**РЕЖИССУРА**

**И МЕТОДИКА ЕЕ ПРЕПОДАВАНИЯ**

*Главным Управлением*

*учебных заведений Комитета*

*по делам искусств при СНК СССР рекомендовано в качестве*

*учебного пособия для учащихся театральных учебных заведений*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

„ИСКУССТВО"

Москва 1933

Ленинград

**ПРЕДИСЛОВИЕ**

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

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

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

Наконец, в эту книгу вошел весь тот опыт, который сложился у меня от занятий проблемами режиссуры с членами Театральной секции Госу­дарственной академии художественных наук, сотрудниками режиссерской лаборатории Всероссийского театрального общества, со студентами Декорационного отделения Вхутеина и главным образом со студентами, моими учениками режиссерского факультета Государственного института теат­рального искусства имени А. В. Луначарского.

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

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

**Стр. 3**

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

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

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

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

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

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

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

Когда приступаешь к изложению курса режиссуры или размышляешь о сущности режиссерской работы, прежде всего возникает вопрос о месте режиссера в коллективном искусстве театра и о том, когда впервые появилась потребность в режиссере в театре, существующем только в Европе более двух с половиной тысяч лет.

С ответа на эти вопросы я и начинаю свою книгу. Затем я считаю необходимым раскрыть, что представляет собой режиссер как художник. Какие отличают его черты, в чем особенность

**Стр. 4**

его творческой фантазии, памяти, его восприятия произведений искусства. Тем самым мы ответим на вопрос, в чем сказывается творческая направ­ленность режиссера и как производить отбор студентов для режиссерско­го факультета.

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

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

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

**ВСТУПЛЕНИЕ**

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

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

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

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

Конечно, работа с актерами на любом из этапов создания спектакля — одна из самых увлекательных, а может быть, и самая увлекательная, часть деятельности режиссера. Но огра­ничение функций режиссера исключительно работой с акте1-ром неверно и нетерпимо в советском театре.

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

Некоторые авторы утверждают, что так как драматурги недостаточно хорошо знают технологию спектакля, не в до­статочной мере знакомы с тем, как ведется его подготовка, то необходимо, чтобы в создании пьесы, над которой работает драматург, участвовал и режиссер. Сторонники этого мне­ния подкрепляют его утверждением, что все равно в дальней­шем, как показывает опыт работы над постановкой, режиссер

**Стр. 7**

будет работать над текстом, над приготовлением того экземп­ляра (так называемого суфлерского экземпляра), по которому пойдет данная пьеса на сцене.

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

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

Так как в настоящее время театры испытывают голод по современной драматургии, которая не удовлетворяет потреб­ности сиены, то зачастую указывают, что деятельность ре­жиссера должна заключаться по преимуществу в работе с драматургом, в текстовой доработке пьес, то есть устанавли­вается, что одной из существеннейших функций режиссера — помощь драматургу по созданию пьесы.

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

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

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

Эти высказывания продиктованы тем обстоятельством, что режиссер, приглашая художника-декоратора, зачастую бывает не в состоянии побороть его узкооформительские интересы. Замысел режиссера бывает заслонен, социальный смысл спек­такля искривляется вследствие несовпадения режиссерской интерпретации пьесы с вещественным или декоративным оформлением ее. Вполне понятно, что до зрителей смысл

**Стр. 8**

спектакли доходит ярче или бледнее, в зависимости от того, как он оформлен художником. Можно даже с уверенностью сказать, что внешнее оформление спектакля может запутать зри­тели, навести на те мысли, которых в замысле режиссера не было.

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

В прошлом (и, кажется, отчасти и поныне) Гордон Крэг,, будучи прежде всего художником, ставил на сцене ряд про­изведений в качестве режиссера. Александр Бенуа также вы­ступал в театре в качестве режиссера. Аналогичные примеры можно было бы привести и из истории немецкой режиссуры даже до появления Отто Брама.

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

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

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

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

**Стр. 9**

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

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

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

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

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

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

Из этого вытекает, что главным каналом, по которому те­чет режиссерское творчество, является его способность со­здать замысел спектакля, который включил бы в себя

**Стр. 10**

очередные темы советской культуры, реализовать этот замысел в построении спектакля, т. е. обладать способностями и зна­нии ми, необходимыми для творческой компоновки единого художественного целого.

Следовательно, работа режиссера заключается не только в том, чтобы помогать актеру, драматургу, художнику, но и в руководстве всей художественной работой в театре. Режиссер организует ее и должен являться творцом спектакля, умею­щим глубоко заглянуть в произведение, которое он ставит, и 1м литературного произведения сделать сценическое. Для это­го он должен обладать знаниями и даром композиции.

**ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО — ИСКУССТВО КОЛЛЕКТИВНОЕ**

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

Если нет пьесы, написанной драматургом, нечего играть актерам. Если есть актеры и пьеса, но нет режиссера, не по­лучится спектакля, организованного и продуманного во всех деталях, стоящего на уровне современных требований к искус­ству сцены. Если есть режиссер, актеры и пьеса, то непремен­но нужен декоратор и связанные с ним обслуживающие сцену цеха и т. д. Словом, не вдаваясь в глубь исторических изысканий, а глядя на тот театр, который мы видим перед своими глазами, в котором участвуем как реальные деятели сценического искусства, мы должны сказать, что творчество в театре слагается из усилий всего коллектива.

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

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

Так, например, каждый хорошо воспитанный член театраль­ного коллектива прекрасно понимает, что хотя главный его

**Стр. 11**

интерес заключается в том, чтобы найти глубокую, правди­вую, насыщенную' интересными образами и идеями пьесу, но что и пьеса эта непременно должна удовлетворять специфиче­ским театральным требованиям сцены. Поэтому знание того, в какой мере можно сценически передать то или иное поло­жение через актерское мастерство, должно быть не только известно, но и интересно драматургу.

Следовательно, законы сцены, свойственные актерскому мастерству, должны быть не только хорошо проверены драма­тургом на целом ряде опытов, которые он может иметь, посе­щая театр, но и должны быть соблюдены с точным учетом-тех особенностей, которые ему лично свойственны как писа­телю, в своей оригинальной форме передающему вскрытое им содержание жизни.

