

**О. Я РЕМЕЗ**

**ВАШ**

**ПЕРВЫЙ**

**СПЕКТАКЛЬ**

**Беседа первая**

**САМОЕ НАЧАЛО**

**Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображенье то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек, и что вся эта толпа ни в чем не сходная между собой, разбирая по единицам, может вдруг потрястись одним потрясеньем, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая ка­федра, с которой можно много сказать миру добра.**

**Н, В, Гоголь**

Куда бы я ни ездил, где бы ни оказывался — в кубанской станице Медведовская, в поселке Красная Поляна или в под­московной деревне Глухово — мне не везло.

Всюду были клубы. Разные. Хорошие. Как бы клуб ни выглядел — солидным, каменным, скромным дощатым, дряхлым или только что отделанным — цели единые, задачи похожие. Всюду делал клуб работу важную, необходимую, полезную.

Проводились лекции и беседы, тематические вечера и танце­вальные: работали кружки — гимнастический, шахматно-шашечный, хоровой, музыкальный...

А драматический?

— Было... Пробовали... Не привилось

Почему?

— Да как-то не знаю... Обходимся.

Над каждым домом — кресты телевизионных антенн. Не реже трех раз в неделю в клубе — кино.

— Обходимся.

И все-таки, подумайте, плохо без театрального коллектива? Ведь нет искусства равного театру по силе непосредственного воздействия на людей!

3

Мы обычно знакомимся с законченными произведениями написанной книгой (литература), запечатленным изображением (живопись), изваянной фигурой (скульптура), возведенным зданием (архитектура), зафиксированными на пленке событиями (кино)» Образы этих произведений к моментувосприятия завершены.

А в театре, и только в театре, зритель становится свидетелем рождения художественных образов. Они создаются момент зрительского восприятия, завершаются актерским исполнением.

Кажется, ничем не хуже в этом смысле «одомашненный» телевизор. Там тоже исполнение и восприятие единовременно. Но для того, чтобы достичь пресловутого «эффекта присутствия», придется всетаки вышибить плотно отделяющее вас от артистов стекло домашнего экрана. А в театре вас ничто не разделяет!

Как только распахнулся занавес, актеры устанавливаю живой, непосредственный контакт со зрителями. И не с каждым в отдельности, как в телевидении, а со всеми сразу. А это создает особую, ни с чем не сравнимую атмосферу театрального спектакля.

«Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображенье, то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек, и что вся эта толпа ни в чём не сходная между, собою, разбирая по единицам может вдруг потрястись одним потрясеньем, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим, смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра»,— писал Николай Васильевич Гоголь.

Живой человек со сцены обращается к живым людям, объединившимся в зрительном зале. Нигде, ни в одном из искусств, только в театре так активен все воспринимающий зритель, вовлеченный в сотворчество всем ходом спектакля, его с обстановкой, его особенностями.

Вы способны встретиться глазами с героем художественного произведения. Разговор сцены с залом идет прямой. откровенный, «человеческий» от сердца к сердцу, глаза в глаза.

Так почему же все-таки «не привилось»?

— Сцена маловата, не приспособлена. Декорации никуда не впихнуть. Да и денег нет на оформление спектаклей.

А так ли нужны громоздкие декорации, которых «не впихнешь на сцену?

Если фантазия зрителей увлечена спектаклем, если они не только присутствуют, но и участвуют в театральной игре, разве не способны они о многом догадаться сами?

4

Надо ли сажать на сцене множество деревьев, дабы зрители поняли, что действие происходит в лесу? Или городить стены комнаты, дабы не подумали, что действие происходит на улице?

Разве уж он такой недогадливый, зритель?

Неужели не достаточно ему одного дерева, одной стены, столько мебели, И дело тут вовсе не в количестве предметов, а в качестве зрительского восприятия.

Вспомните, как играют дети. В качестве транспорта, для самых дальних путешествий они вполне обходятся двумя стульями, одной половой щеткой и валиками от дивана. И порой гораздо охотнее играют с обыкновенной деревяшкой, чем с электрифицированной железной дорогой, с тряпичной куклой вместо механической. «Достоверность» игрушки обкрадывает фантазию. Если нечего домыслить, до вообразить, интерес к игре остывает.

Нечто подобное происходит и в театре. Театральная игра в чем-то сродни игре детей. Каждая игра имеет свои правила. Без них играть невозможно.

В Шекспировском театре «Глобус» вместо декораций на сценическом помосте устанавливали столбики с надписями: «Лес», «Дворец», «Хижина». Авторы спектакля уславливались с главными участниками , представления — зрителями и артистами. Таковы были правила игры театра «Глобус». И та и другая сторона играющих большего не требовала.

Чем меньше назойливых подробностей на сцене — тем активнее работает воображение зрителей, тем сильнее вовлечены они в озорную театральную игру!

Лаконизм декораций свойствен природе театрального представления. Он возник вовсе не из соображений экономии материальной, а из соображений экономии выразительных средств, из творческих закономерностей искусства театра.

И все-таки «не привилось»?

— Да. Для спектакля нужно много людей. Попробуй — собери. Один «талант» — на уборке свеклы, другой — на ремонте комбайна. В прошлом году вывесили объявление. На первую репетицию явилось человек двадцать, на вторую — половина, тут уборочная подоспела, все и распалось.

А разве для спектакля нужно много людей?

Владимир Иванович Немирович-Данченко, один из основателей лучшего в России театра — Московского Художественного, любил вспоминать о том, как начиналось когда-то театральное представление. Выходит на площадь один актер, говорил он, расстилает коврик, и вокруг него собирается кружок зрителей. Вот и все.

5

Даже оборудованной сцены не надо. И декораций (только коврик!). Один актер. И зрители.

Нам и сегодня хорошо известны так называемые «театр! для одного актера».

Актер читает литературные произведения, исполняет композиции, играет один целые пьесы. Играть помогают ему, заменяющая «коврик» концертная эстрада, немногочисленныйдетали реквизита, иногда костюм, часто музыка и всегда зрители.

Так играл свои спектакли замечательный артист Владимир Яхонтов. Так играют сегодня Сергей Юрский, Сергей Балашов, Дмитрий Журавлев, Владимир Рецептер. В двух театрах Москвы идет спектакль «Записки сумасшедшего» по повести Н. В. Гоголя. В спектакле — одна роль — Поприщин. исполняет один актер.

Но, конечно, один исполнитель — слишком «жесткий» прожиточный минимум для целого спектакля. А двое?

В общении, взаимоотношениях двух людей на сцене заключены все возможности, все предпосылки драмы. Конфликт, характеры, их развитие, сюжет.

Несколько лет назад на наших сценах появилась пьеса Джерома Килти «Милый лжец». Это — история дружбы и любви великого английского писателя Бернарда Шоу и замечательной актрисы Патрик Кемпбел.

Не так давно у этой пьесы появился «двойник» — пьеса Ц П. Павловского «Элегия», сценический рассказ, основой которого стали письма Ивана Сергеевича Тургенева и прославленной русской артистки Марьи Гавриловны Савиной. Да мало ли пьес, в которых действуют двое или трое! «Варшавская мелодия» Л. Зорина, «Мой бедный Марат» А. Арбузова и другие. Очень интересную пьесу, в которой действуют трое написал молодой киргизский драматург Мар Байджиев. Это «Дуэль», поставленная во многих профессиональных и самодеятельных театрах страны. Пьеса рассказывает о моральных устоях нашей жизни, о противоборстве героического и обыденного, обывательского и гражданского.

Как видите, количество действующих лиц никак не снижает важности нравственной, социальной темы. Вспомним, что многие классические пьесы, выразившие коренные идеи века, не всегда были многолюдны.

Но я далек от мысли призывом ставить пьесы для одно- К го, двух, трех человек ограничить задачи драматического- кружка. Вовсе нет. Я предлагаю начать с этого. Не браться за непосильные «многонаселенные», громоздкие пьесы. Не подвергать себя досадным случайностям. Не зависеть от неявки неаккуратных участников на репетицию. Пусть все начнется

6

с двух, трех, четырех человек. Вы найдете для них многоактную или (даже лучше) одноактную пьесу! Важно, чтобы люди эти обладали большим желанием и любовью к театру, к своему клубу. Важно, чтобы в этой первой работе они сделались еди­номышленниками. И тогда к ним присоединятся новые «ар­тисты». И не обязательно в «массовом порядке». Пусть сначала к трем присоединится четвертый, за ним — пятый, шестой, седьмой. Если же и они станут единомышленниками — то у вас к концу года образуется сильный и достаточно большой драматический коллектив. Разве не так?

Неужели «не привилось»?

— Двое, трое — не коллектив. А театр — искусство коллективное!

А если схитрить? Если так задумать первый спектакль драматического кружка, чтобы вокруг его пионеров собрать испытанные, проверенные временем и концертами другие уже действующие кружки — хоровой, хореографический, музы­кальный. Можно ведь и так построить работу, стоит только подобрать подходящий для этой цели материал.

А то, что искусство театра коллективное,— это; вы правы, быть может, самая ценная его особенность. Но когда мы гово­рим о «коллективном искусстве», мы имеем в виду и коллектив зрителей. А он у вас сложится с первых же Шагов. И в этом «коллективе» в условиях Сельского клуба и будет черпать ре­зервы коллектив «артистов». Мне совсем не хочется предло­жить вам затворить двери в клуб желающим (только истинно желающим!) сюда проникнуть. А желающих с каждым удачным спектаклем будет становиться все больше!

Теперь помечтаем вместе о будущем. Настанет время, ког­да двери вашего клуба широко распахнутся и театральный спектакль выйдет на улицы станицы, села, деревни, сделает вашу жизнь праздничнее, ярче.

Разве задача театральной самодеятельности ограничивает­ся постановками спектаклей, разве не должна она вносить те­атральность, зрелищность в жизнь?

Да, зрелищность. Ибо театр — прежде всего зрелище. Недаром и участвуют в нем не читатели, не слушатели. Те, что смотрят.

Зрелища бывают разные.

Одни — торжественные, - исполненные высокого гражданского пафоса.

К майскому празднику у Витебского вокзала в Ленинграде установили двенадцать портретов космонавтов. С утра над портретом недавно погибшего тогда Комарова, взвился детский воздушный шарик. К вечеру весь портрет был окру­жи сотнями воздушных шаров. Вокруг собрались люди,

7

которых и «зрителями» трудно назвать. Они стояли, обнажив головы перед портретом с воздушными шарами.

Это была высокая, гражданская «театральность». Mне вспомнились слова В. И. Ленина о театре, который призван «заступить место» религии.

И те же слова пришли мне на ум, когда оказался я у домемузея Зои Космодемьянской в подмосковной деревне Петрищево. На решетке, огородившей место казни Зой, повисли пионерские галстуки. На них — выведенные чернильными карандашами слова пионерской клятвы. «Клянусь быть таки как Зоя». Галстуки, словно маленькие красные птицы, готов! взмыть в воздух, окружили торжественно-скорбное место.

Не на сцене, а в самой «настоящей жизни», ощущала приметы истинно театральной, в высоком смысле этого слог героики.

А вот недавно довелось мне наблюдать, как сносили в Москве старый дом. Круглой механической кувалдой рушилистены, окна, двери. На другой стороне улицы столпилось большое количество зрителей. Зрелище разрушения — эффектно.Ведь нередко, когда в театральном спектакле удачно имитируют пожар или взрыв — в зале раздаются — аплодисменты.

Есть зрелища — празднества. И они, может быть, боль! всего свойственны природе театра.

Перед спектаклем московского театра на Таганке «Десять дней, которые потрясли мир» часовые у входа накалывает штыки билеты, девушки прикалывают к лацканам ваших пиджаков красные банты, звучат революционные песни.

Спектакль начинается... с площади перед театром.

Так начинался спектакль Юрия Завадского «Виндзорские насмешницы», действие которого происходило не только на сцене, но и в всех фойе, на всех лестницах театра им Моссовета...

Зритель, попадая в театр, должен быть сразу вовлечен» в особую, приподнятую и праздничную атмосферу.

Именно об этом мечтал К. С. Станиславский, когда утверждал, что «театр начинается с вешалки». И не начнется! ваш спектакль... с деревенской улицы, как начинались народные празднества, гулянья, игрища? Вот о каком «коллектив участников стоит мечтать! И все-таки начать надо с двух, трех человек. Так серьезнее. Надежнее.

Думаете, «не привьется»?

— Не знаю. Трудное это дело — театр.

Тут спорить не стану. И кажется, ведь проще простого не надо играть ни на рояле, ни на скрипке, даже на гитаре играть не обязательно... Разговаривай себе со сцены, и все!

8

Разве в жизни не каждый из нас разговаривает? И выучить текст наизусть способен каждый.

А вот на тебе — играть-то приходится на «себе самом», и то, оказывается, намного труднее, чем на аккордеоне!

Случаются чудеса. Вот в подмосковной средней школе ученики шестого класса на уроке литературы читают «Дубровского» «в лицах». Все читают обыкновенно, грамотно, четко, скучновато. Вдруг один из ребят заговорил так, будто это написанные и не пушкинские слова, а его собственные и притом здесь, только что рожденные!

Бывает же такое. Называется это, по всей вероятности, талантом. Можно ли такому научиться?

—. Талант...

А что, у вас их нет? Не отыщете? Ни за что не поверю.

Обидно, что «не привилось»!

— Нет руководителя. Учитель есть в местной школе. Хорошо бы его привлечь. Человек опытный, во многих самодеятельных кружках играл. Да жаль — не берется!

Конечно, хорошо бы взялся! Но если не хочет—принуждать в таком деле нельзя. А может быть, слишком «опытный» не нужен. Необходим человек, который умеет не только учить, но и сам учиться.

Не бойтесь, он станет расти вместе со своим коллективом. Участники ему помогут..

— Как же помогут, если сами ничего не умеют?

Помогут способностями, желанием, трудом. До сих пор не могу забыть, как читал паренек на уроке «Дубровского», ведь не где-нибудь в столичном театре, а в маленькой деревенской школе!..

Одним словом, ставьте на правлении клуба вопрос об организации драматического кружка.

А я попробую помочь вам своими советами.

Привьется!

9

**Беседа вторая**

**«ОТ СЕБЯ…»**

**Кто не изучил человека в самом себе никогда не достигнет глубокого знании людей. Та особенность таланта графа Тол­стого, о которой говорили мы выше, дока­зывает, что он чрезвычайно внимательно изучал тайны жизни человеческого духа в самом себе; это знание... доставило ему возможность написать картины внутренних движений человеческой мысли... дало ему прочную основу для изучения человеческой жизни вообще, для разгадывания ха­рактеров и пружин действия, борьбы страстей и впечатлений.**

**Н. Г. Чернышевский**

И вот уже сидят перед руководителем нового коллектива те, что записались в драматический кружок, хотят играть на сцене.

На режиссерском столике — одноактная пьеса. Та, что решили ставить.

Теперь надо начать работу.

Как?

Задача, кажется, ясная — сидящие перед режиссером кружковцы должны к 1 мая (срок, указанный в сводном плане клуба) превратиться в действующих лиц пьесы.

В подобном «превращении» — назначение актерского искусства.

Как бы ни менялись на протяжении веков цели, условия язык и приемы искусства театра, актер — появлялся ли он в маске, в гриме или вовсе без грима — уподоблялся герою пьесы.

Скульптор воплощает художественный образ, задуманный им, в камне, лепит из глины, живописец изображает краска на холсте, композитор мыслит звуками, актер — единственный из художников — «лепит» образ... из самого себя.

10

Живописцу не обязательно уподобляться своему герою, он, как и будущий зритель, воспринимает его со стороны.

Актер же самой природой своего искусства «осужден» на тождество с действующим лицом. И чем полнее, нераздельнее такое тождество, тем полнее и глубже воздействие театра на зрителей!

Мы говорили уже и о другом отличительном свойстве ак­терского исполнения. В отличие от своих собратьев, актер создает образ в момент публичного творчества. Сценический образ каждый раз, на каждом спектакле возрождается вновь. И это условие должно быть соблюдаемо вчера, сегодня, Н завтра.

Итак, уподобиться своему герою, олицетворить художественный образ, да еще и повторять этот процесс каждый раз при публичном исполнении в точно указанные на театральной афише часы!

Да возможно ли это? И как подобраться к решению такой задачи?

Ваши кружковцы весьма существенно отличаются, хотя бы по возрасту, от персонажей выбранной вами одноактной пьесы. Этими пьесами могут быть «Именины в 1919 году» А. С. Серафимовича, или, скажем, «Талые воды» К. Паустов­ского, или «Январский ветер» И. Эвальд.

Исполнителю главной роли — не пятьдесят лет, как указа­но у автора, а всего-навсего тридцать. А исполнительница роли его жены напротив, «переросла» свою героиню лет на шесть.

Отличаются они и внешне, и по повадкам, и по характеру, В хотя режиссер, распределяя роли, и искал черты сходства героев с исполнителями. Задача нелегкая — «превратиться».

Как сблизить едва понятные еще свойства действующих лиц со своими личными?

Может быть, не мудрствуя лукаво, приняться заучивать текст?

Но боюсь, что попытки играть по «заученному тексту» не сблизят, а, напротив, отдалят актеров-любителей от героев!

Ведь если «превращаться», слова роли должны становиться как бы своими, как бы рожденными вновь, а этого не произойдет, если исполнители заговорят «заученными» словами!

Может быть, воспользоваться ремарками автора?

«Кокетливая», «топорный, кряжистый», «спокойный, сдер­жанный»... Так написано, например, у А. Серафимовича.

Однако вряд ли попытки воспроизвести эти авторские ха­рактеристики будут способствовать «превращению». Не примутся ли исполнители лишь передразнивать персонажей?

Чужие слова, чужие повадки никак не прививаются, они лишь

11

«омертвляют» поведение артистов закабаляют их волю к творчеству

Необходим другой, более надежный и более доступный путь к «превращению»!

Константину Сергеевичу Станиславскому принадлежит формула, которая перевернула некогда привычное представление о работе актера. Станиславский утверждал, что путь к образу начинается... от себя!

Чтобы превратиться в другого человека, актер должен оставаться на сцене прежде всего самим собой. Неожиданное утверждение, не правда ли? Но именно оно положило начало современной школе актерской игры.

Существовал и другой способ работы, но ему-то и объявил воину Станиславский.

Актер создает себе модель в своем воображении, потом «подобно живописцу он схватывает каждую ее черту и переносит ее не на холст, а на самого себя...» — гласил один из главных законов прежней методики. Целью такого способа работы являлось не превращение в другого человека, а лишь воссоздание «модели». Вдохновенное творчество заменено здесь точным расчетом. Правда, актер в процессе репетиций нередко по-настоящему, по-человечески проживает жизнь своего героя, но лишь для того, чтобы зафиксировать форму выражения этой жизни. Вот эту-то форму он и будет искусно воспроизводить из вечера в вечер. Сценический образ не будет рождаться вновь — он уже зафиксирован, затвержен раз и навсегда.

«Такое творчество красиво, но не глубоко, оно более эффектно, чем сильно; в нем форма интереснее содержания оно больше действует на слух и зрение, чем на душу, и потом оно скорее восхищает, чем потрясает».

Станиславский назвал такую систему работы «школой представления» в противоположность исповедуемой им и его учениками новой — «школе переживания».

Школа Станиславского провозгласила конечной целью актерского творчества перевоплощение актера в образ, то есть полное слияние актера и роли, возникающее каждый раз при каждом публичном исполнении спектакля.

Подобное требование к актеру исходило из коренных свойств, из самой природы театрального искусства и из этических задач, поставленных перед театром новым временен. И этот путь подлинного перевоплощения в сценический образ, по утверждению Станиславского начинается... от себя!

Путь «от себя» к художественному образу органичен, естествен для русской, сценической школы. Да и только ли сценической! Величайшие произведения русской литературы

12

и искусства всегда были «исповедальные», всегда рождались из личного жизненного, гражданского опыта писателя, живописца, композитора. Перечтите вновь трилогию Л. Н. Толстого и «Детство. Отрочество. Юность», потом погрузитесь в мир его «Севастопольских рассказов», и вы окажетесь на пути Л. Н. Толстого «от себя» к образам «Войны и мира»!

