку с композитором или заведующим музыкальной частью	240
Поиски места на сцене и условий, благодаря которым можно добиться в спектакле той или иной степени звучности музыки	246
Выбор композитора для спектакля	248
РАБОТА НАД ШУМАМИ В СПЕКТАКЛЕ	250
Какое значение имеет для режиссера театральность организатора шумовых эффектов	253
Примечания к практическим работам со студентами над созданием спектакля	257

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ РЕЖИССЕРА В РАБОТЕ НАД СПЕКТАКЛЕМ	260
Мизансцены и композиция кусков и мизансцен	266
Значение кульминаций и акцентов в развитии действия.....	274
Значение ритма и темпа в развитии действия	275
АВТОРСКИЙ ТЕКСТ И РЕЖИССЕР	280
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	308

Василий Григорьевич САХНОВСКИЙ

**РЕЖИССУРА И МЕТОДИКА
ЕЕ ПРЕПОДАВАНИЯ**

Учебное пособие

Издание третье, стереотипное

Vasily Grigoryevich SAKHNOVSKY

**DIRECTING AND THE METHODS
OF ITS TEACHING**

Textbook

Third edition, stereotyped

12+

Верстка *Д. А. Петров*

Корректоры *С. Р. Беляева, Е. В. Тарасова*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007216.04.10
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru

196105, Санкт-Петербург, пр. Юрия Гагарина, д.1.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72;

Издательство «ЛАНЬ»

lan@lanbook.ru; www.lanbook.com

196105, Санкт-Петербург, пр. Юрия Гагарина, д.1.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72

**Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:**

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»

192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,
тел./факс: (812) 412-54-93,
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru; www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА. ООО «Лань-Пресс»

109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,
тел.: (499) 178-65-85
lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»

350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;
lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 10.12.15.

Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108^{1/32}.
Печать офсетная. Усл. п. л. 16,80. Тираж 150 экз.

Заказ № .

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в типографии «Т8».