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

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

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

**Стр. 12**

продуктивно развивалась по глубоко продуманному и верно найденному сквозному действию спектакля.

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

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

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

**ЧТО ТАКОЕ РЕЖИССУРА**

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

В основе творческой работы режиссера над спектаклем лежит его замысел, то есть результат обдумывания содержа­ния и сценического толкования того произведения, которое им избрано для постановки. Обдумыванию замысла спектакля предшествует внимательное изучение режиссером выбран­ного произведения, будь то драма, опера, балет, пантомима или другие театральные жанры, знакомство, а чаще всего тщательная работа над литературным, иконографическим, бытовым материалом, относящимся к эпохе написания пьесы, изучение социально-философского и политического значения этого произведения.

И работе режиссера над текстом драматурга или клавиром композитора им устанавливается, что высказывает в данном

**Стр.13**

произведении автор и как он это высказывает, то есть он определяет основные идеи произведения и стиль, приемы вы­ражения этих идей в живых, конкретных литературных илв музыкальных образах.

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

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

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

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

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

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

Следующий этап в режиссуре — работа с актерами. Пре­жде всего режиссер добивается того> чтобы актерам было все понятно в том произведении, которое они исполняют. Затем он помогает исполнителям правильно действовать, исхо­дя, с одной стороны, из данных самого актера, а с другой

**Стр14**

и: тех обстоятельств, так называемых предлагаемых обстоятельств, в которые поставлено каждое действующее лицо. Отсюда вытекает желание выразить те или иные мысли или состояния, в которых находятся действую­щие лица, верно донести свою мысль до партнера. Из сово­купности этих намерений рождаются физические действия. Часто работая над физическими действиями актеров, режиссеру легче вызвать в них соответственные психические состояния.

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

До перехода на сцену в репетиционном помещении режис­сер чаще всего лепит те мизансцены, выхода, которые диктуются замыслом постановки. Окончательно же сраба­тываются" режиссерские куски, т. е. части сцен, даю­щие зрителю то или иное представление о замысле режис­сера, уже на сцене.

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

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

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

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

**Стр. 15**

В функции режиссера при создании спектакля входит так­же работа с художником-декоратором. Первое, что связывает режиссера и художника-декоратора в нахождении образа спек­такля, — это обсуждение идеи произведения, выбранного к 'постановке, и идеи постановки. В результате работы с худож­ником находится окончательный макет или эскиз, на основании которого цеха и мастерские театра приступают к изготовле­нию оформления спектакля.

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

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

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

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

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

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

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

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

**Стр. 16**

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

**НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ ПО ИСТОРИИ РЕЖИССУРЫ**

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

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

Виндс полагает, что его функции заключались не только в том, чтобы быть хормейстером, но и своего рода капельмей­стером, а также и обучающим характеру речи, потому что хор говорил напевно, определенно двигаясь и действуя в ритме. 11о предположению Виндса, это лицо в античных трагедиях (если оно не было драматургом) подготовляло и все необхо­димое по оборудованию спектакля, все то, что могло появиться на подмостках «скене».

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

Было бы наивно предполагать, что в построении средневековых мистериальных спектаклей, в которых участвовало до т человек, не было организатора и руководителя всего действия. Эти сложные представления строились не только культовой поэзии и церковно-монашеской литературе, но в своих неравных номерах пользовались народными песнями, и плясками, всяческим скоморошеством жонглеров, акробатикой, клоунадой где наравне с темами христианско-мифологического характера, с темами, взятыми из рыцарских романов, -

**Стр.17**

куртуазной лирики, повествовательной литературы, были вкрапле­ны комические сценки, отражавшие нравы и быт горожан.

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

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

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

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

**Стр. 18**

 и театральных действий несомненно участвовал режиссер.

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

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

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

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

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

«режиссер» употребляет Гете.

В XVIII веке в Германии определяются два типа режиссером режиссер, обращающийся преимущественно к интеллекту

**Стр. 19**

актера и требующий подробной, иногда педантичной, предва­рительной разработки роли, и режиссер, ставящий во главу угла творческую интуицию актера и считающий, что задача режиссера главным образом заключается в том, чтобы разбу­дить в актере эту интуицию. К первому типу Виндс относит режиссера Экгофа, работавшего в труппе Каролины Нейбер, а ко второму — режиссера Шредера.

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

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

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

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

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

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

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

**Стр. 20**

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

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

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

массовых сцен, работая с каждым исполнителем в отдельности.

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

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

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

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

В постановках мейнингенцев необходимо отметить пышность костюмов и богатство бутафории. Не только декорации,

**Стр. 21**

но и звуковая сторона постановок была разработана чрезвы­чайно' детально.

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

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

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

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

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

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

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

Рейнгардт в своей подготовительной работе обычно со­здавал детально разработанную режиссерскую партитуру. В его режиссерских экземплярах прокомментирована каждая фраза, дана подробная экспозиция, указано, какой должна

**Стр. 22**

быть игра актеров, или, вернее, какую задачу должен выполнить актер и таких-то игровых точках.

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

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

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

Гордон Крэг — родоначальник условного символического театра. В его понимании искусство режиссера всеобъемлюще. Режиссер — это поэт, строящий на сцене самостоятельные композиции. В его руках актер превращается в марионетку и лишается самостоятельной творческой инициативы. Такое от­ношение Крэга к актеру связано с его общими философскими установками, в которых сильны мистические тенденции**1**.

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

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

Выступив после мейнингенцев, но вполне самостоятельно, Антуан впоследствии познакомился с их принципами, главным

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

**Стр. 23**

образом в технике построения массовых сцен. Он был для своего времени новатором, оказавшим большое влияние на всю Европу. По его примеру были основаны «Свободные театры» в Германии и в Англии.

Он прочно обосновал на сцене реализм, т. е. художе­ственное соответствие с действительной жизнью. Приближе­ние к жизненной правде в постановке пьес создало и новую технику актерской игры. И в этом смысле Антуан также поло­жил начало новой школе исполнителей, которая искала естест­венности и простоты, избегала условности, декламации, теа­тральности жестов и сценических положений. Антуаном был выдвинут и проведен в режиссируемых им спектаклях прин­цип ансамбля.