«Кто не изучил человека в самом себе, никогда не достигнет глубокого знания людей. Та особенность таланта графа Толстого, о которой говорили мы выше, доказывает, что он чрезвычайно внимательно изучал тайны жизни человеческого духа в самом себе; это знание... доставило ему возможность написать картины внутренних движений человеческой мысли... дало ему прочную основу для изучения человеческой жизни вообще, для разгадывания характеров и пружин действия, борьбы страстей и впечатлений»,— писал в 1856 году Н. Г. Чернышевский.

Л. Толстой, может быть, как никто из писателей умел в своих сочинениях оставаться самим собой, беспощадно обнажая свои переживания, раздумья, сомнения. И этими-то своими мыслями и чувствами наделял он Пьера Безухова, Болконского и Ростовых!

Глазами Врубеля смотрит на нас сказочный Пан и загадочный Демон, кажется, что биение сердца Чайковского ощущаешь в тревожном ритмическом строе «Пиковой дамы»!

Должно быть, путь «от себя» к воплощаемым образам — один из главных законов психологии истинного художественного творчества. Но особенно ярко проявляется этот закон в искусстве актера, который не только задумывает, не только воплощает, но и олицетворяет художественный образ!

К. С. Станиславский стремился к искусству глубокому и страстному, к искусству, способному потрясать зрителей подлинной правдой, истинностью «жизни человеческого духа» роли. И недаром выражение Чернышевского «жизнь человеческого духа», примененное к мастерству актера, стало одним из основополагающих в новой системе театрального творчества.

Как же сделать родственными для себя помыслы и чувст­ва героев пьесы?

С чего начать путь от себя к образу, как пойти «на сбли­жение» с ролью?

Долгие годы искал Станиславский простой и ясный ответ на этот вопрос. Самые разные подступы к образу он изобре­тал и отбрасывал. Неизменным на протяжении поисков оста­валось одно — путь должен быть проложен от себя к роли и в конце этого пути как награда, как осуществление желанного Должен возникнуть сценический образ! И еще; «Каждый момент

13

творчества органической природы, чтобы естественно, постепенно в процессе репетиций возникало нерасторжимое единство артиста и роли, рождалось новое существо, равно рождённое талантом драматурга, и актера.

Направление пути, его исходные и конечные пункты оставались прежними, но путь следования «от себя к образу» постоянно изменялся, улучшался, совершенствовался и вот в самом конце своих исканий К. С. Станиславский пришей к выводу, что самым простым способом сближающим «себя» и «образ» является... сценическое действие!

Кажется, и тут нет открытий!

С незапамятных времен перечень участвующих, в пьесе персонажей открывается словами «действующие лица», пьеса делится на действия а «актер», если извлечь из этого слова латинский корень окажется не чем. иным, как «действователем».

Снова открытие без открытия!

Впрочем, всякая гениальная догадка кажется часто элементарно простою. Удивительно только — как этого раньше никто не замечал!

А Станиславский не только «заметил» эту особенность театрального искусства, но и сделал ее основой новой системы актерского творчества.

Если открытие пути «от себя к образу», как мы говорил перевернуло привычное представление об актерском мастерстве, то открытие «действия» как первоосновы театрального языка привело к созданию нового метода работы над пьесе» и ролью. Открытие «физического и словесного действия» этих двух китов современного актерского воспитания — произошло в тридцатые годы.

Школа представления без боя не сдавалась. Иные актеры осваивали систему Станиславского, приспособляя ее частные средства и приемы к своей неизменной цели. Цель эта — вовсе не перевоплощение в образ, вовсе не воссоздание подлинной «жизни человеческого духа» роли, а изображение «модели имитация жизни.

Кажется, что это то самое действие, но на поверку получается — вовсе не то! Не подлинное действие, а бледное его подобие, умелая подделка, не способная ни на волос приблизить органическую природу артиста к перевоплощений в образ.

14

Как же отличить подлинное действие от подделки?

Попробуйте проделать такой эксперимент. Попросите одного из участников кружка выйти из комнаты, спрячьте куда ни будь... ну, положим, спичечный коробок или авторучку, и пусть вернувшийся отыщет спрятанное. Внимательно наблюдайте, как будет он искать.

Это — подлинное действие. Да и не мудрено — ведь оно не сценическое, а жизненное. Перед нами — живой, органиче­ский процесс. Человек затрачивает столько времени, сколько нужно ему для осуществления цели, столько сил, сколько тре­буется. Он думает, проверяет, решает, сравнивает, пригляды­вается, бледнеет, краснеет, волнуется... Нашел!

Теперь повторите опыт. Коробок лежит на прежнем месте, только на этот раз отосланный участник знает, куда он за­прятан. Попросите его искать так, как если бы он не знал этого.

С этих двух слов «если бы», оказывающихся иногда магическими, начинается художественное творчество.

Это уже сценическое действие. Оно предопределено вымыс­лом (пусть самым простым). Я знаю, где коробок, но действую так, как будто мне надо отыскать его... «Испытуемый» проде­лывает, кажется, все точно так же, как; и в первый раз. Ста­рается в точности повторить весь-процесс поисков, только справляется с делом почему-то быстрее. Только уже не блед­неет, не краснеет, не волнуется, не думает, а делает вид, что думает, не приглядывается, а делает вид, что смотрит. Вот она, подделка! Не подлинное, а механическое действие. Дей­ствие, не способное раскрепостить органическую природу! «Имитация»!

Еще раз спрячьте коробок и еще раз отошлите «испытуе­мого». Объясните ему, что условия поисков прежние. А сами «схитрите» —переложите коробок на другое место. Все пойдет по заученному до того момента, пока не обнаружится, что коробка нет! Тут уж придется искать его снова по-настоящему. Механическое, поддельное действие сменится самым что ни-на есть натуральным, и разница между ними станет особенно наглядной.

Сохраним в своей памяти «эталон» подлинного действия — он пригодится нам в будущей работе.

Запомним — чтобы действие оказалось не условным, механическим а подданный надо каждый раз по-настоящему видеть, слышать, думать воспринимать окружающее. И тогда возникнет правдивое сценическое поведение аналогичное жизненному. Только в этом случае «каждый момент исполнения роли» может быть «заново пережит и воплощен».

На сцене, утверждал К. С. Станиславский, надо учиться

15

всему с самого начала — учиться ходить, смотреть,; слушать думать. Это — азбука актерского мастерства. И овладевать этой азбукой помогут специальные упражнения.

Некоторые считают (это мнение нередко приходится слышать), что упражнениями и этюдами в самодеятельном коллективе заниматься «нет времени». Нет ничего опаснее и вреднее этого заблуждения! Наоборот, в самодеятельном коллективе, где овладение мастерством происходит одновременно с постановкой спектаклей, есть полная возможность сделать усвоение азбуки мастерства неотрывным от работы над ролью.

А начать надо с самых простых упражнений. Вот какие задания получат участники кружка.

Запомнить расположение мелких предметов, разложенных настоле (гребешок, ключ, карандаш, зеркало, авторучка и т. д.). Затем, отвернувшись, рассказать о них.

Рассмотреть какую-нибудь собственную мелкую вещь (вроде перечисленных выше). Рассмотреть ее надо как бы заново, как будто в первый раз. Потом рассказать, какие новые, неожиданные детали обнаружены в этой, казалось бы, давно знакомой вещи.

Рассмотреть монету и потом подробно описать ее.

Рассмотреть вещь, взятую у соседа, и рассказать о ней.

Один из кружковцев выходит за дверь. По знаку руково­дителя остальные меняются местами. Вошедшему предла­гается восстановить прежнее размещение группы.

Отвернувшись, рассказать, как одета сегодня твоя соседка. Какие изменения обнаружены в костюме М. как одет Н., ка­кого цвета рубашка у Б.?

Очень важно тренировать эту способность каждый раз по-новому воспринимать окружающее, особенно важно вос­принимать как бы заново своего партнера. Видеть не то, что видел вчера, пользоваться новыми, «сегодняшними» наблюдениями. А ведь часто бывает, что артист говорит со «вчерашним» партнером, хотя и смотрит, но не видит его живых глаз не воспринимает его сегодняшнего состояния, не обращает внимания на перемены, происходящие с ним. Только если сегодня воспринимать и сегодня воздействовать на своего парт­нера, твое действие может быть подлинным!

Продолжим наши упражнения.

Надо осмотреть комнату и запомнить все, что в ней нахо­дится. Затем руководитель задаст ученикам «коварные» вопросы.

«Сколько в этой комнате окон? Ламп? Как и где они рас­положены?», «Какого цвета стены комнаты?», «Каковы особые приметы потолка?»

16

Всей группе дается задание — слушать, что происходит в коридоре, затем в комнате, потом за окнами. По хлопку руководителя слушание прекращается и предлагается кому-нибудь из участников рассказать, что он слышал. Остальные дополняют его рассказ.

Ощущение обостренного внимания к звукам, создающееся на ходу этого упражнения,— непременное слагаемое сценического поведения.

Очень важно, чтобы, находясь на сцене, действуя в вы­мышленных обстоятельствах, артист слышал, воспринимал самые что ни на есть настоящие звуки. Уметь включить в партитуру сценического поведения даже случайный, сегодня услышанный шум — обязательное условие подлинного дейст­вия на сцене.

Представьте, что за окнами шумно разлилась река. При­слушайтесь.

Вот мы уже и перешли от жизненных обстоятельств к обстоятельствам жизни героев пьесы К. Паустовского «Талые воды».

Не забывайте, что действие не цель, а средство к пробуждению органической природы артиста, средство, способней вызвать целостный процесс подлинного «переживания» роли.

Твердо усвоим — путь от себя к образу начинается того, что актер ставит себя на место действующего лица. Он отвечает на вопрос — что бы я стал делать, если бы оказался на месте этого человека? Актер отвечает на такой вопрос не словами, а поступками. Он начинает действовать на свой собственный страх и риск. «От себя». Трудно усвоить привычки персонажа, его слова, его характер. Но вполне можно усвоить его дела, его поступки, логику его действий.

Не позволяйте себе говорить об исполняемой вами роли — «она», «он». Откажитесь от этого предательского местои­мения!

Литературные образы лишь означены на бумаге. Они не способны действовать. Действовать способны только вы — исполнитель роли, актер. Действовать вполне «от себя», взяв от персонажа лишь логику его поступков.

Значит — надо отыскать эту логику, пробраться сквозь хитросплетения слов, ремарок, характеров и обнаружить дей­ственный скелет роли — ту самую логику действий, которую предстоит вам освоить. А обнаружить ее не удастся, если мы не раскроем самые главные действенные нити пьесы, связан­ные с идеей, сверхзадачей будущего спектакля.

Как отыскать их?

Об этом — следующая наша беседа.

**Беседа третья**

**ДИАЛОГ С РЕЖИССЕРОМ**

**Событие развертывается из идеи,**

**как растение из зерна.**

**В. Г. Белинский**

Пока артисты с помощью упражнений овладевают азбукой I сценического действия, режиссер ломает голову над пьесой.

Незавидна режиссерская доля! Когда работа будет закончена, пьеса превратится в спектакль и в празднично убранном клубе встретятся артисты со зрителями — о режиссере никто и не вспомнит. А что, собственно говоря, он делал?

Один мой знакомый режиссер рассказывал, как в армии после изнурительного похода старшина обратился к нему:

— Что, устал?.. Это тебе не палочкой махать!

Конечно же, не все, подобно незадачливому старшине, путают режиссера с дирижером, но, положа руку на сердце, такт ли уж много людей отчетливо представляют себе, Чем занимается театральный режиссер?

Драматург актеры, зрители — вот эстафета театрального творчества.

А режиссер?

Как только появилась режиссерская профессия, представители этой новой отрасли театрального творчества пытали установить точные границы сферы своего влияния, оговор свою долю участия в создании спектакля.

18

Поначалу режиссер, казался, вероятно, ненужной, даже лишней, искусственной фигурой на театре.

Его функции ограничивались администрированием, сводились к организации репетиций и спектаклей. Не без сопротив­ления удавалось режиссеру заявлять свои творческие права, отстаивать их в борьбе с другими создателями спектакля — актерами и драматургом.

На съезде русских режиссеров в 1908 году докладчик Панин, определяя границы содружества режиссера, драма­турга, актера в процессе подготовки спектакля, специально оговаривал:

«Не может, мне кажется, вызвать разногласий, что внеш­няя часть пьесы должна быть всецело в руках режиссеров,— и добавил: — Что касается потуг некоторых авторов настаи­вать на своих мизансценах, то мне кажется, что здесь явное влезание в чужую область творчества».

Полемика сводилась в конечном счете к борьбе за целостность и художественную самостоятельность сценического про­изведения. А роль режиссера в создании спектакля век от века, год от года росла.

Из простого посредника между драматургом, актером и зрителем, он превратился ныне в полноправного автора спек­такля. Это произошло потому вероятно, что значение самого спектакля изменилось. Некуда живая иллюстрация к пьесе, он стал теперь целостным произведением театрального искус­ства.

Но если строго расчесть — главными участниками спектак­ля, его движущей силой, как и прежде, остались, два лагеря, раскинутые в одном зале,— артисты и зрители.

Поэтому в работе режиссера можно распознать функции, адресованные к зрителям и обращенные к актерам. Ведь его главная задача — установить взаимопонимание между ними.

По мере того как спектакль — выставка разрозненных ак­терских работ— превращался в единое целое, хлопот режиссе­ру все прибавлялось, и, наконец, он стал идейным и художе­ственным руководителем постановки, ее вдохновителем и организатором.

«Источник его творческих раздумий — литературное произ­ведение. Образы, извлеченные из действительности воображе­нием драматургов, творческой волей режиссера будут вызваны к новой жизни, превратятся из литературных в сценические. Как осуществить это «превращение»? Как сделать так, чтобы в исполнении артистов (да еще неопытных) образы героев обрели глубину, психологическую убедительность? Как вос­создать необходимую действующим лицам среду, атмосферу,

19

как окружить их музыкой, светом, звуками, всеми приметами сценической жизни?

Как организовать работу всех участников — артистов, художника, музыканта, машиниста сцены, реквизитора, электрика, костюмера, радиста?

Каким способом направить их усилия воедино?

Вот и ломает ваш режиссер голову, читая и перечитывая пьесу. На чем же остановиться? Что принять к постановке «Январский ветер» И. Эвальд, «Талые воды» К- Паустовского или «Именины в 1919 году» А. Серафимовича. А может быть, что-нибудь еще?

Тревожные думы не оставляют его ни на минуту.

Признаться, я ему сочувствую.

Что бы я ни делал вот уже несколько месяцев, чем бы ни занимался, и даже теперь, когда беседую с вами — я думаю... об Илье Ильиче Обломове. Это потому, что недавно я закончил работу над постановкой романа И. А. Гончарова. Думаю, думаю и все — об одном. И ваш режиссер тоже думает. О своем.

Потому-то мне и кажется, что мы отлично поймем Друг друга.:.

Потому-то я рискну с помощью этих строк переступить порог комнаты вашего режиссера, чтобы потолковать наедине, посоветоваться...

Не объясняйте — я все понимаю. Вы уже не один раз перечитали пьесу, хорошо познакомились с ее героями, наизусть затвердили полюбившиеся фразы — а всё еще не ответили на те вопросы, что не терпят отлагательства.

Какие же вопросы должен решить режиссер. Решить ей до первой репетиции, до первой встречи с артистами?

Прежде всего (начало начал!) следует осмыслить — рай чего будет ставиться пьеса, какую идею должен утвердить спектакль, какой призыв будет брошен в зрительный зал, ка­кова (пользуясь терминологией К. С. Станиславского) сверх задача постановки?

Это — главный вопрос. И не сразу удастся на него ответить £ достаточно четко. Но попытаться ответить, и возможно то нее, следует сразу. Необходимо выверить направление работы.

Вы прочли пьесу. В первый раз. Она увлекла вас, захвати­ла воображение. Не откладывая, запишите свое первое впе­чатление в режиссерский дневник. (Если у вас его нет обязательно заведите.) Попытайтесь объяснить, что увлекло» взволновало, какие нити связывают пьесу с окружающей» знакомой вам жизнью.

Это первое суждение ваше пока не претендует не только

20

на законченность, но даже на ясность. Пусть будет он коряво, даже несвязно. Это — не заключение, а лишь отправная точка поисков. Первое ощущение. Важно, что, оно — ваше, собственное и вызвано пересечением жизни, изображенной в пьесе, с вашим жизненным опытом, вашими убеждениями, вашим отношением к действительности.

Это — «эмоциональный заряд», «горючее» режиссерского замысла.

С него начинается творчество.

Разбираясь в своих первых впечатлениях, вы оказались на подступах к замыслу.

А первая к нему ступенька, первое его слагаемое — сознательный и ясный ответ на вопрос — ради чего вы ставите пьесу.

Ответьте же!

Чувствую — вас потянуло на общие слова.

— Ради того, чтобы утвердить благородство человеческих деяний! — восклицаете вы.

Красиво сказано! Пригодно на многие случаи. И если ста­вите, скажем, «Талые воды» К. Паустовского подойдет и если «Январский ветер» И. Эвальд — сгодится. Да и «Имени­ны в 1919 году» А. Серафимовича не будут противоречить такому утверждению.

Только вот что нового откроет артистам и зрителям такая «формулировка»? Поможет ли она в дальнейшем работе или так и останется красиво звучащей фразой?

Увы, подобное «восклицание» красиво, но пусто. Оно неполезно, потому как не найдет подтверждения в пьесе. Оно неконкретно.

Для того чтобы определить, ради чего ставите вы спек­такль, следует обратиться к тем происшествиям, которые случаются в пьесе. В самом деле, даже рассказывая друзьям интересную историю, вы приведете ее к месту, преследуя определенную цель, отстаивая какую-то мысль. И мысль эта (за­метьте!) заключена обычно в самом происшествии, в событиях рассказа.

Мысль ваша, ваша точка зрения будет ясна даже в пере­сказе событий. Но как же возрастет сила воздействия этой мысли, если история будет не только рассказана, но и разы­грана со сцены. Не так ли? .

Значит, идея спектакля, его сверхзадача таится в событиях, у происходящих в пьесе. «Событие развертывается из идеи, как растение из зерна»,— писал Г. Белинский. Режиссеру! предстоит верно разобраться в событиях пьесы, правильно их оценить.

Вот для чего потребны ему и жизненный опыт, и психологическая

21

чуткость и культура, и идейная убеждённость; и по- эстетическая образованность.

Как же обнаружить в пьесе основные, центральные со­бытия?

Для этого полезно очень коротко пересказать содержание пьесы.

Нет, нет, еще короче. Только то, без чего пьеса бы «не состоялась».

Представьте, что вы пересказываете пьесу человеку, ничего о ней не знающему.

Расскажите, например, историю о том, как любовь двух молодых людей, принадлежащих к Враждующим семьям, хоть и привела влюбленных к гибели, но победила смертельную вражду и помогла воцариться миру.

Не станут ли ясно ощутимы в таком элементарно простом изложении основные события бессмертной трагедии Шекспира. «Ромео и Джульетта»?

Вражда Монтекки и Капулетти, любовь Ромео и Джульетты, их обручение, убийство Тибальта, гибель влюбленных, мир, заключенный над их могилой...

Основные события романа «Обломов» (не могу отвлечься!) — уход Ильи Ильича от жизни, приезд Штольца, знакомство с Ольгой Ильинской, любовь Обломова к Ольге, предло­жение, отказ от женитьбы и прозябание Обломова.

Среди основных событий пьесы, повести, романа нетрудно отыскать самое для вас существенное. Его отбор определит идейное решение спектакля, будет самым тесным, непосредственным образом связан со сверхзадачей вашего спектакля.

Вот цепочка событий известной вам, вероятно, повести Сергея Антонова. «Разорванный рубль», действие которого происходит в современной деревне.

Витали Пастухов; приезжает в колхоз, чтобы осуществить свои мечты о технической реформе хозяйства.

Гибелы почтальона Груни Офицеровой.

Председатель Иван Степанович поручает комсомольскому «вожаку» Марусе Лебедевой «воспитать» Пастухова.

Пастухов обнаруживает виновника гибели Груни;

Иван Степанович заставляет Виталия молчать.

Маруся выступает против Ивана Степановича.

Какое из этих событий режиссер сочтет главным?

В выборе проявится и знание жизни и идейная зрелость постановщика.

Если главным станет победа Ивана Степановича — искажена будет правда жизни и сокровенный смысл произведен С. Антонова. Если главным окажется бунт Маруси, спектакля расскажет не о поражении, а о торжестве Пастухова,

22

о торжестве новых принципов жизни, верно и полно прозвучит мысль о том, что подлинный коллектив — содружество ярких и сильных, непохожих, разных личностей, а не подравненная по «методу» Ивана Степановича безликая масса.

Главное событие — пробуждение Маруси Лебедевой, всех участников колхозного хора, превращение их из «подголосков» в сознательных творцов, хозяев жизни. Главное, сквозное действие, направленное к осуществлению сверхзадачи, про­буждение самостоятельности, инициативы, освобождение из- под власти догмы, застоя, начетничества...

Итак, режиссеру надлежит отыскать среди звеньев сюже­та, в цепи событий главное звено. А затем с его помощью проверить свое первое, интуитивные впечатление и уже созна­тельно определить сверхзадачу спектакля.

Что «перевесит» в сценическом рассказе о Ромео и Джуль­етте— их гибель или их любовь? От решения этого вопроса зависит сверхзадача спектакля, его идейный смысл!

Размолвка Чацкого с Софьей или разрыв Чацкого с фамусовской Москвой? Чему посвятит «режиссер спектакль «Горе от ума»? Выбором главного события определится «масштаб» сверхзадачи, социальное дыхание спектакля.

Если главным событием истории Обломова станет отказ от любви к Ольге, от активной деятельности — мы расскажем о трагедии «несостоявшегося» человека.

Но чтобы эта трагедия прозвучала в полный голос, важ­ными окажутся не только главное, но и все предшествующие события и особенно знакомство и любовь к Ольге. Мы должны показать, от чего отказывается Обломов, раскрыть, на что был он способен. Таким образом рассказанная история эта перестанет быть традиционной притчей о ленивце Обло­мове, а превратится в свидетельство гибели честного, доброго, умного, талантливого человека. Кто виноват в этой гибели? Социальный уклад, воспитание, духовное, убожество окружаю­щей действительности, компромиссы с совестью и убеждения­ми, на которые легко пошел «добрый» Илья Ильич и которые связали его по рукам. И чем шире будут человеческие «воз­можности» Обломова, тем трагичнее их крушение. Спектакль может стать рассказом о нереализованных возможностях, погибших надеждах, о негармоническом развитии человече­ской личности. О русском Гамлете, решившем в противопо­ложность своему датскому духовному собрату «не быть».

Мучительные поиски идейного решения спектакля сопут­ствуют не только работе режиссера над трагедией или психо­логической драмой. Не. меньше хлопот доставляет ему самая «невинная» комедия.

Сколько порой придется перечесть, передумать,

23

переосмыслить, чтобы обнаружить в цепи событий пьесы главное звено, разгадать сверхзадачу спектакля.

Помню, как, работая над комедией Михаила Зощенко «Па­русиновый портфель» в Московском театре имени Пушкина, я долго не мог определить главную мысль пьесы, ведущую нить ее головокружительных недоразумений.

Наконец, я натолкнулся на полузабытое письмо А. М. Горь­кого к М. М. Зощенко. Письмо это, отправленное 25 марта 1936 года, незадолго до смерти великого писателя, вовсе относилось, кажется, к «Парусиновому портфелю».

Однако в нем было сказано:

«Эх, Михаил Михайлович, как хорошо было бы, если б дали... книгу на тему о страдании! Никогда и никто еще решался осмеять страдание, которое для множества людей было и остается любимой их профессией... Высмеять профес­сиональных страдальцев — вот хорошее дело, дорогой Михаил Михайлович, высмеять человека, который, обнимая любимую женщину и уколов палец булавкой, уничтожает болью укола Кто любовь свою... высмеять всех, кого идиотские мелочи и неудобства личной жизни настраивают враждебно к миру.

Вы можете сделать это, вы отлично сделали бы эту работу. Мне кажется, что вы для нее и созданы, к ней и — осторожно й идете...»

Все неожиданно стало на место. Я понял, что комедия Зо­щенко посвящена страданиям «от укола булавкой», мещан- . ским «переживаниям» из-за выеденного яйца, из-за «паруси­нового портфеля».

Водевильные недоразумения обрели «смысловую нагрузку». Комедия оказалась не только уморительно смешной, но и чрезвычайно серьезной. Хорошие люди в плену у предрассуд­ков, у устаревших представлений о нравственности, о чувст­вах, о морали. «Человек — сам творец своего несчастья!» — так определил я сверхзадачу спектакля, связав ее с выдуман­ными, высосанными из пальца недоразумениями — главный событием комедии.

Главное событие пьесы К. Паустовского «Талые воды» — переправа. И наверно, органически связанной с этим событием!^ окажется мысль о победе весеннего «начала» в человеческих отношениях. А «перекраска» действующих лиц комедии «Име­нины в 1919 году» в зависимости от изменений положения, фронте станет выражением сверхзадачи спектакля — стремле­ния (по слову А. Серафимовича) «заклеймить тогдашних хамелеонов из буржуазной интеллигенции».

Отказ Наты от свадьбы станет главным в выборе ею, да11 всеми героями пьесы «Январский ветер», своего пути в жизйИ Траурный день станет днем рождения Наты. И ясно

24

обозначится сверхзадача спектакля: «Жизнью и делами Ленина, Поверять свою жизнь и дела».

В цепи событий любой пьесы вы непременно обнаружите не только главное, но и исходное событие — то, что предше­ствует началу пьесы, случается еще до открытия занавеса.

В «Ромео и Джульетте» — это вражда Монтекки и Капулетти, в «Талых водах» К. Паустовского — смерть агронома, разлив реки, в «Январском ветре» И. Эвальд — предложение, Сделанное героине пьесы — Натке...

Но не только центральные, узловые события пьесы ока­зываются в поле зрения режиссера. Каждое событие распа­дается в свой черед на ряд более мелких звеньев — фактов, доставляющих подробный «протокол» происходящего в пьесе.

Вот, например, протокол происшествий первой картины трагедии «Ромео и Джульетта» в изложении режиссера М. Н. Кедрова:

1. Двое слуг из дома Капулетти вышли в поисках развлечения на улицу.

2. Мимо проходили слуги из дома Монтекки. Слуги Капулетти начали их поддразнивать, задирать.

3. Завязалась ссора, которая перешла в драку.’

4. Появившийся Бенволио пытался разнять их.

5. К Бенволио придрался Тибальт, напал на него.

6. В драку вмешались прохожие.

7. На шум вышли, другие представители домов Мон­текки и Капулетти.

8. Старики—-главы семейств обнажили мечи. Жены их удерживают.

9. В разгар драки появляется герцог. Ему с трудом удается унять дерущихся и водворить порядок.

10. Герцог угрожает смертной казнью тем, кто. снова затеет драку.

Как видите, подобный протокол содержит перечень про­стейших фактов, фиксирует наглядную, «физическую» линию •жизни пьесы.

Почему важна столь подробная «документация» проис­шествия?

Да потому хотя бы, что, только раскрыв вражду Монтекки и Капулетти во всех ее «звеньях», мы сможем показать, в ка­кой зловещей атмосфере зарождалась любовь Ромео и Джуль­етты.

Если ничтожное «поддразнивание» привело к всеобщему сражению, что же случится, если отыщется серьезный повод к конфликту? Чем суровее обстоятельства, тем труднее борьба,

25

тем ощутимее победа героев, ценой смерти утверждающих торжество любви над смертельной ненавистью!

Умение разобраться в логике событий и фактов, их после­довательности, связи, развитии — свидетельство профессиональной грамотности режиссера. Читая и перечитывая пьесу! он делает как бы «рентгеновский снимок» происходящего обнажает костяк событий, действенных фактов.

«Отрезаны водой», «Приезд агронома», «Люба тонет», «Серегин спасает Любу», «Признание», «Переправа» — вот це­почка событий пьесы «Талые воды».

Рассмотрим подробнее «Приезд агронома».

Вот эта сцена.

Стук в окно.

Семен. Глянь! Никак человек!

Паня (шепотом). Стоит за окном. Смотрит.

Семен. Открыть, что ли?

Паня. Спросить надо.

Семен (встает). Кто стучит?

Голос: «Открой, дед».

Семен. Открыть мне недолго. Только знать надо, что ты за личность.

Голос: «Я агроном ваш новый... из города»/

Семен. А откуль ты здесь взялся?

Голос: «Из Коростова».

Семен (поражен). Из Коростова! В такую ночь! Да в распутицу! Ну, дело! (Идет к двери.) Отчаянной судь­бы, видать, человек. (Отворяет дверь.)

В сторожку входит Серегин, озябший, в мокрой шинели, с веще­вым мешком за спиной. Это человек лет тридцати, с приветливым усталым лицом.

Серегин. Здорово, дед!

Семен. Почтение! (Приглядывается.) Мать честная! Никак ты, Петрович?

Серёги. Я. (Радостно здоровается с Семеном.) Жив-здоров, дед Семен?

Семен. Живем помаленьку. Стараемся. Серегин. Все трудишься?

Семен. Тружусь по силе возможности. Только нынче у меня такая катавасия вышла. Никак не опомнюсь Серегин. А что?

Семен. Да вот доставили сюда на берег сортовые семена для опытных участков. А лед к тому времени у нас на реке уже треснул, можно сказать — подался. Опоздали малость. Нет, значит, переправы. Свалил шофер

26

семена в сторожке, да и вертает обратно в Коростово. Ничего не поделаешь. А председатель колхоза, Терен­тий Семенович, вызывает меня и говорит; «Как ты есть перевозчик и человек, видать, смелый,— вали на тот бе­рег. Мешки с семенами надо сторожить, покуль лед и полая вода не пройдут. Тогда перевезем их на лодках. Не боишься? — спрашивает.— Лед-то вот-вот тронется». А чего мне бояться. Я и зашагал. Провалился, конечно, под самым берегом, а дошел. Вот сижу тут, охаю, дожи­даюсь, пока вода успокоится.

Серегин. А мальчик как сюда попал?

Семен. Это внучек мой. Пантелеем его звать. Пан­телеем Григорьевичем. Со мной увязался. Такой бедо­вый, сил моих нету! Развлечение, видишь ли, себе придумал — по льдинам вместе с дедом скакать.

Паня (обиженно). Я тебе помогать увязался.

Семен. Ну и помогай. Я не против. Огонь на загнет­ке разожги. Чугунок поставь. Человеку чайком надо про­греться...

*Паня разводит огонь, ставит на него котелок с водой.*

(Серегину.) А ты зачем сюда попал? Серегин. Кончил учебу. Сюда назначили меня,

Агроном-то ваш умер. Вот я вместо него. Семен. Ночью пошел. Торопишься? Серегин. Приходится торопиться. Семен. Оно и верно — ждут агронома в колхозе. Да вот беда: застрянешь ты здесь. А иного пути к нам нету. Оно, конечно, втроем веселее, а для дела — это прямо беда! Прямо зарез для дела!

Серегин. Да, плохо! (Осторожно снимает со спины мешок.) Неужто нет перевоза?

Семен. Какой там перевоз! Вода валом валит. А рука-то у тебя, видать, после фронта все еще плохо действует?

Серегин. Да, рука у меня сплоховала. (Садится.) Хорошо у вас тут. Вышел я из леса, иду лугами на этот огонь. (Показывает на лампу на подоконнике.) И все узнаю. И Тихое озеро. И ветлы все те же. И слышу-—, далеко-далеко где-то петухи поют.

Паня. Это у нас в Семкине.

Серегин. Да. Голосистая птица. А воздух какой! Дохнешь — и накинул себе два месяца жизни.

Семен (прибирает на столе). Воздух у нас действи­тельно... Легкий воздух. Прямо сосновый настой. Да ты и сам посуди^ кругом леса, озера, реки. Него лучше!

27

С е р е г и н. Не надеялся я, что вернусь на старые места.

Семен. Поди поищи такие места! Помрешь — не отыщешь. (Достает чашки.) Чай-то у нас есть, а вот на­счет сахарку скуповато. И с хлебом стеснение. Сплоховал я. Шел сюда, взял пищи на три дня, а сидим тут уже. пятые, сутки. И когда нам пищу доставят — неведомо.

Паня. Ночью сегодня доставят.

Семен. Больно ты скорый!

Паня. Лед-то прошел. Они знают, что мы тут голо­дуем.

Семен. Опасное это дело. Кто ночью поедет?

Серегин (заглядывает в вещевой мешок), У меня тут продукты кое-какие есть. На всех хватит.

Все садятся за стол. Семен разливает чай.

Серегин. Значит, сидишь здесь пятые сутки?

Семен. По важному делу сижу. По государственному.

Паня. Будет выдумывать, дед!

Семен (Серегину, с торжеством). Слыхал? Вот нын­че со старыми как обращаются! (Пане.) Ну, погоди. Придет срок, возьму хворостину. Тогда, плачь не плачь, отхлестаю.

Паня. Да я не со зла.

Семен. Задористый, а ум как у пескаря. И того меньше. Да. (Серегину.) Застрял ты с нами. Шумит рек» А весна нынче какая! Каждый час дорог.

Серегин. Потому я и спешил. Ранняя ударила весна. Земля быстро сохнет.

Семен. Весна нынче расторопная. Она дураков не ждет.

Серегин. Была бы лодка, я бы поехал.

Семен. С твоей рукой разве можно! Подождать при­дется.

Паня. Приедет Любка или Машка. Ох, и сильные они гресть! Весла у них в руках так и гнутся.

Семен. Против такой воды не каждый и мужик сла­дит. А мы на всякий случай для них, для девушек, вроде как бакен зажгли. (Показывает на лампу на подоконнике.)

Паня. Маяк!

Серегин. Вот и перевезут меня девушки.

Семен. Обязательно. Теперь молодежь пошла самостоятельная, за ней нам, старикам, не угнаться. Что | работе, что на словах—все одно! И девушки наши бойкие, до работы охочие. Только смешливые. Чуть что, сейчас «ха-ха-ха» да «хи-хи-хи». С ними не затоскуешь. (Помолчав.) Ну как, Иван Петрович, не забыл ты наш колхоз? Небось про все позабыл?

Серегин. Нет. Все помню. До мелочей помню.

В событии «Приезд агронома» мы легко различим более мелкие звенья. Появление неизвестного человека за окном, неожиданную встречу со старым знакомым и, наконец, обна­ружение того факта, что агроном торопится поскорее прибыть на место работы.

Только подробно разработав партитуру событий, режиссер сможет определить цепочку поступков действующих лиц, об­наружить конкретную, как принято говорить, «физическую линию» их поведения.

Так, действия Семена — сначала прислушаться к происходящему за окном, различить звуки, доносящиеся оттуда, раз­гадать, что за человек прибрел к сторожке («Неизвестный за окном»), потом («Встреча») приглядеться к гостю, распознать его, усадить, обогреть, накормить и т. д. и т. п.

А линия Серегина от стремления отогреться протянется к желанию выбраться из сторожки, поскорее добраться до кол­хоза.

Как мы уже знаем, без определения конкретных действий героев пьесы невозможна работа актеров над ролями, путь «от себя» к образу.

В главных, узловых событиях, а затем в «протоколе», в пе­речне фактов определяются «боевые позиции» действующих лиц, намечаются «исходные рубежи» сценической битвы, рас­становка сил, главное направление борьбы, основной кон­фликт драмы. Прояснив для себя сквозное действие спектакля, начав определять действенные линии персонажей, вы отчетли­во представите себе — каковы герои пьесы, а значит, сможете решить, кто из участников коллектива способен сыграть ту или иную роль.

Распределение ролей теснейшим образом связано с трак­товкой, с режиссерским решением спектакля (об этом нередко забывают даже опытные постановщики!)

Если задумать спектакль об Обломове т—ленивце и леже­боке— по всей вероятности толщина станет решающим аргу­ментом при выборе исполнителя. Если же попытаться раскрыть историю крушения человеческой индивидуальности, гибели таланта — понадобятся иные качества, иные точки пересече­ния душевного мира исполнителя с душевным миром героя романа. В этом случае вас уже не удивит промелькнувшее в Журнале сообщение о том, что на роль Обломова в готовящемся

29

кинофильме приглашен И. Смоктуновский или недавнее заявление итальянского актера Мастраяни о желании вопло­тить образ Обломова на сцене.

Режиссерские размышления приведут вас вплотную и к определению жанра вашего будущего спектакля.

В последнее время «жанровый ассортимент» театрально представления заметно расширился. На смену каноническим жанрам — «трагедия», «драма», «комедия» пришли новые драматургические формы — «повести для театра», «драматические поэмы», «опыты документальных хроник» «мьюзиклы» и даже «лирические репортажи».

Впрочем, открытие жанров — вовсе: не следствие современных «новаций». В богатейшем арсенале мировой, русской, советской драматургической классики мы обнаружим и «драматическую хронику» (Шекспир), «совершенно невероятнее? происшествие» (Гоголь), «шутку для театра» (Сухово-Кобылин), «драму с цирком и фейерверком» (Маяковский)..,

Перед режиссером всякий раз. возникает вопрос.— каким жанровым законам и каким жанровым ограничениям будет 3 подчинен его будущий спектакль.

Нельзя ли обойтись без такого определения?

Трудно!

Как иначе начнешь работу над оформлением спектакля? Неизвестно, какие задания предложить художнику. Да и ра­бота с артистами начнется «впотьмах». Никак не определишь «природу чувств» персонажей, отличительные особенности их сценического поведения!

Что же такое жанр спектакля?

По всей видимости, это то театральное зеркало, которое вы, вслед за драматургом, подносите к изображаемой жизни. Это — угол зрения театра на события пьесы. Подобный угол зрения предопределит «условия игры» — те самые, о который надлежит сговориться с будущим зрительным залом, ту меру театральной условности, которую вы изберете при постановке данного спектакля.

Жанр бытовой драмы, допустим, предполагает максимальную достоверность оформления сцены и скрупулезную подробность актерского исполнения. Но такая дотошность в водевиле или поэтической драме окажется неуместной.

«Комедия — сатира в одном действии» А. Серафимовича потребует иных средств театральной выразительности, нежели «драматический этюд в одном действии» И. Эвальд или психологическая пьеса К- Паустовского.

Однако не следует заранее суживать свою фантазию теми или иными привычными «стандартами» жанра.

Бывает, что режиссер диктует свое понимание пьесы,

30

покушаясь на давно, кажется, узаконенные жанровые границы. Происходит открытие жанра. И это в немалой степени способствует успеху спектакля.

«Поднятая целина» в представлении миллионов читателей — непревзойденный образец бытового, психологического письма. Таков стиль, писательская манера Михаила Шолохова. И потому в сценическом пересказе этой книги, режиссеры пользовались обычно приемами и средствами бытового жанра. Но вот Борис Равенских, осуществляя постановку на сцене Московского театра имени Пушкина, распахнул над головами героев свинцово-суровое небо, бросил им под ноги клочкова­тую землю, лишил их привычных бытовых аксессуаров. И что же?

Спектакль стал рассказом о Человеке и Земле, заставил «засиять заново» название книги, раскрыл образную сущность, понятия «поднятая целина», обрел откровенно романтическое звучание.

Такое решение было продиктовано своеобразным, жанро­вым ощущением режиссера, а оно в свою очередь связано с пониманием главного события произведения — подвига ге­роев-коммунистов тридцатых годов. «Поднятая целина» в трактовке Б. Равенских — былина о партии, народная песня о большевиках-ленинцах.

Жанровую метаморфозу не так давно претерпела хорошо известная пьеса А. М. Горького «Мещане» в постановке ре­жиссера Г. А. Товстоногова на сцене Ленинградского Боль­шого драматического театра.

Дом Бессеменова лишен стенок, нахлобученный потолок отделил его обитателей от солнечного света. Солидная, чопор­ная мебель заняла «ключевые позиции», стала полноправной действующей силой спектакля, олицетворением власти вещей. Дом Бессеменова превратился в обиталище мещанства, в аре­ну борьбы между Человеком и обывателем.