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

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

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

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

Как самостоятельная профессия режиссура в русском теа­тре складывается только в конце 70-х годов прошлого века в Московском Малом и Петербургском Александрийском театрах. Но в этот период работа режиссера сводилась к чисто адми­нистративным функциям: назначение актерских составов дан­ной пьесы, распределение ролей, чисто техническая подготовка всего необходимого для несложного оформления спектакля. В толковании пьесы, в работе с исполнителями эти режиссеры принимали самое незначительное участие. Большей частью они

**Стр. 24**

только «расставляли» или «разводили» актеров по определен­ным выходам или указывали им игровые точки, на которых те должны были Произносить соответственные куски текста. К числу таких режиссеров надлежит отнести Яблочкина, Федотова, Аграмова, Чернявского.

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

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

Появление в России целой плеяды крупнейших режиссе­ров, оказавших влияние на европейскую; режиссуру, связано с тем сдвигом в области искусства режиссуры, который произо­шел с момента возникновения Художественного театра. Разви­тие режиссуры и все многообразие творческих направлений в ней стало возможно лишь благодаря тому, что позиция ре­жиссуры в искусстве театра были завоеваны основателями Московского Художественного театра.

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

**ЧЕРТЫ ОТЛИЧИЯ РЕЖИССЕРА ОТ ДРУГИХ РАБОТНИКОВ ТЕАТРА**

Какие же свойства необходимы для режиссера?

В своей книге «Режиссер» Карл Гагеман пишет, что в режиссере должны соединяться эстетические и практические зна­ния наряду с любовью к делу. Но этого мало для того, чтобы создавать подлинно серьезный спектакль. Режиссер должен

**Стр. 25**

иметь «эстетическое ощущение» и развитой, вкус. Он должен обладать теоретическими знаниями драматургии, а также зна­нием разносторонних вспомогательных средств театра.

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

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

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

Одной из основных задач режиссера является создание на сцене стройной композиции спектакля, проникнутой единым замыслом. Это единство достигается, в частности, тем, что ре­жиссер для всякого значительного психологического момента дает соответствующую выразительную мизансцену. Тут он дей­ствует, следуя законам сценической композиции драматическо­го действия и вместе с тем руководствуясь психологией жи­вых действующих лиц, которых воплощают актеры. Без под­линного и глубокого знания актера, без умения работать с актером, помогая ему создавать роли, раскрывать образы пер­сонажей в соответствии с замыслом автора, не существует режиссерского искусства.

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

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

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

Элементарная психология учит, что каждая профессия на­лагает на человека особые черты, присущие данной профессии. Каждый из специалистов строго отличается от другого особен­ностями своей апперцепции, воспринимая окружающее преимущественно под знаком той профессии, которой он занят.

**Стр. 25**

В той же элементарной психологии мы узнаем о существова­нии профессиональной памяти.

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

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

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

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

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

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

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

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

**Стр. 27**

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

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

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

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

Каким же образом искать этих будущих художников-ре­жиссеров и в чем, по моему мнению, проявляется эта направ­ленность к режиссерскому творчеству и те черты, которые отличают будущего режиссера от иного работника в искусстве театра? Чтобы не быть голословным и не высказывать суж­дения, которые не подтверждаются фактами, а являются лишь пожеланиями или теоретическими рассуждениями, я сошлюсь, на несколько примеров.

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

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

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

**Стр. 28**

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

Одаренный молодой человек может, особенно в наших условиях, достаточно себя проявить и в драмкружках, и в школе, и в кружках самодеятельности. Мы почти не имеем такой местности в 'нашем Союзе, где бы не было про­фессионального или самодеятельного театрального коллектива. Если в этом молодом человеке есть склонность к театру, он будет или участвовать в театральных кружках, или сам 1-клеивать макеты, или помогать делать декорации, костюмы,

парики и т. д.

Из книги Вл. И. Немировича-Данченко «Из прошлого» и из его личных рассказов известно, что, еще будучи гимнази­стом младших классов, он на окне своей комнаты склеивал из картона макеты, «з ящичков делал миниатюрные сцены, ко­торые сам обставлял, участвовал в любительских спектаклях и в эти же отроческие годы начал писать пьесы, а сре­ди своих товарищей выделялся как руководитель спектаклей, т. е. режиссер.

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

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

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

**Стр. 29**

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

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

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

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

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

Обращусь к другому примеру.

Неоднократно мы бываем свидетелями того, как моло­дежь, делясь на две группы, увлекается на протяжении целого вечера постановкой шарад. Почти всегда в каждой из групп, если это общество систематически собирается для иг­ры в шарады, есть скрытый режиссер, который умеет зара­жать партнеров своим вкусом и импровизационным талантом, быстро поставить ряд сцен с выразительными действиями. Чем острее, оригинальнее, действеннее, я бы сказал, сценичнее разворачиваются такие сцены-шарады, тем талантливее их постановщик.

**Стр. 30**

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

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

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

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

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

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

**Стр. 31**

их, интерес к драматургии непременно; раскроют интересую­щую экзаменаторов сторону личности поступающего сту­дента.

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

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

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

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

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

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

**Стр.32**

Когда он работает с актерами, все время стараясь, чтобы подтекст, смысл пьесы, то, что называется «подводным тече­нием» ролей, был максимально ясно передан в действии, ре­жиссер отлично видит, что относится к так называемому внут­реннему действию и что — к внешнему действию. И вот чисто режиссерское дело заключается в том, чтобы суметь расчле­нить действие на определенные ритмы и добиться того, чтобы ритмическое переживание в том или ином куске давало бы правильные условия для проявления внутреннего или внешнего действия.