В спектакле зазвучал не только голос Горького — бытопи­сателя, но и голос вдохновенного романтика, создателя легенд, поэм и песен о гордом Человеке. «Мещане» в трактовке Товстоногова —- не жанровые, бытовые сцены, а романтиче­ская, социальная драма!

Оба спектакля — и «Мещане» в постановке Г. Товстоного­ва и «Поднятая целина» в постановке Б. Равенских — при­знанные удачи советского театра, удостоенные Государст­венных премий. Каждый из них—-творческая победа режиссера, пришедшего через точное определение главного события, сверхзадачи, жанра к новому, неожиданному и глу­бокому образу спектакля.

Какова же цепочка режиссерских раздумий?

31

Определение узловых и главного событий, дающих ключ к сверхзадаче и сквозному действию, анализ фактов, распре­деление ролей, предощущение жанра, рождение образа спек­такля — это все «домашние заботы» режиссера, с которыми он должен «покончить» еще перед встречей с артистами и художником.

Вот над чем ломает голову ваш режиссер, пока актер! овладевают грамматикой «сценического боя».

Неблагодарен и изнурителен труд режиссера!

А ведь мы познакомились пока лишь с незначительна частью его забот—созданием замысла спектакля, с работой режиссера — толкователя драматического произведения. Ре­жиссеру суждено еще превратиться в педагога, воспитателя коллектива, организатора спектакля. Наметив стратегический план постановки, он будет решать многочисленные тактиче­ские задачи. Все для того, чтобы воплотить свой замысел, до­нести эстафету замысла с помощью артистов до зрительного зала...

Однако мы заболтались...

Чувствую — режиссер, с охотой выпроваживает меня.

Ему не терпится вновь сесть за столбе экземпляром пьесы, чтобы еще раз разобраться в. происходящих событиях, точнее определить сверхзадачу, помечтать о жанре и образе спек­такля.

Я понимаю ваше нетерпение и не стану мешать вам Ра­ботайте!

Да и мне не худо вновь погрузиться в дела и интересы очередного спектакля...

Мучителен и сложен, часто неблагодарен труд режиссера, но, честно скажу, я бы не променял его ни на какую других профессию!

Судя по тому, что до сих пор в темной деревенской ночи светится ваше окошко — вы, кажется, разделяете мое мнение.

**Беседа четвертая**

**СТРАТЕГИЯ И ТАКТИКА РЕПЕТИЦИИ**

**Всякой наипростейший человек уже способен отвечать в такт. Но если только актер заучил у себя на дому свою роль, от него изойдет напыщенный, заученный ответ, и этот ответ уже останется в нем навек: его ничем не переломаешь... для него станет глухо все окружение обстоя­тельств и характеров, обступающих его роль, так же, как и вся пьеса станет ему глуха и чужда, и он, как мертвец., будет двигаться.., среди мертвецов.**

**Н. В. Гоголь**

Сколько бы ни доводилось мне беседовать с участниками и руководителями театральной самодеятельности, знаю — большая часть вопросов коснется репетиционной работы.

— Долго ли надо сидеть «за столом»?

— К какому сроку следует знать свою роль наизусть?

— Помогают ли в работе над спектаклем этюды?

За каждым из вопросов, какими бы наивными иные из них яй казались,— многодневные раздумья, жаркие споры на ре­петициях, желание отыскать безошибочный путь.

Только успеешь ответить на один вопрос — уже подоспел другой.

— Как должен готовиться к репетиции актер?

— А режиссер?

— Можно ли, чтобы одну роль репетировали несколько исполнителей?

— На каком этапе работы должно наступить «перевопло­щение»?

Погодите, не все сразу. Попытаюсь ответить. Только по порядку.

Начнем, пожалуй, с того, как учить роль наизусть.

33

B незапамятные времена, когда любительский спектакль являл собой лишь озвученную и- оживленную иллюстраций к пьесе, исполнители играли «под суфлера». Текст они знали весьма приблизительно и чутко прислушивались к шепоту своего спасителя из суфлерской будки. С тех пор театральные нравы изменились. Сегодня в каждом коллективе отыщутся опытные участники самодеятельности, которые сочтут своим прямым долгом знать роль назубок уже к первой репетиции. Вряд ли требуется объяснять, почему не годится играть «под суфлера», а вот чем вредно раннее зазубривание Тек­ста — объяснить стоит.

Современный театральный спектакль не разучивается, а создается. Актер в процессе репетиций становится не только исполнителем, но и автором — импровизатором своей роли. Слова, им произнесенные, должны как бы возникнуть вновь, стать его собственными словами. Механическое воспроизведение текста может затруднить рождение сценического образа. Слова затверженные, осевшие, по выражению К. С. Станиславского, «на мышцы языка» уже не смогут возникнуть!

«Всякой наипростейший человек,— писал еще Николай Baсильевич Гоголь, — уже способен отвечать в такт. Но если только актер заучил у себя на дому свою роль, от него изойдет напыщенный, заученный ответ, и этот ответ уже останется в нем навек: его ничем не переломаешь,., для него станет глухо все окружение обстоятельств и характеров, обступающих его роль, так же, как и вся пьеса станет ему глуха и чужда, и он, как мертвец, будет двигаться... среди мертвецов».

Итак, раннее заучивание текста существенно нарушит жи­вое взаимодействие актеров — то именно, что должно обрести на репетициях!

Внимание исполнителей поначалу должно быть направле­но не к словам, а к тем побудительным причинам, которые заставляют действующих лиц так или иначе «высказываться». Словам предшествуют поступки. Поступкам — определенные отношения к происходящим событиям. Отыскать события, разгадать отношения, определить поступки — вот та лесенка, которая естественно подведет исполнителей к тексту роли. Слова должны стать необходимыми для осуществления действия. Чтобы сделать их подлинно «своими», органически рожденными, надо прежде всего освоить логику поведения действующего лица, взвалить на себя его заботы, совершать его поступки.

Как вернее добиться этого, с чего начать?

Вот мы и подошли к ответу на вопросы:

— Долго ли надо сидеть за столом?

— Какое место в работе над спектаклем занимают этюды?

34

Прежде всего никакого «регламента» работы за столом не существует.

Каждая пьеса и каждый коллектив диктует режиссёру свои сроки застольных репетиций. Важно только понять — чего именно следует достичь на этом первом этапе работы. Глав­ное — произвести первичный анализ пьесы, обнаружить со­бытия, определить действия персонажей.

Допустим, вы приступили к постановке пьесы И. Эвальд «Январский ветер».

На первой же репетиции режиссер оговорит с участниками черновое определение сверхзадачи (окончательное отыщется гораздо позднее). Обнаружит сквозное действие, наметит основные события. Вслед за этим, на той же или на следующей репетиции, вы приступите к более подробному изучению со­бытий. В поле вашего внимания (как мы уже знаем) окажутся не только крупные, решающие, но и более мелкие повороты действия, действенные факты.

Первый такой факт в пьесе «Январский ветер» — подго­товка к свадьбе.

У каждого действующего лица к этому «факту» — свое отношение, которое в свой черед определит цепочку поступков.

Их-то и следует определить в репетиции, за столом.

Вот он, первый эпизод пьесы.

На низкой скамеечке перед печкой сидит Луша, худенькая девочка лет пятнадцати в ситцевом, деревенского покроя платье, валенках и повязанном под подбородок белом платочке. Всхлипывая, то и дело отирая глаза передником, она вполголоса читает по складам разло­женную перед ней на стуле газету.

Луша (чатает). «...Ленин живет в сердце каждого честного рабочего. Ленин живет в сердце каждого кре­стьянина и бедняка. Ленин живет...»

В прихожей дребезжит колокольчик. Луша уходит. Отперев дверь, возвращается с обёрнутым в газету букетом цветов, разворачивает его и кладёт на стол.

Голос Голубковой: Это кто звонил, Луша?

Луша. Жених барышни, цветы ей привез. Сказал, вечером заедет.

Из своей комнаты выходит Голубкова, пышная женщина лет под пятьдесят, в темном шелковом платье и в меховой шапочке, В одной руке у нее муфта и платок, через другую перекинуто белое шелковое платье.

Голубкова. Что же ты их на стол шваркнула? Воды принеси.

*Луша берет с этажерки вазочку и уходит на кухню. Голубкова наде­вает принесенное ею платье на манекен. Возвращается Луша и ставит цветы в воду.*

35

Луша (хмуро). Дворник ключ от сарая спраши­вает — флаг достать.

Голубкова. Какой еще флаг?

Луша. Траурный. По всей улице, сказывает, выве­шивают.

Голубкова. A-а... (Берет с буфета и-передает ей ключ,) Скажи, чтоб сарай запереть не забыл — дрова бьг не потаскали. А сама ступай извозчика приведи!

*Луша уходит. Пауза. В прихожей звякает колокольчик. Входит Софа, маленькая подвижная блондинка. Ей около двадцати пяти; лет, очень миловидна, одета небогато, но с претензией.*

Голубкова. Вы одни? А Наточка где же?

Софа (снимая и вешая шубку), В Театре, справки дожидается. А подписать ее некому: вся администрация разбежалась — кто в губком, кто в губоно, кто в типо­графию... Такая кутерьма, ужас!

Голубкова. А что такое?

Софа. Так траур же объявлен. Театры, кинемато­графы, рестораны — все закрывается, а на сколько, еще. неизвестно.— то ли на три дня, то ли на всю неделю. Вот они и бегают.

Голубкова. Ну, а в городе-то что говорят? Пере­мены никакой не ждут, не слышали?

Софа. Вот уж не могу вам сказать. (Увидев цветы.) О-о!.. Прелесть какая! Это Ипполит Александрович, ко­нечно?

Голубкова. А кто же?.. Да, а какой же это справки Наточка-то ждет? С места работы, что ли? Зачем ей? Она же в театре больше служить не будет?

Софа (многозначительно). Как знать...

Голубкова. На что ей служить, коли она замуж выходит? И за кого — за Володина! Да такого жениха не то что в нынешнее время — и в старое-то поискать надо было: и при деньгах, и из себя представительный, и обхождение деликатное. А уж ловок-то до чего!

Софа, Как, то есть, ловок?

Голубкова. А то нет? Отец его еще в восемнадцатом с белыми ушел, а он — поди ж ты! — и за границу не уехал, и в Чеку не угодил, и при деньгах оказался! А уж как нэп этот объявили — и вовсе в гору пошел. Да за таким человеком жить — все одно, что за каменной стеной, а вы говорите — театр. Да она об нем и думать-то позабудет!

Софа. Не забудет, не ждите. А что замуж выходит, так на это у нее свои особые соображения имеются.

Голу б к о в а. Ну, не знаю, уж какие у нее там соображения,

36

а только Ипполит Александрович нипочем не допустит, чтоб его жена в театре представляла.

Софа. А вы думаете, Натка у него позволения спрашивать будет? (Смеется.) Уж если она его женить на себе сумела...

Голубкова. Женить? Это как же так?

Софа. Не понимаете? Наивный вы человек, Евлампочка Ивановна! (Чмокает ее в щеку.) Разве ж вы не видели, какую она перед ним неприступную добродетель из себя строила? Не то что на квартиру к нему поехать — в ресторане после спектакля-поужинать и то не соглашалась. Прокатится на извозчике по Гончаровскрй — и сра­зу же домой. А с подарками какие фокусы вытворяла! Цветы или конфеты — пожалуйста, а как ценное, что-ни будь — колечко там или брошку — ни-ни, как можно!.. Довела его до обалдения, вот и женится.

Голубкова. Скажи, какая ловкачка! Уж вот не думала!

Софа (подходя к манекену). О-о, и подвенечное го­тово! А подол почему не подрублен?

Голубкова. Вот привезет она белые туфли от са­пожника, примерим еще разок, тогда и подрублю.

Софа (вынув из картонки фату и цветы, примеряя их перед зеркалом). Идет мне фата, Евлампия Ивановна?

Голубкова (улыбаясь). Идет, Софочка, идет.

Софа вздыхает и кладет фату обратно в картонку.

Ничего, золотко, проводим завтра наших молодых в Мо­скву, а там, даст бог, и вам женишка подыщем.

Из прихожей входит Луша, в большой шали.

Голубкова (увидев ее). Привела? Шубу давай! (Повязывает платок.)

Софа уходит в свою комнату. Луша подает Голубковой шубу.

Мурку покормить не забудь, а гулять ей долго не давай, обморозится. Да телятину не пережарь, смотри! (Уходит.)

В эпизоде участвует три человека.

Голубкова собралась в город за покупками. Она доделы­вает то, что еще не успела — заканчивает подвенечное платье, готовится «экипировать» невесту, отсылает Лушу за извозчи­ком, потеплее одевается.

Луша относится к предстоящей свадьбе с неприязнью, даже враждебно. Ей важнее взять у хозяйки ключ от сарая до­стать траурный флаг. Подготовка-к-свадебному вечеру Для

37

нее тяжкая помеха. Ее заботы связаны с объявленным в городе трауром. Вместе с тем она вынуждена выполнять все распоряжения Голубковой.

Софа поглощена приготовлениями подруги к свадьбе. Она, поджидая Нату, осматривает, перебирает ее вещи, примерней подвенечное платье, готовится к праздничному вечеру. Для нее помеха — траур.

Выяснив логику поведения каждого из действующих в эпи­зоде лиц, попробуйте поставить себя на их место, заняться их делами. Лучше всего это удастся сделать в этюдных пробах.

Надо выгородить в репетиционной комнате, столовую Голубковой, расставить необходимую мебель, разбросать реквизит... начать действовать!

От своего имени, на свой собственный страх и риск!

Тут пригодится выработанное в сценических упражнениях умение смотреть и видеть, слушать и слышать, подлинно ду­мать, по-настоящему воспринимать окружающее. Подготовленные на прошлых занятиях, вы сможете без усилий поста­вить себя в центр происходящих в пьесе событий. Исполнители начнут действовать так, как действовали, если бы оказались на месте героев пьесы. В этюдных импровизациях и начнется путь «от себя к образу».

Это вовсе не значит, что вы окончательно оторвались от стола.

Пройдя по «физической линии» роли, вы вернетесь к столу и прочтете текст сцены. Не для того еще, чтобы «заучить» наизусть, а для того, чтобы понять — что оказалось пропу­щенным в этюде.

Вы непременно отыщете в пьесе те житейские подробности, которые ускользнули от вас при первом чтении.

Каждый этап, каждая читка за столом приведут вас к новой цепочке вопросов.

Что делает Голубкова в своей комнате до появления в пьесе? Откуда является Софа? Давно ли приходил дворник за ключом? Где достала Луша газету, которую читает в самом начале пьесы?

А что, если и на эти вопросы ответить с помощью этюдов? Для того чтобы по-настоящему, «по-человечески» импрови­зировать, вам понадобится знание многих подробностей — тепло в комнате или холодно, морозно ли на улице (оттуда приходят действующие лица), темно или светло за окнами и т. д.

В этюдах вы будете пользоваться своими словами, а не авторским текстом. Не стремитесь много разговаривать, про­износите лишь те слова, что крайне необходимы вам по ходу действия. Главное — пытаться осуществить поступки действующих

38

лиц в той последовательности и в тех обстоятельствах, которые предлагает пьеса.

Подобно тому, как живописец, работая над картиной делает множество зарисовок, этюдов с натуры, так и актеру необходимы черновые заготовки. В этюдах будут заняты все участники коллектива. И это не только поможет выяснить их сценические возможности, но и создаст дружную, творческую обстановку работы, особую атмосферу репетиций.

Тут мы подобрались к другому вопросу:

— Можно ли, чтобы одну роль репетировало несколько исполнителей?

Конечно, можно. Только при условии, что каждый должен пройти вместе с коллективом путь от первой репетиции до генеральной. Шаг за шагом, репетиция за репетицией, формируется, укрепляется в общей работе атмосфера будущего I спектакля. И это очень важно!

В практике самодеятельных коллективов (да и в статьях, методических пособиях для самодеятельности) непростительно мало внимания уделяется атмосфере спектакля. Принято ду­мать, что атмосфера эта создается, в последние дни репетиций с помощью музыки, света, звуков. Заблуждение! Элементы сценической выразительности способны лишь сделать более заметным, ощутимым то, что уже накоплено. Атмосфера опре­деляется всем ходом работы, всем репетиционным процессом.

Не только безукоризненная дисциплина репетиций (обстоя­тельство немаловажное!), но и творческая заинтересованность каждого — непременное слагаемое успеха.

Надо воспитать в коллективе правило — вопросы, связан­ные с работой над любой ролью, могут быть решены только сообща, в ходе общего обсуждения!

А сколько возникает при постановке, спектакля вопросов, на которые ответить одному человеку просто не под силу!

Сразу же, в самом начале репетиционной работы вам по­требуется точно представить себе время и место действия пьесы.

Первая ремарка автора гласит: «Родина Ленина. Январь 1924 года».

Каким был Симбирск двадцать четвертого года?

Какая зима была в то время?

В какие годы жил в Симбирске Владимир Ильич Ленин?

Где находится домик Ульяновых?

А гимназия, в которой учился Володя Ульянов?

При постановке пьесы (а особенно пьесы, посвященной столь важной теме нет и не может быть мелких вопросов. Все важно, все пойдет «в дело». Практическое освоение бытового, жизненного, исторического материала приведет к отысканию)

39

верного физического самочувствия персонажей, точной направленности их «внутренних монологов», их поведения в «зонах молчания» (в то время, когда разговаривают другие), созданию второго плана.

Постарайтесь вовлечь в решение вопросов всех участников коллектива. Каждому найдется задание по душе! Один начертит план, перерисует географическую карту. Симбирска, дру­гой подготовится и расскажет о симбирском домике Ульяно­вых, третий принесет на репетицию открытки и репродукции с изображениями Волги, Симбирска, ленинского волжского маршрута, четвертый, используя газетные материалы, расскажет о трагических январских днях 1924 года, пятый прочтёт стихи, сложенные в эти дни советскими поэтами, шестой (тот что умеет играть на музыкальном инструменте) познакомит собравшихся с музыкой этого времени и т. д. и т. п. Заметьте, здесь перечислены «темы», которые подсказаны лишь первой авторской-ремаркой!

Сколько же самых различных и самых необходимых сведений понадобится вам, когда вы станете вполне от себя на свой страх и риск действовать в обстоятельствах января два­дцать четвертого года!

А по мере того как ваше знание, действительности будет обогащаться — вы сможете расширить и «фронт» этюдов, вы­нести их из узкого мирка дома Голубковой в огромный мир рабочего Симбирска.

Знания эти помогут вам и тогда, когда вы подступите вплотную к авторскому тексту — за словами ролей .станут ощутимы ваши собственные представления, видения.

И все эти совместные поиски создадут наконец ту атмосферу репетиций, которая перерастет впоследствии в атмосфе­ру спектакля..

Трудясь таким образом, вы и создадите благоприятную почву для работы над одной ролью нескольких исполнителей!

На моем столе — программа, спектакля коллектива Донец­кого металлургического завода имени В. И. Ленина «Город на заре». Напротив имен действующих лиц — две, три, а то и четыре фамилии исполнителей. В этом коллективе нет проблемы так называемого «второго состава»! Исполнители играют по очереди, и «вводы» не разрушают спектакль (свидетельствую как зритель). Это стало возможным потому, что все; участники работы внесли по ходу репетиций равный вклад в. общее дело.

— Как надо режиссеру готовиться к репетиции?

Если у постановщика сформировался замысел спектакля — значит, у него уже, есть стратегический план репетиций. Теперь следует избрать ту тактику, с помощью которой лучше всего

40

удастся претворить свой замысел; в сценическую-реальность.

Каждая из репетиций — шаг на пути к цели.

Репетируя отдельный эпизод, режиссёр должен не упускать из виду целого, главного — сверхзадачи спектакля, его сквоз­ного действия.

Сквозное действие пьесы «Январский ветер» — размежева­ние героев. Смерть Лёнина делает ощутимой их рознь, заставляет определить жизненную позицию, избрать путь. Их единство, как выясняется лишь кажущееся, призрачное, случай­ное. Под одной крышей, в доме Голубковой, собрались, как оказывается в ходе действия пьесы, очень разные люди. От мнимого единства к резкому расхождению вот в какай пер­спективе выстраиваются события пьесы. Вот это-то движение, эта возникающая, постепенно обостряющаяся, нарастающая борьба весь период репетиций должна находиться в поле внимания режиссера.