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

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

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

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

Но возможно, что режиссер пожелает подчеркнуть тиши­ну я безлюдье каким-нибудь однотонным звуком: тикающими часами, криком ночной птицы, далеким выстрелом, лаем и т. д. Или ему нужно будет передать необычайно путаный и рваный ритм жизни. Тогда он прибегнет к звукам урбанисти­ческого характера: грохоту проносящихся по виадукам поез­дов, трамвайным звонкам, гудкам автомобилей, шуму толпы, и т. д. И тогда ритмическая сторона действия будет слышима.

Обыкновенно режиссер, читая драматическое произведение, видит его в действии. И действие это первоначально в его

**Стр.33**

воображении располагается очень обще, однако таким обра­зом, что помогает ему вызвать в себе внутренний образ как бы смутно видимого спектакля.

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

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

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

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

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

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

Таким образом, умение подойти к произведению и со сто­роны его внешнего оформления и со стороны литературного

**Стр. 34**

содержания, а также и в смысле внесения некоей культурной ценности в окружающую жизнь данной постановкой, характеризует режиссера как работника театра, обладающего совершенно особыми апперцепциями.

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

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

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

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

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

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

**Стр. 35**

человека, в жизни природы и т. д. и т. д., в которых проявляется действие.

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

**МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ О ПОДХОДЕ К КАЖДОЙ**

**ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ СТУДЕНТА ДЛЯ ОПРЕДЕЛЕНИЯ**

**СУБЪЕКТИВНЫХ ЧЕРТ ЕГО ДАРОВАНИЯ**

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

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

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

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

**Стр. 36**

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

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

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

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

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

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

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

В период знакомства со студентами необходимо быть очень осторож­ным, чтобы не спугнуть в них той естественной художественной робости, которая часто свойственна людям, не уверенным в себе, но самолюбивым. Ведь конечная цель знакомства со студентами в том, чтобы получить

**Стр. 37**

возможность смело и открыто критиковать их не по праву преподавателя, а по праву человека, которого студенты любят, уважают и которому они верят. Цель заключается и в том, чтобы студенты обращались к своему художественному руководителю решительно со всякого рода просьбами и за всякими советами. Вместе с тем, это знакомство вводит в правильные рамки содружество студентов между собой, то есть их взаимное знаком­ство по линии творчества. Оно освобождает в дальнейшем от ложной за­стенчивости и замкнутости, не позволяющих проявляться самокритике и критике друг друга.

Однако следует заметить, что в опыте знакомства со студентами неоднократны случаи, когда встречаются молодые люди, обладающие, не­вероятной

самонадеянностью, зазнайством, вызывающей самовлюблен­ностью, часто покоящейся па ограниченности, отсутствии элементарных знаний и определенной неразвитости. Эта самонадеянность, необычайная легкость рассуждать обо всем, критиковать, утверждать нечто безответ­ственное, легкомысленное требует со стороны художественного руково­дителя упорной работы, во-первых, по разъяснению

вредности подобной точки зрения для работы в мастерской, во-вторых, по разъяснению того, что в жизни, в особенности в жизни такого коллективного искусства, ка­ким является театр, подобная линия поведения может, оказать разруши­тельное влияние. Режиссеру надлежит настаивать и следить за тем, что­бы такой студент перевоспитался и нашел другую линию поведения. Если же усилия педагогического коллектива будут бесплодны, то такого сту­дента надлежит исключить, и как можно скорее, не позже окончания первого курса.

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

Следует узнать также и то, обладает ли студент наблюдательностью в отношении к природе, замечает ли он соответственные краски, абрисы, тени, перспективу, контуры и яркие и бледные пятна, обращает ли он внимание на неоднородную выразительность облачного неба, на различные шумовые краски ветра; что он может рассказать, о своих впечатлениях от леса,- моря, степи, или пригородных огородов, или великолепных улиц, ма­газинов, вокзалов столиц, или пустырей, улиц и переулков в провинции.

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

На протяжении всех четырех лет занятий необходимо, чтобы худо­жественный руководитель проводил со студентами подробные собеседо­вания о выдающихся спектаклях, которые должны просматривать студенты его курса. Было бы неверно ограничивать студентов посещением

**Стр. 38**

драматических спектаклей. Надлежит развивать в них вкус и умение разбираться и в балете, и в оперных спектаклях, и в цирковых представлениях, и в кинофильмах.

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

Одновременно надо разобрать, в какой мере приемы исполнения в цирковой пантомиме или в каких-нибудь жанрах куплетистов, гимнастов, наездников, жонглеров, клоунов, а также в построении массового дей­ствия отличаются от приемов исполнения в театре, претендующем на раскрытие сложных логических образов. На примерах постановок античной трагедии, произведений Шекспира, его английских современников или испанских драматургов следует разобрать со студентами специальные за­дачи, стоящие перед режиссером в работе над такого рода произведе­ниями.

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

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

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

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

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

**Стр. 39**

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

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

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

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

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

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

**Стр. 40**

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

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

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

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

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

Необходимо, чтобы каждый студент знал, что он отчитывается в своей работе не только перед художественным руководителем, но и перед всей мастерской. Выступающий должен быть в курсе всего того, что де­лается в мастерской каждым в отдельности: знать решительно все те произведения, которые розданы для режиссерских экспликаций студентам всего курса, и понимать ответственность своего выступления, которое

**Стр . 41**

является частью процесса взаимного обучения студентов мастерской, в которой он работает.

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

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

Таким образом, знакомясь с каждым студентом, внося в дневник ха­рактеризующую творческий профиль каждого из них запись, художест­венный руководитель отчетливо представит себе тот материал, с которым он работает, и сделает надлежащие изменения, исправления, помогая каж­дому студенту расти.

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

**Стр. 42**

**КОМПОЗИЦИЯ СПЕКТАКЛЯ**

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

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

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

Деятельность режиссера в области" композиции надо раз­делить два момента:

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

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

Я изложу свои взгляды на вопрос, что такое режиссерская композиция, — сначала о композиции как практической работе с актерами, художником и другими членами коллектива, созда­ющего .спектакль, а после о том, как для этого построения режиссер делает глубокий анализ драматического произведе­ния, вскрывает его идею и приходит к той или иной режиссерской интерпретации, избранной для постановки пьесы.

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

**Стр43**

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

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

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

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

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

Практически перед режиссером разворачивается ряд дей­ственных кусков. Допустим, что после того, как раскрылся занавес, начинается сцена, которая ведется сначала одним персонажем, потом после определенной паузы этим же пер­сонажем плюс, входящим другим, их диалог прерывается кратким входом третьего, потом они остаются опять вдвоем и таким образом заканчивают свой кусок. Вслед за этим на­чинается новый кусок, который ведут следующие двое, или трое, или четверо, но они вплетаются в действие, чем-то связывающее первый кусок со вторым. Начинается третий ку­сок, который отделен от второго некоторой паузой, устанав­ливаемой режиссером. Эта пауза должна быть наполнена шумовым или звуковым содержанием, помогающим войти в атмосферу этой паузы актерам, ведущим третий кусок. Тре­тий кусок дорастает до трагического или патетического подъема, который надлежит снять вхождением нового' пер­сонажа, чуждого самочувствию тех трех, которые поднимали третий кусок до патетического звучания. Этот четвертый ку­сок начинает новую тему, однако переплетающуюся с мысля­ми и переживаниями, которыми жили персонажи первого кус­ка. Начинается пятый кусок в атмосфере, не напоминающей ни один из предшествующих, однако по своему контрзвучанию очень ясно помогающей зрителю догадаться о том,

**Стр44**

почему были так настроены и так своеобразно переживали определенные состояния персонажи первого и третьего кусков. В необычайно «бравурную» атмосферу, и даже чуть легкомысленную, вливается лирический эпизод, который, как бы про­мелькнув, оставляет яркое впечатление, и благодаря ему дей­ствие в пятом куске делает крутой поворот и оставляет зрите­ля под впечатлением неразрешенного вопроса, на который ответит действие следующей картины.

Это разделение картины на куски, находящееся в полном соответствии со смыслом того, что заключено в содержании пьесы, дает основание режиссеру обдумать заключенные внутри каждого куска отдельные темы действия. Эти темы действия заставляют выдвинуть скрываемое до определенно­го момента содержание переживаний отдельного персонажа на первый план и доводят его до максимального напряжения, наполняют его тем смыслом, который будет оговорен режис-'оероМ' и исполнителями для того, чтобы через чередование других кусков, в поведении другого персонажа в другом куске оказалась бы перекличка его темы, его действия с тем, что было подчеркнуто в поведении и переживании указанно-то вначале персонажа.

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

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

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

Таким образом, слагается сцена, которая занимает опре­деленное место во времени и в пространстве; он ее

**Стр. 45**

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

Всякая сценическая жизнь есть условность, которую не­заметно для зрителя преодолевает актер. Зритель верит все­му тому, что происходит на сцене, хотя знает, что все это происходит не на самом деле. Если актеры играют верно, а 1действие спектакля протекает убедительно, у зрителей непре­менно будет иллюзия, что все, происходящее на сцене, есть подлинная правда.

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

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

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

Я уже говорил о том, что наполнение определенным смыслом режиссерских или актерских кусков и сочетание их в том или ином порядке, выделение в каждом смысловом куске некоторых тем, которые дают своеобразные интервалы и переклички друг с другом на протяжении всего спектакля, выливаются в сложный рисунок действия. Получается как бы

**Стр. 46**

своеобразная расстановка, грубо говоря, перекличка тем, задач и намерений, которые слагаются в своего рода режис­серский контрапункт.

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

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

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

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

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

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

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

Допустим, что на сцене изображен конец коридора в го­стинице. Видно несколько дверей в номера. Темно. На столе мигает и гаснет кухонная лампа. Только в щели одного из номеров свет. Иногда оттуда доносится неясный говор.

**Стр. 47**

В самой дальней части коридора окошко, занесенное снегом. Около окна дежурный столик; на нем составлены подносы, холодный самовар, тарелки от закусок, чашки, сахарницы и т. д. На первом плане в коридоре тикают часы. В окне при­бывает зеленоватый рассвет.

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

Предполагаемые события, происходящие за дверью номе­ра, зрителю становятся ясны из соответственно организован­ных предметов, из того, что приливает свет в окне, что ти­кают часы, что расставлены подносы с грязной посудой, взя­той из номеров с вечера. Носитель действия в данном случае не актер: действие перелилось в иную форму; автор же это­го — режиссер, построивший данную сцену.

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

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

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

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

Чтобы найти эту атмосферу, суметь так построить эту картину, надо обладать композиционным даром, яркой

**Стр. 48**

фантазией, огромной чуткостью, тонким проникновением в тот быт и уклад, который К. С. Станиславскому удалось воспроиз­вести на сцене.

Когда К. С. Станиславский в период своего увлечения ус­ловным театром поставил «Драму жизни» Кнута Гамсуна, среди других великолепных достижений его режиссерского дара исключительную удачу представляла постановка сцены ярмарки во время чумы.

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

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

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

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

Так, в спектакле «Николай Ставрогин» блистательно бы­ла сделана картина «Выход из городского собора», в осо­бенности та часть сцены, когда генеральша Варвара Петров­на Ставрогина спускалась по ступеням собора вместе с Хромоножкой. В равной мере была замечательно сделана карти­на «Гостиная Варвары Петровны», где блистательно были сценически переданы образы Шатова, капитана Лебядкина и Ставрогина. Наконец, не менее сильным эпизодом, чем два вышеупомянутых, была сцена в Скворешниках — объяснение Николая Ставрогина и Елизаветы Николаевны.

Что потрясало зрителей в этих сценах? Прежде всего то, что режиссер добился в своей работе с художником Добужинским полного соответствия художественного оформления

**Стр. 49**

стилю автора. Город, в котором происходит действие «Бе-сов», собор, часть улицы и люди, показанные в первой кар­тине, ритм их жизни, характер лиц, костюмов полностью вы­ражали стиль Достоевского.