Репетируя эпизод за эпизодом, он выстраивает звенья этой борьбы. Готовясь к репетиции, режиссер рассматривает каждый эпизод как очередное звено сквозного действия пьесы.

Одним из главных событий пьесы «Январский ветер» явится, конечно, смерть Ленина. Это событие, обрушившееся на действующих лиц ещё открытия занавеса, обострит их от­ношения, завяжет-конфликт. Событиями на пути к размежева­нию, объектами разногласий станут —подготовка к свадьбе, отказ от нее и уход Наты с комсомольцами.

Крупные события включают в себя более мелкие факты, вехи на пути сквозного действия. Здесь и приход комсомоль­цев, и .смятение Наты, и появление, жениха, и несостоявшийся обед, и стихи Николая, И т. д. Именно эти звенья станут объ­ектом отдельных репетиций. Режиссёр, сообразуясь со сквоз­ным, действием, со своим замыслом подробно разрабатывает линию поведения персонажей в каждом из этих эпизодов.

Готовясь к очередной репетиции, режиссер должен отве­тить на вопросы:

1. Какое место занимает-репетируемый сегодня эпизод в /движении спектакля, в его стремлении к сверхзадаче?

2. Какая борьба (обусловленная главным конфликтом рпьесы) здесь происходит?

3. Какова расстановка сил, в этой борьбе?

f .4. Каковы конкретные действия персонажей, борющихся •друг с другом?

5. Какие предлагаемые обстоятельства характерны для данного эпизода?

Представим, что объектом очерёдной репетиции должна стать сцена Наты и Володина из пьесы «Январский ветер».

Обратимся к-тексту.

41

Ната. Софа! Ты извини, но мне с Ипполитом Алек­сандровичем поговорить надо.

Софа. Испаряюсь. (Проходя мимо нее, тихо.) Только уж ты, пожалуйста...

Ната. Не задерживай меня, Софа, за мной придут сейчас. (Затворяет за ней дверь и садится на кушетку.)

Володин (подсаживаясь к ней и улыбаясь). А вам не кажется, детка, что предпринимать прогулку за Волгу в такую погоду да еще накануне свадьбы не совсем, так сказать...

Ната. Свадьбы не будет, Ипполит Александрович, Володин. Перенести хотите? В связи с трауром? Пустяки, деточка. Венчаемся мы не в соборе, за Свиягой, свадебного вечера тоже не устраиваем — прямо из церк­ви на вокзал, так что...

Ната. И этого тоже не будет. Никуда я с вами не поеду... Не могу я быть вашей женой.

Володин (настораживаясь). Ах, вот что?.. Хм!.. Это , становится интересным. Разрешите узнать почему?

Ната. Потому, что я... не люблю вас.

Володин (снова улыбаясь). A-а... Ну, это... Браки по страстной любви, Наточка, вещь вообще довольно редкая и притом весьма непрочная, ведь любовь — про­дукт... скоропортящийся. Ну? А еще почему? Может, в театр вернуться решили?

Ната. В театр я не вернусь.

Володин. Нет?.. Так чем же, разрешите полюбопыт­ствовать, вы «хлеб свой насущный» зарабатывать думаете?

Ната. Ну, это вряд ли может вас интересовать. А впрочем, извольте. В деревне работать буду.

Володин. Кай?.. В деревне?.. (Разражается гром­ким смехом. Отирая глаза платком). Уф!.. Уморите вы меня сегодня, деточка, честное благородное! В деревне, а?! Так ведь там-то не то что профессиональных, а и лю­бительских театров нет.

Ната. Будут.

Володин. Да ну? И скоро? Лет так через двести? Или раньше — через полтораста?

*Ната молча, без улыбки смотрит на него.*

Ах вы глупышка моя. (Треплет ее по руке.) Ну ладно, пошутили — и хватит, а то... я ведь и рассердиться могу.

Н а т а. А я не шучу. Это вы все в шутку обратить ста­раетесь, а я серьезно говорю.

Володин. Ах, серьезно? Ну что ж, поговорим

серьезно. (Встает и тушит о пепельницу окурок. Понижая голос.) Вы очень неглупая девушка, Ната. Так неужели Я же вы не понимаете, что не сегодня-завтра все изменится?

Н а т а. Что изменится?

Володин. Не смогут господа товарищи при данной ситуации у власти удержаться, не смогут! Уж если они при жизни своего вождя на нэп перешли, так без него и подавно все свои позиций сдадут — и экономические и политические.

Ната. Глупости! Никогда этого не будет!

Володин. Будет, деточка, и очень скоро. Ведь, по сути дела, от нэпа до буржуазной республики — рукой подать. (Жестко усмехаясь.) Ну, а. если сами не отсту­пят— мы заставим.

Ната. Так вот вы какой?.. А вчера еще чуть ли не сочувствующим прикидывались...

Володин (рассмеявшись). А вы так и сегодня даже кой для кого в аптеку за лекарством бегали. Перестара­лись, детка,— ни к чему это теперь.

Ната . Что?! Неужели вы думаете, что я...

Володин (*Невозмутимо продолжая*). А уж в де­ревню в такое неустойчивое время уезжать — и вовсе, из­вините, глупо. Да вы представляете себе, что там за ку­терьма начнется, когда у мужиков помещичью землю обратно отбирать станут? Куда же вы тогда-то денетесь? Ведь при новой власти вам в театр поступить трудновато будет, разве что в статистки, а замуж выйти и того труд­нее— в нормальное время порядочные люди на актрисах не женятся, детка. Учтите.

Ната (возмущенно). Ипполит Александрович!

Володин (игнорируя ее возмущение). Вот и полу­чается, что вам прямой расчёт за меня выходить. Пра­вильно? Ну и все; И довольно об этом. (Доставая из кар­мана футляр.) Взгляните-ка лучше, какие я вам к свадь­бе сережки приготовил. Хороши? А? Примерьте-ка.

Ната (поднимаясь). Найдите себе другую невесту — она и будет их примерять. А мне, извините, собираться пора.

Володин. Та-ак-с. Стало быть, формальный отказ? Что ж; воЛя, конечно, ваша. (Прячет футляр в карман и встает.) Да вот кто расходы мои возместит — вот вы мне что скажите? Я на вас, моя милая, уйму денег ухло­пал, одной только Евлампии по счету целую пачку чер­вонцев нынче отвалил, не говоря уже о прочем; Я ведь не какой-нибудь там шалопай из дворянчиков, чтобы денежками -

43

направо-налево сорить, я из старинной купече­ской фамилии происхожу, так что...

Ната (*усмехаясь*). Оно и видно. От вас невеста ухо­дит, а вы в такую минуту об убытках думаете.

Володин. А как же не думать? Невесту-то я и по- лучше вас найти могу — за меня при моих капиталах любая с радостью пойдет, а денежки-то уж не воротишь — уплыли. Нехорошо так поступать, красавица моя, некрасиво. Ежели вас мое предложение не устраивало, вы бы так мне сразу и сказали, а этак-то вот, перед са­мой свадьбой... Очень даже некрасиво.

Ната. В этом вы правы. И я очень сожалею, что...

Володин (*вспылив*), А на черта оно мне, сожаление ваше? Сапог им не залатаешь и рты кумушкам тоже не заткнешь! Вы меня 'на весь город отказом своим оконфузили, меня ведь тут не то что каждая собака — каждый воробей знает. Нечего сказать — отблагодарили человека А за его доброту! Я из вас порядочную женщину сделать хотел, все ваши прошлые грешки своим честным именем прикрыть, а вы…

Ната. Что?! Да вы с ума сошли! Какие грешки?

Володин (*нагло усмехаясь*). А это уж вам, краса­вица моя, лучше знать — меня вы в свои амурные дела не посвящали.

Ната (тихо). Какой же вы... наглец! (Уходит в свою комнату.)

Володин раздраженно шагает из угла в угол. Из комнаты Наты слы­шится испуганный голос Софы: «Ната! Что ты делаешь?! Ната!» Затем дверь отворяется, и Ната один за другим вышвыривает ' в гостиную два чемодана. За ней выходит Софа.

Ната. Вот... Пожалуйста... можете проверить — все здесь, до последней вещички? (Взглянув на подвенечное платье.) Ах да, это еще... (Срывает платье с манекена и сует в один из чемоданов.)

Попытаемся определить значение этого эпизода в сквозном действии спектакля. Отказ Наты, ее разрыв с женихом — глав­ное событие, определяющее окончательный выбор героиней своей жизненной позиции. Борьба Наты, Володина и Софы обретает здесь наиболее открытый, острый характер.

Событием «Разрыв» определяются линии действия участ­ников эпизода.

Действия Наты продиктованы стремлением к отказу, к раз­рыву с женихом. Ната «высвобождается». Володин удержи­вает девушку. Софа стремится не допустить разрыва. Как ви­дим, действия персонажей непримиримо конфликтны.

44

Режиссер готовясь к репетиции, несомненно определит, что разбираемый эпизод кульминационный в развитии дей­ствия пьесы. Это предопределит особую напряженность сценической борьбы» нервный, стремительны темп — ритм диалога.

Предлагаемые обстоятельства, активизирующие поведение действующих лиц. Не следует ы бывать, что свадьба, от кото­рой отказывается Ната, должна состояться сегодня, что «мо­лодое» уговорились завтра «укатить» в Москву. Объявленный в городе траур — не просто фон для происходящего на сцене. Траур для каждого из участников сцены приобретает особый смысл, обостряя их столкновение. Для Володина это — надеж­да на возможные перемены, для Наты — настоятельная необ­ходимость переделки своей жизни. Не надо забывать и о том, что и у Наты й у Володина не хватает времени. У Володина, разработавшего план венчания и отъезда, все расписано, должно быть, по минутам, его ждут! А за Натой вот-вот при­дут Николай и Соня, чтобы ехать вместе за Волгу.

Определив содержание работы, надо четко наметить ту педагогическую тактику, с помощью которой можно добиться реализации своего замысла.

Хороший режиссер никогда не станет слепо следовать за­ранее заготовленной дома схеме. Он заинтересован в том, что­бы максимально развязать инициативу исполнителей. Как бы подробно ни разработал он дома партитуру эпизода — он во­влечет в его анализ всех участников,— сначала за столом, а потом в этюдных репетициях ввыгородках.

Очень важно, чтобы участники действовали не по указке режиссера, а по естественному влечению. Для этого им надле­жит вполне самостоятельно, «добровольно» взвалить на себя груз забот и стремлений действующих лиц. Эти стремления должны стать, кровно необходимы-не только «лицам», но и их исполнителям. Для этого важно поверить в «человечность» их намерений. Даже, если это герои, по многим признакам, отри­цательные. В самом деле, ведь и исполняя роль Володина, совсем необязательно изображать злодея. Гораздо лучше, убе­дительнее, вернее воодушевиться влюбленностью Володина, его стремлением во что бы то ни стало обручиться с Натой. Разве ж это не истинная любовь, если Володин пренебрегает даже актерским прошлым Наты, не соответствующим поло­жению невесты солидного, обеспеченного человека. И чуткость, обходительность, и подарки, и угрозы, и даже оскорбле­ния— все это как будто одухотворено высокой любовью, стремлением во что бы то ни стало удержать Нату. А для это­го, с точки зрения Володина, все средства хороши.

Режиссеру вместе с исполнителем надлежит на репетиции

45

четко разработать линию физических действий Володина, направленных к осуществлению главной его цели в этом эпизоде. И, выполняя одно за другим! конкретные действия своего героя (подсесть поближе, попытаться обнять, и дать ей сна­чала подняться с кушетки, потом пройти к двери, вручить подарок и т. д. и т. п.) исполнитель непременно, поверит истинности намерений Володина.

Очень важно, чтобы линия стремлений героев была непре­рывной. Нужно обратить внимание не только нате моменты сценического действия, когда персонаж говорит, но и на те, когда он слушает, что говорят другие, молчит. Ведь он не просто «пережидает», дожидается своей очереди произнеся реплику. Герой непрерывно думает. Сценическая борьба про­должается. Молчание чревато взрывом. В молчании накапливается энергия действия. Герой (а значит и исполнитель) не просто вежливо выслушивает своих партнеров, он продолжает борьбу с ними. Его взаимодействие с ними активно. Все время не останавливаясь ни на минуту, течет его «внутренний монолог». Пусть мысли, слова не произносятся вслух, они не­прерывным потоком формируются и формулируются в созна­нии. Впрочем, на репетиции очень полезно, чтобы исполнители думали вслух, вполголоса произносили свой «внутренний мо­нолог» в те мгновения, когда произносит авторский текст партнер. Это приучит их дисциплинировать мысль, органи­зовывать ее поток в нужном направлении, собрать внима­ние.

Нафантазированный и произносимый, вслух «внутренний монолог» активизирует поведение исполнителей, сделает их инициативными, самостоятельными. В такой работе с ними режиссер сможет еще и еще раз проверить правильность «до­машнего» решения эпизода.

«Если репетиция,— писал замечательный мастер театра Николай Павлович Акимов,— становится той процедурой, в течение которой исполнительные актеры только и делают, что запоминает и разучивают режиссерские указания, если ре­жиссер является на репетиции единственным творческим ли­цом — репетиционный процесс делается скучным и тягостным для каждого одаренного актера.

В коллективном искусстве современного театра репетиция должна прежде всего располагать актера к инициативному творчеству, на репетиции должна царить по-своему уютная, дружеская атмосфера, побуждающая к обоюдному доверию, к желанию поделиться своими мыслями, попробовать тот или иной вариант, сделать то или иное предложение».

Не беда, если в результате импровизации на репетициях, первоначальные предложения режиссера изменятся. Важно

46

только, чтобы стрелка режиссерского компаса все время (ука­зывала направление к сверхзадаче.

Если намерения верпы —ваша творческая фантазия подскажет на репетиции, в живом общении с исполнителями подробности, которые при домашнем анализе и предугадать невозможно.

— Как следует готовиться к репетиции актеру?

Очень важный вопрос. Самостоятельная работа исполни­теля над ролью, его работа между репетициями — существен­ное слагаемое творчества’ актера, часто недооцениваемое.

Все сделанное на предыдущей репетиции должно быть надежно зафиксировано, закреплено, развито. Исполнитель должен приступить к следующему занятию, вполне освоив пройденное. Казалось бы, ясно! Однако сколько приходите наблюдать репетиций, в которых все начинается сначала! Такие репетиции «воспоминания» только вредят делу..

Конечно же, рисунок сцепы, найденный вчера, может быть впоследствии изменен режиссером. Каждая репетиция чер­новик эпизода. В этом черновике по ходу работы может быть многое вычеркнуто, изменено, дополнено. Однако рисунок каждой очередной репетиции должен быть достаточно четок, и его «освоение» — предмет самостоятельной заботы испол­нителя.

Аккуратно переписанная роль (адресованные вам реплики партнера — обязательно целиком). Сперва исполнитель делает на полях пометки карандашом, а потом, накануне завершаю­щих генеральных репетиций,, фиксирует чернилами партитуру своих действий.

— Надо ли все-таки дома учить текст?

Думаю, что это - вопрос праздный.

Если вы «разучите» партитуру событий и действий — вни­мательно отнесетесь к созданию «внутренних монологов», текст запомнится без особых усилий.

Хороший режиссер (опять воспользуемся советом Н. В. Го­голя!) «даже не позволит актёру выучить роль у себя на дому, но сделает так, чтобы все выучилось ими сообща, и роль во­шла сама собою в голову каждого во время репетиций, так чтобы всяк, окруженный тут же останавливающими его об­стоятельствами, уже невольно от одного соприкосновения с ними слышал верный тон своей реплики. Тут всяк, не зная даже сам каким образом, набирается правды и естественности, как в речах, так и в телодвиженьях».

— В какой момент репетиций должно произойти «пере­воплощение»?

А что такое истинное перевоплощение? Еще ведь бытует в иных самодеятельных коллективах ложное представление —

47

чем больше положишь на лицо грима, чем почуднее напялишь парик, чем увесистее приклеишь бороду, чем больше подде­нешь толщинок— тем вернее «перевоплотишься».

Однако подобная трансформация ничего общего с перевоплощением не имеет.

Присмотритесь внимательно к вашим любимым киноарти­стам. Вспомните Алексея Баталова в фильмах «Большая семья», «Девять дней одного года», «Дама с собачкой», «Жи­вой труп». Или Иннокентия Смоктуновского в тех же «Девяти: днях», в фильмах «Берегись автомобиля», «Ночной гость», «Гамлет».

И А. Баталов и И. Смоктуновский меняются очень мало — то же лицо, голос, тот же внешний облик, а люди, воплощен­ные на экране, очень разные!

В чем же секрет такого перевоплощения?

В том, вероятно, что на построение образа артист затра­чивает всего себя, каждый раз себя!

«Я внутри себя сделал перестановку,— утверждал на репетициях спектакля «Три сестры» прославленный артист Худо­жественного театра Николай Хмелев.— Все свое, ненужное для Тузенбаха, я выбрасываю и оставляю только то, что мне нужно для этого образа».

Эти слова напоминают Известное утверждение знаменитого скульптора о том, что, работая, он лишь отсекает от глыбы мрамора ненужное.

В таком совпадении высказываний нет ничего удивитель­ного: «мрамор» актера — его «я», его органическая природа.

Заботьтесь не о том, чтобы вас не узнали знакомые, а лишь о том, чтобы полностью взять на себя все намерения, заботы и помыслы персонажа. Стремитесь свободно, от своего лица совершать его поступки.

«Актер ни при каких обстоятельствах не должен отступать от самого себя, что бы актер ни играл,— каждую секунду он играет самого себя, никого другого он играть не может. Огромная ошибка существует в понятии перевоплощения,— напоминал К. С. Станиславский,— перевоплощение не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окру­жаете себя предлагаемыми обстоятельствами и так с ними сживаетесь, что уже не знаете, где я, а где роль? Вот это настоящее, вот это есть перевоплощение».

Где исполнитель, а где изображаемый им персонаж? От­делить невозможно! Вот — примета истинного перевопло­щения.

А когда, в какой именно момент репетиции оно наступит — предсказать невозможно. Через месяц репетиции, на генераль­ной или на пятом спектакле — всякое бывает.

48

Перевоплощение — это награда за честный труд. Не думайте о награде — трудитесь!

Кажется, исчерпаны вопросы? 1

А я так и не снабдил вас инструкцией — как репетировать. Впрочем, такой инструкции быть не может!

Я ведь только советую—принимать решения вам надлежит самим — режиссеру и исполнителям.

Каждая пьеса, каждый коллектив участников — новая стратегия и тактика репетиций.

И только режиссер — руководитель этой работы, руководитель этого коллектива сможет, определить— что надлежит делать. Только «...один он может,—в последний раз дадим слово Н. В. Гоголю! — слышать законную меру репетиций — как их производить, когда прекратить и сколько их достаточно для того, дабы возмогла пьеса. Явиться в полном совершенстве своем перед публикой».

— А как появляются в спектакле мизансцены? Сочиняются ли они дома режиссером или рождаются на репетициях?

Ответить на этот вопрос наспех трудно.

Мы посвятим ему следующую беседу.

49

**Беседа пятая**

**ФИЗИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ И МИЗАНСЦЕНА**

**Режиссер должен при создании мизансцены видеть ее внутренним глазом из зрительного зала и чувствовать ее со cцены, то есть должен прожить ее и как зритель и как актер.**

**К. С. Станиславский**

Бывает так — режиссер вместе с актерами, сидя за столом, интересно и подробно анализируют текст пьесы, неплохо опре­деляют события, верно намечают действия персонажей. Потом выходят на площадку, и... начинается работа, ничего общего с предыдущей подготовкой не имеющая.

— А куда мне идти, когда мне говорят: «Ну, благодари аг­ронома, Люба»? — спрашивает исполнительница роли Любы.

— Подойдите в это время к окну, посмотрите в него,— со­ветует режиссер, предварительно заглянув в составлен ну дома «шпаргалку».

— А куда сесть, когда Семен говорит мне: «Выпейте чаю. Согреетесь»? — задает вопрос исполнитель роли Серегина.