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

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

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

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

Можно привести не один десяток спектаклей Художест­венного театра, которые раскрывали искусство режиссуры ПО' отысканию стиля писателя. Например, «Живой труп» Л. Тол­стого, поставленный Вл. И. Немировичем-Данченко, все че­ховские пьесы, поставленные К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. В каждом из этих спектаклей режис­серами было скомпановано самочувствие актеров, атмосфера действия с внутренним смыслом каждого из этих произведе­ний, с глубочайше вскрытой идеей произведения и велико­лепно найденной формой спектакля, обстановкой, в которой протекало действие, что в итоге помогало понять стиль пи­сателя.

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

**Стр. 50**

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

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

Общеизвестно, что в сотрудничестве с исполнителями и художником, если он действительно близок режиссеру, кое-что изменяется и в сквозном действии и в раскрытии основ­ного смысла того произведения, которое ставится на сцене. Но нужно твердо знать, что, когда режиссер во всеоружии приступает к постановке спектакля, продумав пьесу до кон­ца, понял ее, полюбил, она становится частью его творческо­го существа, он над ней думает и в досуг, и во время рабо­ты с исполнителями, и даже во время другой работы вне театра—словом, он вынашивает внутренний образ спектакля.

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

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

Конечно, в таком состоянии обдумывания пьесы он сочиняет спектакль. Сочиняя, он соображает, кто из актеров лучше передаст то, что он как бы внутренне услышал в ро­лях, что ему поможет донести до зрительного зала худож­ник в своем оформлении. Он думает о том, как этот спек­такль должен звучать,— интимно или широко; следует ли при­влечь еще какие-то сцены для поддержания нужного ему

**Стр. 51**

настроения, или ограничиться тем количеством сцен, которые указаны автором, и может быть, даже следует вычеркнуть не­которые. Словом, перед ним развертывается целая програм­ма работ в разных направлениях. Чем глубже он заглядыва­ет в произведение, чем критичнее он относится к самому се­бе, тем сложнее становится его сочинительская работа.

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

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

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

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

**Стр. 52**

**РАБОТА НАД АВТОРСКИМ ТЕКСТОМ**

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

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

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

Постановочный прием, яркий и приближающий к совре­менному зрителю одного автора, может оказаться чуждым для другого. Режиссерский прием, постановочный замысел, делающий сценическое произведение интимным или монумен­тальным, зависит исключительно от соответственно понятого и верно вскрытого авторского текста.

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

**Стр. 53**

образе постановки « нахождению композиционных приемов ре­жиссера.

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

**РЕЖИССЕРСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ И ИЗУЧЕНИЕ ТЕКСТА ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ВЗЯТОГО**

**ДЛЯ ПОСТАНОВКИ**

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

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

Итак, основное — это изучить самое произведение.

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

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

В чем же состоит эта работа?

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

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

С таким же вниманием следует отнестись к пунктуации автора, так как расстановка знаков препинания позволяет -

**Стр. 54**

следить за логикой мысли и, кроме того, каждый автор поль­зуется пунктуацией различно.

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

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

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

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

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

**Стр. 55**

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

Как уже было указано, идея постановки должна возни­кать у режиссера в тесном контакте с изучением авторского текста; режиссер может придать то или иное толкование произведению, основываясь, на впечатлении, которое он полу­чил от чтения пьесы. С одной стороны, на него воздейство­вали живые образы писателя, с другой — у него складывается только данному режиссеру присущий образ спектакля. Но этот сложный процесс знакомства режиссера с живыми обра­зами действующих лиц пьесы, уловления единства произве­дения возможен при полном и глубоком понимании смысла этого произведения, для чего необходимо разобраться в осо­бенностях мировоззрения автора.

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

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

Необходимо также выяснить, как смотрел Островский на вопросы семьи, брака, на положение женщины в обществе того времени, искренне ли он верил в нравственный автори­тет православной церкви; что он подразумевал под понятием ханжества; как относился к авторитету важных чиновников, например, к роли губернатора, поддерживавшего деятель­ность Меропии Давыдовны Мурзавецкой; как относился к общественной деятельности Лыняева, который служил в уез­де по выборам, был представителем уездной интеллигенции » имел прямое отношение к «земству». Наконец, важно знать,,

**Стр. 56**

как в данный период Островский относился к человеку, бо­ровшемуся за свое положение в обществе.

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

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

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

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

Например, изучая текст комедии Фонвизина «Недоросль», мы ясно видим, что для Фонвизина основной смысл произве­дения заключался в высказываниях Правдина, Стародума, от­части Софьи и что все эти положительные лица комедии от­ражали взгляды, к которым приходил сам драматург, наблю­дая окружающую действительность. Для нас же Софья, Ста-родум, Правдин являются не живыми характерами, а наду­манными, театральными образами-схемами, в то время как Простакова, Митрофанушка, Скотинин, Еремеевна, Цифиркин, Кутейкин — живые лица той самой действительности, в ко­торой жил Фонвизин, которую он видел и творчески воспроиз­вел в своей комедии.

Живые отношения этих людей, их характеры, выразитель­ная речь, правда чувств полностью восстанавливают ту крепо­стническую действительность, против которой со всем темпераментом, негодованием и силой бичующей сатиры восставал драматург. Чем ярче сценически будет показана эта живая часть комедии, воздействующая со всей непо­средственностью на зрителя и читателя, тем определеннее дойдет смысл ее, и не только с точки зрения нашей эпохи,

**Стр. 57**

но и с точки зрения самого Фонвизина, который, может быть, не доверяя остроте своего сатирического пера, добавил нра­воучительные сентенции в высказывания своих положитель­ных героев.

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

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

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

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

Если режиссер должен поставить комедию в трех действиях А. Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина»,

**Стр. 58**

то может ли он не проделать большой работы над уяснением дра­матургического приема, которым написана эта пьеса?

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

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

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

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

Только продумав всю сложную композиционную сторону драматургических приемов Сухово-Кобылина в этой комедии, режиссер может решиться на тот или иной прием ее поста­новки. Без работы над текстом в этом разрезе режиссер не будет готов ни для занятий с исполнителями, ни для предва­рительных бесед с художником-декоратором.

**Стр. 59**

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

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

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

**ВСКРЫТИЕ ИДЕИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ НАМЕТКА**

**СКВОЗНОГО ДЕЙСТВИЯ**

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

Для полной уверенности в том, что он не ошибся в выяв­лении идеи спектакля, режиссер должен ясно себе предста­вить, каковы контрдействия и кем они ведутся против

**Стр. 60**

основного действия, развивающегося как сквозное действие пьесы.

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

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

Так неоднократно бывало даже в лучших театрах при по­становке таких классических произведений, как «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Горе от ума» Грибоедова, «Ромео и Джульетта» Шекспира, и при постановке мольеровских пьес. Известно, что основная идея «Женитьбы Фигаро» Бомар­ше выражена в третьем явлении пятого действия, в монологе Фигаро, где он рассказывает о трудном пути разночинца, или, вернее, мелкого буржуа, который твердыми шагами идет на смену своему хозяину—феодалу графу Альмавива.

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

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

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

...Бомарше

Говаривал мне: «Слушай, брат Сальери,

Как мысли черные тебе придут,

Откупори шампанского бутылку

Иль перечти «Женитьбу Фигаро».

**Стр. 61**

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

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

эту идею.

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

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

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

**САМОПРОВЕРКА РЕЖИССЕРА В ПРАВИЛЬНОСТИ ПОНИМАНИЯ**

**ДАННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ АВТОРА**

Подготовляясь к репетиционной работе, режиссер, как мы уже видели, долго изучает текст; произведения, которое со­бирается ставить. Он старается как можно внимательнее рас­смотреть каждое живое лицо, описанное драматургом, вник­нуть в те мысли, которые заключены в произведении, и, на­конец, определить главную идею произведения, руководствуясь которой он будет находить сквозное действие спектакля.

**Стр. 62**

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

Простым примером, поясняющим высказанные соображе­ния, может послужить следующее.

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

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

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

Обращаясь опять к Островскому, следует сказать, что ре­жиссер сделал бы ошибку, если бы, ставя одну из его коме­дий, в которых выведен самодур, не познакомился со всем циклом его произведений, рисующих, по выражению

**Стр.63**

Добролюбова, «темное царство». Каждая из комедий, где по пре­имуществу раскрыта какая-нибудь одна из сторон самодура, органически связана со всем циклом комедий, в которых появляется этот тип. Режиссер должен вдуматься в этот тип, представить себе, как рисует Островский влияние окружаю­щей среды на проявления самодурства и, наоборот, как каж­дый самодур по своему подчиняет себе семью и зависящих от него людей, работающих у него по найму.

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

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

режиссер.

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

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

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

Исполняя образы героев Чехова, актер должен дать всю полноту душевных переживаний, быть определенным и четким, не давать полутонов, но способы выражения этих глубинных переживаний должны быть показаны приемами обы-

**Стр. 64**

донной невыразительности, которую труднее всего сценически передать.

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

**ИЗУЧЕНИЕ КРИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИКОНОГРАФИИ ДЛЯ**

**ЛУЧШЕГО УЯСНЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, КОТОРОЕ**

**ПРЕДПОЛАГАЕТ СТАВИТЬ РЕЖИССЕР**

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

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

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

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

**Стр. 65**

огромный материал, которым он обязан пользоваться в пред­варительной работе.

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

пьесы.

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

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

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

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

этими трудами.

Очень часто режиссер узнает о быте и жизни людей, ко­торых изобразил писатель, из изобразительного искусства. Например, если режиссер предполагает ставить купеческие пьесы Островского первого периода его творчества, то

**Стр. 66**

хорошим пособием для него может оказаться жанровая живопись, например, картина Неврева «Провозглашение», где среди си­дящего за обильно накрытым столом купеческого семейства протодиакон провозглашает многолетие; или тоже Неврева «Торг», «Воспитанница»; или Пукирева «Неравный брак», «В-мастерской художника»; или Прянишникова «Шутники»; или» жанровые произведения кисти Журавлева.

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

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

**ЛИТЕРАТУРНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ПЬЕСЫ И СЦЕНИЧЕСКИЙ ЯЗЫК ДЕЙСТВИЯ**

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

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

Драматическое произведение состоит из ряда сцен, объединенных в картины « акты. Каждая сцена состоит из диалогов и монологов, т. е. из разговоров действующих лиц. Режиссер, читающий эти реплики, должен себе представить, чем определяются их пространность или сжатость. Если в

**Стр. 67**

этих репликах заключены только мысли, которыми обмени­ваются действующие лица, не развивающие действия и не оп­ределяющие поведения актеров на сцене, тогда подобные реп­лики являются просто «разговором». Если же в этих репликах заключены предпосылки для действия, или они являются за­ключительными аккордами совершившихся событий, или (что самое главное в драме) эти реплики есть самое действие, безразлично, внешне ли оно проявляется, или заключено во внутренних состояниях персонажей, — тогда текст произ­ведения глубоко сценичен, и режиссер уже в процессе чтения начинает переводить литературный текст в образы сценическо­го представления.

Спектакль, над которым работает режиссер и участника­ми которого являются актеры, есть новое произведение искус­ства по сравнению с литературной драмой. Следовательно, в своей предварительной работе над авторским текстом режис­сер с помощью своей творческой фантазии, пользуясь теми знаниями и навыками, которыми он обладает, должен в своем воображении увидеть литературный текст драмы как сцениче­ское произведение.

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

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

сценический ритм.

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

**Стр. 68**

Режиссер, идя по схеме сценического действия, ви­дит или одинокие фигуры, или целые группы лиц, которые наполняют сцену рядом действий, причем порой это принад­лежит только его режиссерской дорисовке авторских наме­ков. Будь то лирические встречи или острые взрывы в темпе­раментно построенных столкновениях — все это относится к режиссерскому решению в рисунке сценического ритма.

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

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

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

В непосредственной связи с переводом на сценический язык драматического произведения находится работа режис­сера над созданием режиссерского экземпляра пьесы. Устано­вив для себя схему сценического действия, режиссер видит, что для него является лишним и чего не хватает. Он произво­дит вымарки отдельных сцен, перестановки реплик, выписыва­ет режиссерские куски. Так составляется режиссерский эк­земпляр, по которому приступают к репетиционной работе.