— Сядь на скамейку. Нет, нет, на скамейке уже сидел Панька, да и Семен тоже. Надоело. Лучше для разнообразия садись на табуретку.

Начинают брать силу соображения, до того не имевшие никакого значения, даже не по минавшиеся при работе за сто­лом. Выдвигаются правила, которые по слухам, являются обязательными законами театра.

Например. Нельзя «закрывать» друг друга от зрителей.

50

Скажем. Нельзя поворачиваться к зрительному залу спиной.

Или. Если переходишь с одного места на другое, не следует переходить перед партнером, непременно» надо обходить его сзади.

Особенно любят пользоваться такими указаниями опыт­ные, «видавшие виды» участники самодеятельности. Они на­путствуют менее опытных новичков.

Начинается так называемая «разводка» исполнителей по местам. И если до «разводки», в репетициях за столом, в этюдных пробах единственным и вполне достаточным кри­терием была жизненность, естественность поведения исполни­телей, теперь власть берут призраки сценической выразитель­ности, законы вездесущей «театральности».

Существуют ли такие законы?

Обязательно ли их соблюдение?

Прежде всего никаких «табу», налагаемых на естественность, жизненность, правдивость сценического поведения уже давно не существует в современном реалистическом театре. Ветхозаветные «правила»—отзвуки давних театральных тра­диций, условностей, заблуждений.

Выразительность мизансцен не может быть универсальной. В одном случае переход за спиной партнера действительно необычайно интересен, но другой случай потребует столь же интересного при новых обстоятельствах перехода по первому плану.

Все фигуры должны быть открыты? Все должно быть видно зрителям?

«Нужды нет, что левая часть публики из-за стола Треплева не будет, может быть, видеть сидящей Маши. В этом даже есть некоторая прелесть»,—записывает К. С. Станиславский в режиссерской партитуре чеховской «Чайки» в 1898 году.

Кстати сказать, именно постановка «Чайки» в конце прошлого века окончательно узаконила возможность поворотов актеров спиной к публике.

Таким образом, давно уже, очень давно не существует при­митивных правил театральной «разводки», напротив, их нару­шение может стать сильнейшим выразительным средством в театральном спектакле.

Но какими же тогда, правилами, законами руководствуется режиссер, мизансценируя спектакль?

В самом деле, кроме примитивных театральных предрас­судков существовали и существуют, вероятно, более сложные рекомендации, правила, формулы мизансценической вырази­тельности?

Рассмотрим некоторые из них.

51

В конце прошлого века немецкий режиссер Кронек пытался установить универсальные правила выразительности, действительные на все случаи сценической жизни.

Так, например, он писал:

«Если на сцене имеются различные плоскости — лестницы холмистая местность со скалами и т. п.— то актер не должен упускать возможности придать своей позе ритмически ожив­ленную живописную линию. Например, он никогда не должен стоять на лестнице, опираясь обеими ногами на одну и Туже ступень и т. д.».

Одна нога актера, по предписанию Кронека, должна быть выше другой!

Как показала последующая практика, это правило Кронека оказалось чрезвычайно въедливым.

В 1946 году известный советский режиссер и актер С.Михоэлс писал:

«Важно покончить раз и навсегда с ремесленным отношением к мизансцене: вошел, стоит стул — поставил ногу на стул. Для этого есть ремесленный термин: «Обыграть стул».

За восемьдесят лет со дня появления правило Кронека, как видим, превратилось в бессмысленный штамп, изобличающий стремление не к красоте, а к красивости.

Еще раньше Кронека величайший немецкий писатель Гете, руководивший театром в Веймаре, вывел заключение о том, что наиболее выразительным положением актера на сцене является его размещение по диагонали относительно партнера.

Параграф восемьдесят восьмой «Правил для актеров». Гете гласил: «Выходящий из задней кулисы для произнесения монолога поступает хорошо, двигаясь по диагонали так, что окажется на противоположной стороне просцения. Вообще движения по диагонали весьма привлекательны».

Это правило получило дальнейшее развитие и подтвержде­ние в практических и теоретических трудах замечательного режиссера XX века Вс. Э. Мейерхольда. Оно приобрело на­именование так называемой «диагональной композиции».

Но при всей ценности наблюдений, заключений, выводов «разновысотность» положения актеров на сцене и их размеще­ние по диагонали представляются не абсолютными законами сценической выразительности, а лишь частными случаями, вполне возможными, необходимыми в ряде случаев, но отнюдь не всегда.

Разве нельзя представить спектаклей, где применение этих принципов окажется просто невозможным? Когда, в ин­тересах сценической выразительности решение спектакля по­требует плоскостей, одно высотной композиции или фронталь­ных (вдоль рампы) мизансцен?

52

Таким образом, и эти более сложные сценические законы нередко оказываются, так же как и примитивные ремесленные правила, всего лишь ненужными ограничениями, помехами в «поисках истинной выразительности мизансцены.

Тогда где же искать надежную опору для мизансцен спек­такля, где источник их выразительности?

Мы уже не раз в наших беседах пользовались термином «физическое действие». Мы прибегали к нему, когда пытались наиболее конкретно и точно определить и выразить стремле­ния героев спектакля, когда хотели вооружить наших испол­нителей способом наиболее эффективного проникновения в психологию изображаемого лица.

Физические действия — самые простые, элементарные сла­гаемые сценического поведения, мельчайшие «атомы», из ко­торых складывается сквозное действие спектакля.

И теперь, в поисках разгадки рождения мизансцен мы об­ратимся все к тем же элементарным клеточкам спектакля — физическим действиям.

Прежде всего — попытаемся еще точнее определить — что следует понимать под этим термином, что такое «физическое действие».

Перед нами начало пьесы Паустовского «Талые воды».

*Сторожка. Дощатый стол, топчан, покрытый тулупом, скамья. Рус­ская печь. Тикают ходики. Ночь. На подоконнике горит керосиновая лампа. В углу сторожки навалены мешки. Семен и Паня сидят на полу, чинят порванные мешки.*

Семен. Сидишь тут на этом берегу, будь он неладен! Ничего не слыхать и не видать! От людей отбиваешься.

Паня. Заскучал, дед?

Семен. Зачем скучать! Скучать мне неинтересно.

Я всегда при деле. (Пауза.) Ты поаккуратней мешок-то чини! Чтобы ни одно зернышко не пропало.

Паня. Говоришь, не скучно, а сам жалуешься.

Семен. Я не жалуюсь. Разговора только мне не хва­тает. Новость я всякую люблю. Вот агроном Матвей Его­рыч намедни помер, схоронили его, а мне и невдомек — с чего он помер? Не поспел я узнать, послали меня эти мешки сторожить.

Паня. Должно, застудился. Потому и помер.

Семен. Ясно! Прогрева не было. Организму прогрев требуется. Знал бы я раньше, дал бы ему горячих тминов испить.

Паня. Чего? .

Семен. Ну, тминов. Навар такой. Из щиповника. От него долголетняя жизнь образуется.

53

Паня. Будет врать-то!

Семен (сердится). Ох, как бы не взял я тебя за волосья! Это с какой стати такие слова?

Паня (прислушивается). Погоди, дед. Ходит кто-то!

Семен. Кто ходит? Тут, кроме нас с тобой, один только ветер гуляет. До Коростова двадцать километров. Талая вода всюду идет. Дороги вконец развезло: ни прой­ти, ни проехать. (Вздыхает.) Попали мы с тобой, Панька, в катавасию!

Паня. Чего?

Семен. Чего да чего! Попали, говорю, в катавасию. Отрезало нас от нашего Семкина полой водой. Теперь жди, покуль за нами приедут. Ты не глядел — как вода?

Паня. Глядел. Будто легче. Не так несет, как днем Семен. Хлеб беречь надо. На день хлеба осталось.

Вот грех-то! И на что ты только со мной увязался? Такой настырный! Вот и посидишь, по голодуешь!

Паня. Я бы за хлебом в Коростово сбегал.

Семен. Я тебе сбегаю! Сорок километров туда-сюда, через лес. А в оврагах небось вода стоит по горло. Пропадешь ни за что. Сиди уж, молчи.

Паня (испуганно). Ходит кто-то, дед!

Семен (прислушивается). И впрямь кто-то шуршит.

А дальше — стук в окно и уже знакомая нам сцена приезда агронома.

Кажется, нет ничего проще, чем определить «физические действия» Семена и Пани. Никаких сомнений тут быть не мо­жет. Оба они (на это указывает автор) чинят мешки.

И впрямь это — физическое действие. В общепринятом, так сказать, общежитейском значении этого слова.

Однако К. С. Станиславский, вводя это термин в методо­логию своей системы, имел в виду нечто другое. Не всякая ручная работа, вроде шитья мешков, возводилась им в ранг физического действия.

Не всякое элементарное действие, а лишь то, что непосред­ственно связано с событием и направлено по руслу сквозного действия пьесы. Притом физическое действие в понимании Станиславского вовсе не всегда является... физическим, но всегда чрезвычайно конкретным и простым!

И если подойти к рассмотрению приведенного нами эпизо­да с этими критериями, то физическими действиями Семена и Пани окажутся не починка мешков, а их обостренное внимание к тому, что происходит за окнами сторожки: они слушают шумливую темень, стремятся выбраться из окружения. То есть важна та физическая линия их поведения, что связана

54

с событием. Они «окружены талой водой». (Сквозное действие — отыскать выход из этого окружения.)

Вот эти-то физические действия Семена и Пани, став сна­чала подспорьем для анализа сцены, потом материалом для этюдной импровизации, станут теперь основой мизансцениче­ского рисунка.

Почему лишь основой? Ведь подробно разработанная в анализе за столом, а потом в этюдах физическая линия пове­дения персонажей и окажется фактически мизансценами? Разве не так?

Не совсем так. Ибо мизансцена предполагает особый отбор физических действий, ибо она — не просто отражение жизни, но отражение художественное, образное, максимально впечат­ляющее.

Чем же определяется подобный отбор?

Когда К. С. Станиславским был предложен в качестве спо­соба анализа пьесы и построения спектакля так называемый «метод физических действий», многие его ученики и последо­ватели поспешили заявить об отмирании мизансцены, об отмене даже самого термина «мизансцена».

«Мне ясно,— писал один из очень известных режиссеров,— что как в кинематографе, так и в театре понятие мизансцены изжито. В практике театрального искусства нет ничего более неинтересного».

Однако пренебрежение к мизансценам не могло не ото­зваться пагубно на содержании спектаклей.

Для советского театра точность идейного решения, вопло­щенного в точном мизансценическом рисунке, стала эстетиче­ским законом.

Физическое действие — безошибочный и точный способ проникновения в психофизику героя, признанный первоэле­мент актерского искусства.

Физическое действие непременно относится к внутренней, неотделимой от внешней, жизни героя. Оно может не обяза­тельно быть видимым из зала (это не мизансцена), но должно быть непременно точным, элементарным, это — мель­чайший «атом» сценического действия.

Физическое действие не может «отменить» мизансцену.

Ибо именно в мизансценах находит продолжение действен­ный анализ пьесы, вся предыдущая работа режиссера и арти­стов над ролями обретает окончательное выражение. Мизан­сценами должны завершиться, к мизансценам должны прийти импровизационные поиски действий на репетициях. Далеко не безразлично какую окончательную форму обретут эти дей­ствия, как будут внешне выражены в спектакле конкретные стремления действующих лиц.

55

Источник выразительности мизансцены — выразительности сценических действий. Режиссер корректирует игру артистов следит за тем, чтобы их действия на сценической площадке обрели выразительную форму, чтобы поток действий превратился бы в поток мизансцены.

Линия физических действий — путеводная нить для актера и режиссера, найденная, так сказать, с точки зрения героя пьесы. При «проявлении» физического действия, превращении его в мизансцену прибавляется еще одна точка зрения — зри­теля.

«Режиссер должен при создании мизансцены,— гласит малоизвестная запись К. С. Станиславского,— видеть ее внутренним глазом из зрительного зала и чувствовать ее со сцены то есть должен прожить ее и как зритель и как актер».

Такова диалектика его профессии.

Только в этом случае может быть достигнуто соответствий содержания и формы в искусстве театра.

Такова диалектика сценической образности.

Физическое действие — несомненно основа, содержаний поведения действующих лиц. Однако мизансцена — необходи­мая, наиболее выразительная форма этого поведения. При­стальное внимание к «основе» не должно затмевать интереса к форме ее выражения. Лишь нерасторжимое единство физи­ческого действия и мизансцены способно донести до зрителей образную правду происходящего на сцене.

Подумаем, как пластически решить сцену из пьесы А. Серафимовича «Именины в 1919 году».

Входит Николай Николаевич, Артист, знаменитость, привык к поклонению. Все вскакивают со своих мест, бросаются к нему навстречу, окружают с восхищением.

Голоса. Николай Николаевич, как мы рады!.. Как ваше здоровье, Николай Николаевич?..

Артист (подает букет). Несу вам все мои пожелания.

Жена адвоката. Как я счастлива... Если бы вы знали, как я счастлива... Право, я и не знаю, как-мне. благодарить вас, Николай Николаевич. Садитесь, пожалуйста, вот для вас прибор.

Литератор. Мы с вами знакомы — у Рябушинского встречались.

Художник. И мы с вами у Рябушинского встречались.

Артист (небрежно). Мда-а?!

Помещица. Я с двоюродной бабушкой Рябушинского очень хорошо знакома.

56

Голоса. Николай Николаевич, позвольте положить вам икры... Вот балык прекрасный... Осетрина...

*Артисту придвигают стулья, поправляют прибор, накладывают со всех сторон закуски.*

Простое физическое действие Артиста — выбор места за столом. Физическое действие хозяев и многочисленных гос­тей — усадить знаменитость за именинный стол. Ясно!

Однако способы реализации этих действий, возможность их «овеществления» в сценическом рисунке — бесконечно разнообразны.

Представим себе стол, по одну сторону которого (как в библейской легенде) усажены гости. Каждый из них старается заполучить к себе именитого Артиста. Артист осторожен. Он не склонен себя компрометировать сомнительными и даже опасными знакомствами («У Рябушинского встречались»!). Шествие Артиста вдоль стола, его остановки и продвижения вперед, сопровождаемые передвижениями по столу (из рук в руки) его «прибора» вместе со снедью («для вас прибор»)— вот возможный путь преобразования физического действия в мизансцену, вполне уместную в комедии-сатире и связанную со сверхзадачей спектакля о хамелеонстве обывателей.

Как видим, мизансцена непременно связана с жанром спектакля, его сверхзадачей, то есть общим режиссерским ре­шением спектакля.

Вот она, родословная мизансцены, вот ее происхождение. Мизансцена непременно отыщется при пересечении элемен­тарного физического действия с постановочным замыслом.

Вернемся к пьесе И. Эвальд.

Январский ветер врывается в дом Голубковой.

Голубкова. Что ж это? Господи! Уж так-то все хорошо было.

Софа. Погодите... (Прислушивается.) Голос Наты (доносится с улицы).

Наши ряды не дрогнут...

(Звучит громче.) Каждый — вперед! вперед!..

Софа (кричит в форточку). Ната! Вернись! Ната! Голос Наты (удаляясь).

Товарищи! Нашу дорогу

Смерть — даже смерть! — не прервет...

Софа. Ната-а! (Слушает. Закрыв форточку.) Ушла... (Опускается на стул под окном.)

Семушкина. Ушла и не вернется. Унес, закружил ее январский ветер, наш ветер — ленинский...

57

Как же это может выглядеть в пластическом выраже­ний?

Каждый из обитателей квартиры — в своем углу.

Молится перед иконой Голубкова.

Чуть не влезла в форточку, стоящая на подоконнике на одной ноге, вот-вот упадет, Софа.

Прислушивается Семушкина к доносящемуся с улицы го­лосу Наты.

Небрежно брошены вещи, только что ушедших из до­ма, как напоминание об их последних «физических дейст­виях».

Отбор конкретных поступков персонажей может стать не только их житейской характеристикой, но и осветиться образ­ным смыслом. Мизансцена способна выразить нечто большее, нежели сценическое «поведение». Она отражает поэтическую правду, социальный смысл взаимоотношений. Мизансцена — всегда обобщение, ибо она — художественный образ.

Но мы так и не ответили еще на заданный в конце прошлой 4 беседы вопрос:

Как появляются мизансцены — сочиняются ли они дома режиссером, или рождаются на репетициях?

«Режиссер должен до начала репетиции составить план положения на сцене действующих лиц, их переходы и просто, что называется мизансценами».

Эти слова я выписал из давно устаревшего руководства для любителей.

Здесь все неверно.

Прежде всего мизансцена — это не «положение» и не «переход». Это, как мы уже знаем,— действие, выраженное в наиболее пластичной форме. Основа мизансцены — верно и инте­ресно найденный конкретный поступок персонажа.

Для того чтобы превратить импровизированное действие в зафиксированную мизансцену, режиссеру надо окружить его точными предлагаемыми обстоятельствами, довести до преде­ла правды. Это сообщит действию необходимую выразительность.

Лучшая мизансцена-т-та, что рождена совместной импровизацией режиссера и актера в репетиционной ком­нате.

Мизансцены не надо «составлять дома». Нужно точно знать, что делают персонажи и в каких обстоятельствах они действуют. Хорошо еще ясно представить себе (к этому мы еще вернемся, когда будем беседовать об оформлении спек­такля), в какой среде, в какой пространственной зоне играется та или иная сцена. Вот в этой-то «системе координат» — дей­ствие, обстоятельства, пространство — и возникнут на репетициях.

58

Конечно же, основной пластический мотив спектакля (и об этом — в следующей бе­седе) возникает заранее, в воображении режиссера, но его разработка и обогащение происходят на репетициях.

Основной пластический мотив спектакля...

Кажется, мы вплотную подошли к вопросу об общем про­странственном решении, о поисках образа спектакля, его художественного оформления, о работе режиссера с худож­ником.

59

**Беседа шестая**

**ЧТО ТАКОЕ ТЕАТРАЛЬНАЯ ДЕКОРАЦИЯ**

**Если вы когда-нибудь учились рисова­нию, то знаете, что рисовать фигуру обыч­но начинают не с отделки в деталях сапо­га или левого уса, а с общей примерной наметки структуры фигуры или ее контура. Потом уже переходят к деталям. Это же самое надо иметь в виду и при планировке сцены. Композицию планировки нужно всегда решать сперва целостным обломом, общим куском. Затем уже внутри куска, уточнять контур его составляющих.**

**С. Эйзенштейн**

Есть у вас художник или нет — декорации в спектакле все равно быть должны. Воспользуетесь вы помощью одного из участников коллектива, обратитесь ли за подмогой к сосе­дям — в кружок изобразительного искусства — все равно при­думывать, сочинять, изобретать декорации придется вам — режиссеру спектакля — самому.

«Если вы когда-нибудь учились рисованию, то знаете, что рисовать фигуру обычно начинают не с отделки в деталях сапога или левого уса, а с общей примерной наметки структу­ры фигуры или ее контура. Потом уже переходят к деталям. Это же самое надо иметь в виду и при планировке сцены. Композицию планировки нужно всегда решать сперва целост­ным обломом, общим куском. Затем уже внутри куска уточнять контур его составляющих».

Так советует один из величайших режиссеров нашего века Сергей Михайлович Эйзенштейн.

Казалось бы, чего проще — почти в каждой пьесе вслед за перечнем действующих лиц и указанием, когда происходит действие, вы прочтете, какой должна быть «обстановка сцены».

60

«Бедная, но чистенькая комната. В глубине дверь в перед­нюю; слева от зрителей дверь во внутренние комнаты, с той же стороны ближе к зрителям — диван, перед ним стол, по­крытый цветною скатертью; два кресла. На правой стороне два окна с чистыми белыми занавесками; на окнах цветы, между окнами зеркало, ближе к зрителям пяльцы».

Это у Островского. «Не все коту масленица».

«Тесно заставленная мебелью столовая, она же гостиная, в доме Голубковой. В правой стене — две двери: на первом плане — в комнату Наты и Софы, в глубине — в комнату Семушкиной. Между ними — трюмо, рядом, на стуле,— Открытая картонка с фатой и цветами и манекен. Большой обеденный стол. В центре задней стены — кафельная печка, левее — дверь в прихожую и проход на кухню и в комнату Голубковой. В левой стене — два окна».

Это в пьесе И. Эвальд «Январский ветер».

Все, казалось бы, ясно.

Но как только станете вы переводить авторские указания на язык сцены, укладывать ремарки в рисунок или чертеж.— возникнут трудности.

Технические.

Невозможно все перечисленные двери и окна перенести на вашу крошечную сценическую площадку да еще тесно заста­вить ее мебелью.

Творческие.

Надо ли понимать описание автором места действия как обязательную «директиву» или напутствие, пожелание. Что важнее — выполнить волю автора буквально или постараться вникнуть в сокровенный смысл его пожеланий?

Указания автора безразличны к замыслу спектакля. Ведь определяя сверхзадачу, формулируя свое режиссерское реше­ние постановки, вы устанавливали определенную точку зрения на пьесу. Этой точки зрения, естественно, лишены указания автора. Они годятся на все случаи театральных решений. Или, вернее сказать, они направлены на то, чтобы дорисовать кар­тину жизни действующих лиц, помочь читателям предста­вить, как события пьесы могли происходить «на самом деле».

Но ведь и театр призван сделать вполне реальной жизнь, изображенную на бумаге драматургом. Значит, и в театре следует приблизить декорацию к жизненной правде, сделать ее совершенно правдивой?

Конечно. Однако театральная правда существенно отли­чается от жизненной.

Прежде всего, если вы зададитесь целью построить деко­рацию совсем как «на самом деле», вам придется комнату героя отгородить от зрителя четвертой стеной, ибо комнат,

61

открытых для обозрения, в жизни не бывает. Затем следует прихлопнуть эту комнату потолком. Для полной жизненной правды неплохо провести электричество, воду, газ, включить телефон в городскую сеть и произвести еще множествонеоб­ходимых в жизни, но лишенных всякого, смысла на сцене усо­вершенствований.

Значит, при перенесении «жизненного» места действия на сцену, оно непременно подвергнется изменениям; Театральная декорация — не слепок с. действительности, а художественное ее отражение. На сцене окажется отнюдь не все, а лишь самое: существенное, необходимое. Сцена предполагает определен­ную степень театральной условности. Мера этой условности оказывается заданной уже драматургом.

Вспомним приведенное, выше подробное описание места; действия из пьесы Островского «Не, все коту масленицах.. А вот для сопоставления—указания. А. С.. Пушкина из трагедии «Борис Годунов» — «Кремлевские палаты» или «Краков, я Дом Вишневецкого». Сравним, ремарки Салтыкова-Щедрина или Бернарда. Шоу с ремарками Шекспира, Гюго, Лермон­това.

Реалистическая бытовая драма в «обстановке сцены» многословнее драмы романтической. А в водевиле невозможно быть, столь же обстоятельным, что и в психологической; пьесе.

Следовательно, степень условности театральной декорации определяется уже жанром пьесы, обозначенным на титульном листе самим автором.

Мера условности определяется, далее, и вашей точкой, зрения на пьесу, вашим пониманием ее идеи, вашим, ощущением жанра будущего спектакля.

**Сверхзадача и жанр спектакля — вот главные определяю­щие отбора жизненных подробностей необходимых и доста­точных при перенесении литературного произведения на сценическую площадку.**

Все компоненты спектакля должны быть строго подчинены режиссерскому замыслу. Все — в том числе декорация. Ведь в ней будет происходить действие вашего спектакля — то самое действие, в котором, избранная; вами сверхзадача должна найти образное воплощение.

...Студенты дипломного, курса режиссерского факультета института театрального искусства собрались у макета. Се­годня они решают — какой должна быть декорация, спектакля «Разгром». Режиссерские пожелания переводит на язык маке­та один из студентов, имеющий опыт оформления спектакля.

Действие романа А. Фадеева происходит в дальневосточных сопках, в тайге. И это должно, найти отражение, в декора­циях. Но не только это.

62

Рождение отряда в разгроме — вот тема студенческого спектакля. История о том, как плохо организованная, обесси­ленная, обескровленная боями масса людей превратилась в крепко скованный отряд сознательных борцов, стала той са­мой «боевой единицей», от которой впоследствии возьмет на­чало соединение Красной Армии — вот сквозное действие спектакля.

Время отдалило от нас события «Разгрома». Оно выветри­ло из нашей памяти многие бытовые подробности жизни отряда Левинсона. Время «романтизировало» подвиги парти­зан гражданской войны. Герои ушли в легенду, дела их, отли­тые в бронзе, стали народным сказанием. И это ощущение «работы времени» определило жанр студенческого спектакля.

Роман Александра Фадеева при перенесении на сцену пре­вращался в драматическую былину. И декорация должна была не только подчиниться этому идейно-художественному замыслу, но и стать одним из ярких, образных его выражений.

Так появились в макете кованные из меди деревья — песен­ная, былинная тайга, выкатился из-за горизонта кроваво-крас­ный шар солнца. Многое в изложении художника напоминало здесь стилистику «Слова о полку Игореве». Не случайно. Соз­датели спектакля задумали своеобразное «Слово о пути отря­да», затеяли сыграть былину о несгибаемых духом коммуни­стах-партизанах. Сопки стали не только географической характеристикой места действия, они оказались препятствиями на пути к солнцу, вехами нелегкого движения отряда.

И чтобы окончательно ожила история пути отряда, стала она предметно ощутимой, понадобились... кавалерийские сед­ла. Сначала они раскиданы по всей сценической площадке. Отряд «осел», люди обзавелись хозяйством, и уткнувшиеся в землю седла стали походным «домом» каждого из бойцов. Потом седла стронулись с мест. Расседланные лошади, спешившиеся, осевшие на земле люди, а потом — люди в движе­нии, в походе, в бою — все это удалось показать через отношение бойцов к седлам — детали декорации, очень четко обозначившей различные этапы движения отряда.

Значит, не только место действия призвана, запечатлеть декорация, она должна стать образным воплощением сверх­задачи спектакля, его сквозного действия, жанра.

К сожалению, многие режиссеры самодеятельных коллек­тивов не всегда следуют Этому театральному закону.

В городе Пенджикенте, в Таджикистане, мне довелось не­сколько лет назад наблюдать, как вопреки здравому смыслу и возможностям площадки создатели спектакля X. Хамзы «Наказание клеветников» попытались втиснуть на крошечную

63

сцену «всамделишный» жизненно-правдоподобный дом героя пьесы.

«Сцена разделена на две части. С одной стороны — комнат та в доме Касымджана, с другой — чулан. В комнате кровать, стол, стулья; на столе — бумаги, карандаши. В чулане — старый ковер или кошма, дрова, старая обувь, ларь для муки»,— гласит авторская ремарка. И вот эту-то ремарку режиссер и художник спектакля решили «выстроить» на трех метровой сцене! Конечно, ничего из этого не вышло. Сколько энергии, да и денег было ухлопано зря! А спектакль, совершенно правильно решенный в духе народного фарса, лишился одного из самых ярких «выразителей» идеи и жанра — верно выстроенной декорации.

В одном из московских коллективов самодеятельности смотрел я недавно спектакль, поставленный по пьесе А. Афиногенова «Машенька». Режиссером было предложено интересное, современное решение. Историю о том, как в дом к старому профессору Окоемову ворвалась юность, режиссер прочитал по-своему. На первый план в спектакле вышла мысль о том, что нет в нашей жизни ничего важнее заботы о поколении, идущем нам на смену. Эта мысль казалась и глубокой и важной, к тому же извлечённой из пьесы, а не искусственно ей навязанной. Таково было намерение режиссера. Однако деко­рация, «обстановка сцены», находилась в разладе с таким решением.

Ну что, в самом деле, добавлял к этому решению, что по­могал выразить традиционный «павильон» — кабинет Окоемова, одинаково безразличный и к замыслу режиссера и к жизни, героев пьесы.

Здесь могли жить любые люди, разворачиваться любые события. Декорация не только не сделала зримым, она зату­шевала ясный замысел режиссера.

Как важно, чтобы заложенные в декорации образные воз­можности смогли раскрыться по ходу действия! Разумно, наверное, было бы показать, как рушится теоретический, книжный мир Окоемова, как самые простые дела и заботы его внучки Машеньки становятся для уважаемого профессора, да и для всех окружающих, гораздо важнее самых умных книг; Заваленный учеными трудами, заставленный стеллажами ка­бинет профессора. Даже окна завалены книгами. И вот посте­пенно, от картины к картине книги уступают место жизни. Растворяются окна... Так могло быть. Так не было. Окна оказались не предусмотрены художником. Все было — столы, ве­шалка в передней, сундук, кресла, стулья, пианино, ненужные скатерти и салфетки, десятки необязательных подробностей Не было отбора необходимых для реализации замысла режиссера деталей.

64

И интересный, верный замысел завяз в бай­товой достоверности, лишился поэтической силы, не «дошел до зрителей. И действия героев спектакля, вполне правдивые, и естественные, не получили образной поддержки.

Выявление образной сути места действия, подчинение ин­тересов героев пьесы сверхзадаче и жанру спектакля — вот содержание работы режиссера с художником, вот в чем смысл процесса сочинения декораций спектакля.

Недавно мне довелось ставить на сцене Московского теат­ра имени А. С. Пушкина новую пьесу Мустая Карима «Страна Айгуль». Действие ее происходит в современной башкирской деревне. Место действия — вершина горы, двор и комната до­ма Лесничего.

Обозначить их в поэтической пьесе нетрудно — достаточно несколько точно отобранных деталей. Труднее оказалось дру­гое — найти, зрительный образ, способный выявить главную суть замысла драматурга.

Шестнадцать лет исполнилось Айгуль — девушке из горно­го селения. Тринадцать лет назад потеряла она мать. Во время войны отправилась Зульхабира на фронт, на розыски мужа и не вернулась. Напрасно много лет подряд кличет Айгуль свою мать. Но вот случается невероятное. Через три­надцать лет возвращается Зульхабира на родину. Возвра­щается «знатной сеньорой». Из фашистского плена бежала она в Италию, там вышла замуж и теперь приезжает за до­черью.

Айгуль предстоит сделать выбор — остаться на родине или ехать с матерью на чужбину. Потерять Родину или лишиться вновь обретенной матери...

Вот, очень коротко, главная линия действия пьесы. В са­мом начале работы определилась сверхзадача спектакля: «Человек сильнее обстоятельств. Никакие, пусть самые тяже­лые обстоятельства не снимают с человека ответственности за выбор своего пути, своей тропинки в жизни».

Стало ясно — главное, что следует отыскать в зрительном решении спектакля — образ Родины.

И вот появилась в первом варианте оформления узенькая тропинка в гору и Вечный огонь на вершине.

Это был первый вариант оформления. Их пришлось сде­лать не меньше двадцати. Тот, самый первый, верно служил идее спектакля, однако никак не выражал его жанра. А пьеса между тем нуждалась в точном жанровом решении.

Народный сказ, театральная притча, народное представле­ние, разыгрываемое актерами на глазах у зрителей,— вот как формулировали мы особенности жанра спектакля.

И художник В. Шапорин стал «сколачивать» сценический

65

помост для такого представления. Он устанавливал его на дубовых пнях, на пустых бочонках из-под меда, на нехитро сколоченных деревянных козлах. Мы искали национальные приметы, народной игры или, точнее сказать, сценической! площадки для такой игры.

Площадки получились одна другой интереснее, выразительнее, однако далеко в сторону ушел задуманный нами об­раз Родины. Вечный огонь и тропинка в гору. Одно никак не соединялось с другим. Жанр оттеснял сверхзадачу. Вариант следовал за вариантом, а решения все не было. Не было до тех пор, пока одному из нас не пришла в голову счастливая догадка.

Образ Родины может быть отлично выражен национальным орнаментом, и этот же орнамент, воздвигнутый в качествен помоста может стать великолепной площадкой для народной игры.

И тропка и Вечный огонь «Отыскались» на новой нашей площадке, только не просто тропка и не «вообще» Вечный огонь, а такие, какими могли они и должны были быть именно в этом спектакле, в народном представлении «Страна Айгуль».

Стоило подругам Зульхабиры — женщинам, затевающим и ведущим игру, скинуть с плеч зеленые шали, они превраща­лись в тропинку, а красные шали, брошенные на ковер, заго­рались огнем на братской могиле.

Так языком поэтических метафор «заговорила» декорация.

Подобная степень условности стала «правдой» поэтическо­го сказа, но, конечно же, она была нетерпима в ином сцени­ческом решении, при постановке на сцене психологической, бытовой драмы. В каждом сценическом жанре свои условия игры, свои законы художественной правды.

При постановке пьесы «Январский ветер» вам предстоит избрать ту интонацию изложения материала, тот образный строй, который и определит ваши задания художнику. Многое зависит от того, в каком сценическом жанре вы разрешите спектакль.

Пьеса И. Эвальд представляет весьма широкие возможно­сти выбора.

Если вам окажется дорога бытовая достоверность повест­вования, внимание оформителя будет привлечено к воссозда­нию точных примет быта героев пьесы. В «образе» гостиной Голубковой станут важны различные «уголки», Принадлежа­щие разным, действующим в пьесе лицам. В размещении «уголков», «постоянных мест» в этой гостиной Наты, Софы, Семушкиной, Голубковой, в их различии вы будете отыскивать столкновение, борьбу, противоречия. Из этих-то признаков; и сложится образ декорации.

66

Если вас привлечет лирическая интонация пьесы—главной задачей художника станет воссоздание настроения, атмосферы дома Голубковой. Морозный узор на стеклах окон, тревога ожидания, выраженная в беспорядке размещения мебели, и неустроенность временного существования людей в чуждой для них гостиной. Не так важен в этом случае станет каждый из «уголков» — гораздо важнее общая тревожная атмосфера; царящая в гостиной и за окнами, дома.

Возможно, наконец, что вы решите» спектакль, в жанре ро­мантической драмы — и. для такой трактовки отыщутся осно­вания в пьесе. В этом случае ваше внимание несомненно при­влечет первая поэтическая ремарка автора — «Родина Ленина. Январь 1924 года».

Родина Ленина в день великого траура — вот какой образ спектакля предстанет перед вами. Изменением масштаба решения изменится и угол зрения художника.

Траурные флаги, развеваемые ветром, займут свое место на портале, да и на всем, пространстве сцены. «Январский ве­тер» станет не только, названием пьесы, но и главной действу­ющей силой спектакля. Для характеристики гостиной Голубковой окажется вполне достаточной мебели, ее обитателей. Каждый предмет обретет словно другую «ценность», обнару­жит склонность к обобщению. Круглый обеденный, стол, станет словно тихим островком на распахнутом ветру тревожном мире, хрупким убежищем, иллюзией возможности существо­вать вместе, рядом, людям, враждебным, друг другу. Атрибуты свадьбы, на траурном фоне станут кричащими, чужеродными, фальшивыми. В главных решающих звеньях действия вы, на­верно, оторвете героев от бытовой конкретности, оставите их наедине с ветром, развевающимися-флагами; наедине, с вели­чественным, героическим Временем.

«Родина Ленина. Январь 1924 года». «Ветер» —вот чему вы будете находить сценическое выражение.:

Итак, идея и жанр. спектакля, главные события пьесы, определяют принципы отбора необходимых и вполне доста­точных деталей оформления в каждом данном случае. Не бытовая, а художественная образная правда становится искомой при оформлении сцены.

В замечательном спектакле московского театра на Таганке «А зори здесь тихие», по повести Б. Васильева, таким образ­ным поэтическим знаком стал кузов обыкновенного грузовика, того самого, в котором прибывают девушки бойцы в располо­жение своей части, на фронт.

Кузов этот становитсяи стенами сарая и ограждением им­провизированной бани, а потом, разобранный, на отдельные доски, деревьями в лесу. А когда пять девушек во главе со

67

старшиной Васковым принимают свои последний бой столк­нувшись в лесу с шестнадцатью «фрицами», становится ясным, символическим обыкновенный номер машины, означенный на кузове «ИХ 16—06».

Все детали кузова стали «строительным материалом» для самых разных мест действия спектакля. И самое главное — режиссером Ю. Любимовым и художником Д. Боровским был найден обобщенный, поэтический образ спектакля, обнаруже­на единая пластическая мелодия его мизансцен.

Те немногие детали, которые получают сегодня доступов театральный спектакль, должны быть, как правило, самыми что ни на есть настоящими. Ведь с этими деталями, мебелью, реквизитом взаимодействует живой человек—актер и никакие «подделки» тут недопустимы.

Огромную роль играет сегодня на сцене подлинная фактура вещей. Исчезает театральная бутафория — изготовленные из папье-маше «фальшивки», пыльные травяные дорожки проволочные кусты. Их заменяют вещи подлинные, убедительные, несомненные даже в самой «условной» театральной декорации.

В поисках правдивых деталей помогут режиссеру самодеятельности участники кружка.

От их забот, их любви к спектаклю зависит многое. Помню, не так давно смотрел я в городе Львове спектакль «Платон Кречет». Комната Платона была обставлена самими участниками самодеятельного коллектива. Они воспользовались домашними запасами. Опустошены были бабушкины и дедушки­ны сундуки. Зато уж обстановка комнаты 30-х годов получи­лась на славу.

Вспоминаю, как мы с художником Б. Мессерером, для условной декорации веселой комедии «Парусиновый портфель» купили на московском Преображенском рынке самый что ни на есть настоящий желтый абажур и стол с ножками — напо­добие львиных лап. Художник настаивал и на том, чтобы! канцелярия была обставлена столами, приобретёнными в магазине, а не изготовленными в столярном цехе театра. Тоже для того, чтобы вещи были убедительны для актеров и зрителей.

Пусть немногие детали декорации получат доступ на сце­ну, но должны они быть самыми «всамделишными».

Итак, от определения сверхзадачи к поискам жанра и созданию зрительного образа спектакля — таков путь режис­сера, сочиняющего оформление постановки.

68

Основываясь на ремарках автора, действенной партитуре спектакля, режиссер вместе с художником и актерами создает особый мир художественной, театральной правды. Он стремится выявить существо происходящего в пьесе, воплотить в спектакле идейно-образный смысл драматургического произ­ведения.

Именно «дух», сокровенная сущность воплощаемой на сце­не пьесы должны быть все время в поле внимания режиссера. Эта сущность выражается в сверхзадаче, сквозном действий, в главном драматическом конфликте.

В них — ключ к образному воплощению пьесы, к созданию убедительного и выразительного образа спектакля.

69

**Беседа седьмая**

**«ДО ПРЕМЬЕРЫ ОСТАЛОСЬ...»**

**Самодеятельное искусство в нашей стране является большим искусством, и надо стремиться овладеть большим ма­стерством, чтобы быть достойным его участником.**

**К. С. Станиславский**

В коридоре клуба — объявление: «До премьеры осталось... дней». Перед последним словом — пустой кармашек. Тут бу­дут меняться числа. Каждый день приближает артистов и зри­телей к торжественному вечеру премьеры.

«До премьеры осталось 30 дней».

Пора «одевать» спектакль. Оформление, существовавшее до того лишь в эскизах, макете, увеличенное до натуральных размеров, сколоченное, склеенное, раскрашенное, очень скоро «перекочует» на сцену. Там начнутся последние, решающие монтировочные и генеральные репетиции вашего спектакля. Каждый день подбавляет хлопот. Поистине наступила горячая пора. Участники коллектива, играющие роли в новом спектакле и вовсе в нем не занятые, становятся на время выпуска премьеры рабочими сцены, электриками, реквизиторами, костюмерами, звуковиками... Каждому найдется дело! Важно только четко организовать выпуск спектакля.

Составлен график последних репетиций. Режиссер обычно начинает сочинять его с конца. Так и пишет на чистом листе бумаги:

30-го — премьера.

70

И потом отсчитывает назад:

29 — Сдача спектакля.

28 — Генеральная репетиция.

Сверяет с календарным планом клуба; и в те вечера, когда коллектив получает сцену, в графике выпуска появляются;

Черновой прогон.

Световая репетиция.

Монтировочная.

Вторая половина пьесы.

Первая половина пьесы.

План готов. Теперь только нужно переписать его «по-чело­вечески» — в правильном порядке.

Первая половина пьесы. Вторая половина пьесы. Монтировочная репетиция. Световая репетиция.

Черновой прогон. Генеральная репетиция. Сдача спектакля.- Премьера.

Все дни — на счету. Нельзя терять ни часа. Очень важно распределить всех участников спектакля по бригадам — мон­тировочной, световой, звуковой и т. д. Во главе каждой брига­ды — командир, «начальник цеха».

«До премьеры осталось 25 дней».

Много забот у костюмеров!

Костюм действующего лица — это его характеристика. «По одежке» будут встречать зрители героев пьесы. И каждая «одежка» должна вписаться в общий зрительный строй спек­такля, а значит так же, как и декорация, обязана подчиниться режиссерскому замыслу.

Нередко по одному костюму можно судить об общем по­становочном решении. Во множестве спектаклей «Поднятой целины» в разных театрах страны Давыдов был одет в ватник или рабочую спецовку. Или даже в толстовку, характерную для времени действия романа; В спектакле Московского театра имени А. С. Пушкина Давыдов одет по-другому — в «фор­менку», из-под которой виднеется тельняшка. Постановщику спектакля Борису Равенских, романтизировавшему весь строй шолоховской прозы, оказалось дорого матросское, балтийское происхождение питерского рабочего Давыдова, его родство с «братишками» гражданской войны.

Значит, и в сочинении и в отборе костюмов все тот же ком­пас— сверхзадача и жанр спектакля!

Каких только загадок не приходится порой решать ре­жиссеру, художнику, артистам, отыскивающим принцип

71

«костюмировки» персонажей спектакля. Каждое сценическое решение выдвигает перед костюмерами свои требования.

Ну вот, например, как одеть персонажей «Парусинового портфеля»? Действие комедии происходит в конце тридцатых годов, а постановка ее была осуществлена в конце шестидеся­тых. Как быть? Сделать костюм «археологически» точным — не значит ли это не только «утяжелить» комедию, но и лишить её соблазнительной переклички с современностью? Долго мы- с художником спектакля Борисом Мессёрером «ломали голо­ву», пока не решили: надо сохранить в костюмах персонажей то, что дожило с тридцатых годов до нашего времени. Оказа­лось на поверку дожило не так уж и мало: прорезиненные плащи, галоши, парусиновые туфли, коломянковые брюки, соломенные шляпы, широкие плечи, яркие галстуки и т. д. и т. п. В результате наши «герои» оказались одетыми не мод­но, но вполне приемлемо и сегодня. И это само по себе оказалось неплохой характеристикой для сатирических персонажей. Они — уже совсем не модны сегодня, но увы, ещё возможны!

Нередко самодеятельные коллективы при постановке сложных «костюмных» пьес идут на поклон к профессионалам нет ли в театре старых, ненужных костюмов. И бывает, что театр «сжалится» и «спишет» самодеятельности «неходовые» костюмы. Казалось бы, чего лучше? А спектакль, подкрепленный таким способом, неизбежно превращается в пестрый й несуразный карнавал, смешение костюмов разных времен и народов, в выставку пыльного старья. Честное слово, гораздо лучше мастерить костюмы своими силами.

Трудно?

Но ведь так же, как и оформление спектакля, костюмы могут быть вовсе не отягощены излишними подробностями.

В превосходном спектакле театра имени Моссовета «Шторм» режиссер Юрий Завадский и художник Александр Васильев ограничились в решении костюмов только «деталями времени» — фуражка, бушлат, шарф, буденовка, тельняшка, сапоги, косынка — вот и все, что характеризует то или иное действующее лицо. Театр рассказывает о событиях «Шторма» как бы «от себя», от своего лица. Артисты играют в современных костюмах. Но именно на этом «нейтральном», привычном фоне лучше воспринимаются броские и узнаваемые детали — точные приметы времени, яркие характеристики сценического образа.

Конечно же, бывают случаи, когда подробный бытовой костюм необходим. Но и его лучше сделать самим. В коллек­тиве наверняка найдутся женщины (а вдруг и мужчины, любящие и умеющие шить. Внимательно рассматривая фото­графии, иллюстрации, журналы мод, они освоят конструкций.

72

и особенности любого забытого костюма! Было бы желание! «До премьеры осталось 20 дней».

Давно уже отпечатан на машинке список реквизита — тех вещей, с которыми связаны действующие лица пьесы.

«Талые воды» (Список реквизита)

1. Ходики.

2. Керосиновая лампа.

3. Мешки с «зерном» — 2—3 шт.

4. Мешки порванные — 5—6 шт.

5. Шило, нитки.

6. Фонарь «летучая мышь».

7. Вещевой мешок (Серегину).

8. Продукты в вещмешке.

9. Котелок с водой.

10. Веревка (моток) на стене.

11. Багор.

12. Спички (коробок).

13. Чай (заварка) в бумажке.

14. Топор.

Вещи — постоянные спутники наших поступков. Вещи ха­рактеризуют события, людей, их взаимоотношения.

На репетициях, казалось бы, можно действовать с «пу­стышкой» или подменять нужные вещи похожими. И все-таки чем раньше встретятся артисты и режиссер с настоящими предметами — тем вернее успех спектакля. Ведь с вещами на­до освоиться! Позднее появление на репетициях вещей будет мешать исполнителю, отвлекать его внимание. Между тем вещи не только не должны мешать, они — самые лучшие по­мощники, самые точные выразители привычек действующего лица! И конечно же, в процессе репетиций та или иная вещь должна стать привычной и для исполнителя! Только тогда f могут появиться те сценические «находки», которые так высоко ценятся артистами, режиссерами, а потом и зрителями.

Не надо перенасыщать сцену ненужными вещами — об этом уже шла у нас речь в прошлой беседе. Но как же важны точно отобранные, старательно приготовленные детали рекви­зита, безошибочно характеризующие эпоху, предлагаемые обстоятельства, персонажей!

А как порой раздражают зрителей неточные, безликие, небрежно подобранные вещи! Листок письма, на котором ни­чего не написано, современная газета вместо старинной, пу­стая бутылка вместо наполненной, бутафорский картонный

73

бокал... В подборе вещей, в бережном уходе за ними решаю­щая роль принадлежит реквизитору! Если он с любовью отнесется к порученному делу и своим обязанностям, как много сможет он сделать для создания сценической атмосферы спектакля!

Театр — искусство коллективное. Это вы знаете. Об этом много говорилось у вас на занятиях, на репетициях. Настало время, когда слова подвергнутся проверке делом. Нет и не может быть в создании спектакля маленькой, «черной» работы. Все одинаково важно — и исполнение главной роли и под­готовка реквизита. Все служит главному — идее, сверхзадаче спектакля. Небрежность нерадивого реквизитора может свести на нет усилия всего коллектива, на протяжении нескольких месяцев готовившего спектакль!

«До премьеры осталось 15 дней».

Скоро спектакль не только «оденется», но и «зазвучит» На помощь режиссеру, художнику, артистам приходит музыка.

Театральная музыка не дополнение к спектаклю, не украшение его. Она призвана по-своему служить сверхзадаче произведения. Подобно тому, как оформление создает зри­тельный образ спектакля, музыка должна создать звуковой его образ.

Распространенное заблуждение, чем больше музыки, в интереснее. Музыка сильнейшее выразительное средство, и пользоваться ею нужно с большой осмотрительностью.

Надо различать два разных музыкальных потока в каждом спектакле. Прежде, всего та музыка, что исполняется дейст­вующими лицами по ходу действия пьесы. Часто она указана автором пьесы в ремарках, иногда домысливается режиссе­ром. Это — те моменты сценического действия, когда герой напевает или играет на гитаре, балалайке, гармошке, скрипке, на рояле, или музыка, песня доносится откуда-то издалека за окном играет шарманка, звучит песня и т. п. Это, так сказать, бытовая, реальная музыка. А есть и такая, назначе­ние которой — укрупнять события, выявлять основные, действ венные линии, расставлять акценты, усиливать эмоциональное воздействие того или иного эпизода. Это — условная или, вер­нее сказать, собственно театральная музыка.

Такая музыка может сопровождать появление героев, вступать в самые острые, напряженные моменты сценического действия. Она необязательно совпадает с происходящим на сцене, она может служить и контрастом к нему.

Чаще всего в спектакле существуют две-три главные музыкальные темы. Не больше. По ходу действия они могут видоизменяться, варьироваться. Но важно; чтобы они узнавались

74

зрителями, чтобы их появление в спектакле было закономер­ным, впечатляющим.

Часто руководители самодеятельных коллективов, оправ­дывая отсутствие музыки в своих спектаклях, ссылаются на отсутствие композитора. Но ведь и в самых настоящих, про­фессиональных театрах музыка нередко не сочиняется специ­ально, а подбирается. Режиссер пользуется той музыкой, которая уже написана, теми записями, которые есть в фоно­теке. С помощью радиоаппаратуры такую музыку легко воспроизвести. Она вполне доступна не только профессио­нальным театрам, но и самодеятельным кружкам. Важно только точно подобрать музыкальные темы для вашего спек­такля. Как помним, их может быть совсем немного. Нередко музыкальные темы оказываются в «конфликте».

Так, в спектакле «Обломов» (Московский театр имени А. С. Пушкина) сталкиваются две темы. Одна — ария Нормы из оперы Беллини, та самая, которую так любил Обломов и так хорошо пела Ольга Ильинская. Музыкальная тема как бы связывает, соединяет героев. Это — тема любви Обломова и Ольги, тема воспоминаний об Ольге. Вторая, тема — «Колы­бельная». Та самая, которую напевает Агафья Матвеевна Пшеницына, вдовушка с. Выборгской стороны, та, что мирно звучит во время сна Ильи Ильича. Здесь же, во сне эта колы­бельная вдруг искажается и превращается в погребальное пение. Две музыкальные темы спектакля — резко контрастны. Они сталкиваются. Это — темы духовного возрождения и ги­бели Обломова.

Для спектакля по повести Бориса Полевого «Доктор Вера» в театре имени А. С. Пушкина я воспользовался музыкой С. Прокофьева к кинофильму «Александр Невский». Тема не­мецкого нашествия обрела зловещий, обобщенный, «глобаль­ный» характер. Из этой же Прокофьевской музыки извлечена была светлая тема Родины — тема доктора Веры. И лишь в самом конце спектакля появлялась третья тема. Город осво­бодился после немецкой оккупации. И в тишине разучивает солдат на гармошке мелодию «Синего платочка». Лязгаю­щая, скрежещущая, мощная прокофьевская полифония не­ожиданно сменялась этими наивными, незатейливыми звука­ми в лирическом финале спектакля.

Главные темы создают музыкальный образ спектакля, врастают в его художественную ткань. Вспомним хорошо из­вестные песни из кинофильмов. Каждая из них вошла в наше сознание вместе со всем художественным строем ее кинематографического «первоисточника» Когда звучит песня о безы­мянной высоте — как не вспомнить героев «Тишины», а «Тем­ная ночь» приводит на память кадры из «Двух бойцов».

75

А марш «Веселых ребят»! А песни из «Цирка», «Волга-Волга»! Разве оторвешь их от героев фильмов, вырвешь из художест­венной его ткани. Это — свидетельство органического слияния драматического действия и музыки.

Должно быть, лейтмотивом в музыке к спектаклю «Ян­варский ветер» может стать мужественный и торжественно строгий траурный марш Шопена в сопоставлении с надрывным «жестоким романсом» (тема Володина, Софы).

В «Талых водах» музыкальная тема половодья, весеннего разлива может быть выражена очень скупо — одним женским голосом без сопровождения, например, на фоне завываний ветра может прозвучать песня Любы.

В сфере «звучания» спектакля большую помощь должно оказать звуковое его оформление.

Вот перечень звуков, воспроизводимых в спектакле «Талые воды»

1. Бой ходиков.

2. Ходики (тикают)

3. Ветер.

4. Скрип двери.

5. Шум воды.

6. Скрип половиц.

7. Крик журавлей.

Уже в перечне этом ощущается особый поэтический лад спектакля. Каждый из звуков «работает» на основную тему, сверхзадачу спектакля. «Простуженные» ходики, бьющие четырнадцать раз, разве не подчеркивают, не усиливают зате­рянность деда Семена и Паньки, отрезанных водой от людей, потерявших счет времени!

А ветер — главное действующее лицо, «заглавная роль» в пьесе И. Эвальд!

Часто звуки досказывают то, что мы не видим. Они соз­дают особый фон той или иной сцены. Помогают зрителям ярко представить то, что происходит за пределами сцениче­ской площадки, создают настроение, атмосферу того или ино­го сценического эпизода. Звуки могут быть, воспроизведены по радио, могут быть имитированы с помощью специальных приспособлений, устройство которых объяснено во многих пособиях по звуковому оформлению. Важно увлечь «звукови­ков» своим делом, и появятся и инициатива и изобретательность. А без них не «зазвучит» никакой спектакль!

«До премьеры, осталось 10 дней»!

Начались монтировочные репетиции... Свои места на сцене и в осветительных ложах, свои посты у фонарей занимают электрики.

76

Не количество осветительных приборов, а степень изобре­тательности электриков может определить успех освещения сцены. Самое простое освещение может быть выразительным, если оно, примененное к месту, будет не разрушать, а усили­вать сценическую атмосферу, настроение сцены. Важно, чтобы включение и выключение света не разрушало темпо-ритма спектакля. Резко включаемый свет, стремительная его «выруб­ка» в острых, «нервных», динамичных эпизодах спектакля, и плавное постепенное высвечивание действующих лиц и обста­новки в лирических, медленных, «задумчивых» сценических эпизодах. Световая партитура спектакля должна быть тща­тельно выверена режиссером и Старательно отрепетирована. Руки электриков, вводящих и выводящих сценический свет, должны стать такими же чуткими и послушными, как пальцы музыканта. Не может быть рук равнодушных!

Театр не терпит равнодушия.

Все, кто обставляет сцену,— подлинные художники!

Рабочие сцены, незримо, неслышно, точно переставляющие декорации, иногда больше делают для создания сценической атмосферы, нежели безнадежно фальшивящий «первый актер»!

На монтировочных репетициях следует наладить перестановки.

Это — очень важная задача. Ибо малейшая заминка, за­держка неизбежно повлияют на темпо-ритм спектакля, а зна­чит на целостное восприятие зрителями сквозного действия, сверхзадачи произведения.

Не стесняйтесь повторять перестановки по нескольку раз. Пусть даже это и покажется изнурительным вашим «рабочим сцены». Ничто не может быть на сцене случайным! Сначала — точно расписать, кто что делает во время перестановок, потом много раз повторить практически — другого способа нет, если вы хотите хорошо подготовиться, к спектаклю.

«До премьеры осталось 5 дней»... Первая генеральная репетиция.

Пора попробовать грим.

Иные участники самодеятельности любят «разрисовать» себе лицо. Так, чтобы ни родные, ни знакомые не узнали. На­до ли это? Время приклеенных без нужды усов и наклеенных невесть зачем бород прошло: Кино и телевидение приучили театр к естественности внешнего облика актера. Грим должен помочь проявить мимические возможности актера, не поме­шать творчеству органической природы. Он должен открыть, а не закрыть лицо актера.

Режиссер отберет те точные (чаще всего немногие) детали которые - способны охарактеризовать действующее лицо.

77

На генеральной репетиции гримы проверятся, уточнятся. Ре­жиссер рассмотрит их вместе с костюмами действующих лиц, увидит все и всех вместе...

Время идет. И вот уже сорвано со стены объявление, на котором еще вчера значилось: «До премьеры остался день!» До премьеры остаются минуты. ,

Гудит встревоженный зал. Волнуются те, что оказались по эту сторону занавеса. Любопытные заглядывают в щел­ку — много ли народу собралось?

Народу много!

Входит в жизнь деревни способность ценить и понимать прекрасное.

Под стеклом в библиотеке клуба — две большие книги в кожаном переплете. Книги почета, одна «книга ветеранов труда», другая — «книга трудовой славы». Рядом на стене — золотыми буквами имена ветеранов и героев труда.

Это — слава живым.

Свято чтят память погибших.

Недалеко от клуба — скорбный памятник героям.

Гордость села — красивые люди — те, что отдали жизнь за родную землю, и те, что вырастили на ней хлеб.

Юным школьным следопытам дано было задание — оты­скать самую древнюю в селе вещь.

«Самая древняя вещь,— записал в тетради семиклассник — земля. Она появилась раньше всего, ведь прежде, чем по­явиться растениям, животным и красоте — появилась земля. Мы считаем, что самая древняя вещь на свете — земля».

Самые красивые правила жизни становятся традициями.

Первого сентября, в самом начале учебной страды учитель сказал первоклассникам:

— Ребята, вы будете сегодня рисовать. Пусть каждый на­рисует, что хочет, что любит. А я соберу ваши первые рисунки. Й через десять лет, когда вы будете кончать школу я возвра­щу вам их.

Красивый обычай!

Вот они, ребячьи рисунки.

У некоторых мальчишек линкоры и самолеты с красной звездой на хвосте и буденовки со звездами посередине. Но больше всего — заштрихованные черным карандашом полоски земли, цветы, головки подсолнухов, и зеленая трава, и зеленое солнце, и дома с трубой на крыше...

Десять лет будут храниться в школьном шкафу первые порывы искусства.

А недалеко от школы в клубе играют, пусть еще по скла­дам юные музыканты. Красивые люди, красивая земля.

И хорошо, что сегодня загорелись фонари у театрального подъезда.

78

Самое древнее из искусств находит себе приют на самой древней «вещи» на свете — заштрихованной детским карандашом земле.

Скоро откроется занавес.

Скоро подвергнется испытанию то, что составляло содер­жание и радость вашей жизни в течение нескольких месяцев подготовки спектакля. То, что стало для вас таким важным, должно сегодня стать достоянием зрителей, собравшихся в клубе.

Пожелаем же вам ни пуха ни пера. А вы по старой приме­те пошлите нас к черту. Если вы даже забудете (а вы забудете в такие минуты все на свете) то, что я вам советовал, но уже не сможете работать по-старому — я буду считать свою задачу выполненной.

Каждый день вносит нечто новое в театральную практику. Нельзя стоять на месте. Новое время выдвигает новые требо­вания перед театральным искусством. И для того чтобы суметь их выполнять — надо постоянно учиться, думать, совершенст­воваться. Не переставайте учиться — иначе останетесь в хво­сте. Но то, что вы уже знаете, в чем уверены, в чем убедились на опыте — не отдавайте никому. Сложен путь к вершинам театра. У каждого своя тропинка. Мне хотелось помочь дам своими советами, укрепить вас. А идти, подниматься надо самим. Только такой, самостоятельный путь и возможен в ис­кусстве. Все равно — самодеятельное оно или профессиональное.

«Самодеятельное искусство в нашей стране,— писал у С. Станиславский,— является большим искусством, и надо стремиться овладеть большим мастерством, чтобы быть до­стойным его участником».

Я желаю вам терпения, трудолюбия, радостной и мучитель­ной работы.

А теперь не буду больше мешать вам.

Третий звонок.

Через несколько секунд раздвинется премьерный занавес.

СОДЕРЖАНИЕ

Беседа первая. Самое начало. »

Беседа вторая. «От себя...»

Беседа третья. Диалог с режиссером.

Беседа четвертая. Стратегия и тактика репетиций

Беседа пятая. Физическое действие и мизансцену.

Беседа шестая. Что такое театральная декорация

Беседа седьмая. «До премьеры осталось...»

**Оскар Яковлевич Ремез**

**ВАШ ПЕРВЫЙ СПЕКТАКЛЬ**

Редактор **И. Д. Громова**

Художник **Т. М. Лоскутова**

Художественный редактор **Е. Ф. Николаева**

Технический редактор **В. А. Преображенская**

Корректор **Л. П. Королева**

Сдано в набор 7/VI-71 г. Подписано к печати 18/Х-71 г. Формат бум. 6ОХ9О’/н. Физ. печ. л. 5,0. Уч.-изд. л. 4,45. Изд. инд. БХС-167. А06176. Тираж 60 000 эка. Бум. № 2.

Издательство «Советская Россия». Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № I Росглавполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров РСФСР, г. Электросталь Московской области» Школьная, 25. Заказ № 2384.