**РАСПРЕДЕЛЕНИЕ РОЛЕЙ В РЕЗУЛЬТАТЕ ИЗУЧЕНИЯ РЕЖИССЕРОМ**

**АВТОРСКОГО ТЕКСТА**

Самое опасное в работе режиссера, руководящего труп­пой,— «заштамповать» актеров. При любом распределении ролей в новой пьесе нельзя опираться только на проверенные

**Стр. 69**

приемы исполнителя, игравшего уже ряд подобных ролей. Это вредно не только потому, что исполнитель, постоянно иг­рающий одно амплуа, заштампует себя, но и потому, что в каждой новой постановке не будет ничего свежего, инте­ресно показанного новой актерской индивидуальностью.

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

Читая пьесу, режиссер невольно примеривает в своем во­ображении каждую роль к тем актерским индивидуальностям, которыми располагает труппа театра, где он работает. Он представляет себе пьесу в таком ее воплощении, в каком она может «разойтись» между актерами труппы. Было бы ошиб­кой, если бы режиссер, увлекшись постановкой какой либо пьесы, классической или современной, не исходил из тех воз­можностей, которыми располагают актеры труппы. Нередки случаи, когда в репертуар включаются такие сложные класси­ческие пьесы, как «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Горячее сердце», «Гроза», «Король Лир», в то время как в труппе нет исполнителей, могущих играть Отелло, Хлынова, Гамлета, Джульетту, Ромео, Катерину, короля Лира. В этом случае режиссер пытается придать особое толкование каждому из указанных образов, исходя из возможностей тех исполните­лей или исполнительниц, которые будут играть эти роли. Но этот путь неверен. Гамлет и король Лир — это роли, которые должны исполнять «герои» (по старой терминологии), актеры с особенными данными, чтобы иметь возможность сценически воздействовать на зрителей в процессе развертывания

драмы.

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

«Грозы».

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

**Стр. 70**

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

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

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

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

**КАК СЛАГАЕТСЯ РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ ПОСТАНОВКИ НА ОСНОВЕ ИЗУЧЕНИЯ**

**АВТОРСКОГО ТЕКСТА**

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

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

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

**Стр. 71**

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

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

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

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

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

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

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

Разум — прометеев огонь — давал ему возможность пред­видения эволюции человечества, когда оно в лице Геракла само придет и освободит его без всякого вмешательства

**Стр. 72**

богов. Человечество силой прометеева огня — разума — найдет способы спасти своего героя и перейти к новому торжеству разума.

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

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

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

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

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

**Стр.73**

**ПРИМЕЧАНИЯ К РАЗДЕЛУ КУРСА РЕЖИССУРЫ, ХАРАКТЕРИЗУЮЩЕМУ**

**РАБОТУ НАД АВТОРСКИМ**

**ТЕКСТОМ**

В процессе чтения раздела о работе над авторским текстом особое внимание обращается на развитие фантазии студентов. Режиссер проводит ряд практических занятий, связанных с этюдами на режиссерскую фан­тазию, на развитие воображения, организует занятия по построению тех или иных задач, этюдов на планировочные места, по построению интерес­ных мизансцен, по фантазированию положений при данных обстоятель­ствах, в которых могли бы с увлечением и находчивостью действовать студенты или по назначению преподавателя, или по собственной ини­циативе.

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

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

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

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

студента.

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

При обсуждении этюдов на режиссерскую фантазию много внимания обращали на то, вскрывает ли этюд поэтическую, драматургическую фан­тазию студента, давая материал для интересной работы чисто актерского характера, или этот этюд вскрывает фантазию режиссера.

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

**Стр. 74**

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

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

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

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

Первая часть сценария была такова: в небольшой комнате, имеющей одно окно, жена помогает мужу одеть бушлат, морскую фуражку, высо­кие сапоги и проч. За окном слышится буря и дождь. Жена очень вол­нуется, что муж недостаточно тепло одет. Она застегивает на нем буш­лат, но тем не менее, поглядывая на часы, она его торопит.

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

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

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

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

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

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

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

**Стр. 75**

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

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

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

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

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

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

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

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

**РАБОТА РЕЖИССЕРА НАД СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ПЬЕСОЙ**

Самая нужная пьеса в репертуаре театра — это современ­ная советская пьеса. Работа над ней представляет наибольший интерес для всего коллектива, ее с нетерпением ждут в

**Стр. 76**

театре и, когда она появляется в репертуаре, ею более всего заняты.

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

Было бы ошибочно утверждать, что режиссер является единственным проводником тех идей, которые у него сложи­лись, что Лишь он хорошо понимает все трудности и сложно­сти в создании спектакля, что он единолично диктует свои ре­шения коллективу исполнителей и драматургу в период его ра­боты над окончательной редакцией пьесы или в период работы над переделками.

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

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

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

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

Удачу спектакля определяет пьеса. Предположим, что най­дена интересная пьеса, глубокая, прекрасно и верно написан­ная, что драматургу удалось выписать роли, четко наметить

**Стр. 77**

взаимоотношения и столкновения действующих лиц так, что они разрешают вопросы, поставленные в основе этого драма­тического произведения. Пусть в этой пьесе диалоги и отношения действующих лиц приводят к коллизиям, где из самих положений вытекает развивающееся действие и опреде­ленное разрешение той коллизии, из-за которой началось дей­ствие в пьесе. Тогда спектакль будет не только с интересом слушаться зрительным залом, но будет непременно захваты­вать труппу в процессе работы над этой пьесой, и каждый спектакль явится интересным событием в жизни театра.

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

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

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

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

Наконец, существует еще прием, которым пользуется театр для того, чтобы появилась новая советская пьеса. Часто в ре­зультате длительной беседы или ряда бесед двое-трое из чле­нов коллектива и режиссер или заведующий литературной ча­стью и несколько актеров, иногда даже по собственной ини­циативе, а не официально от театра, обращаются к кому-либо из писателей, молодых или именитых, с предложением встре­титься и поговорить, имея целью увлечь своей темой писателя. Так возникла не одна пьеса в советских театрах, хотя мы не

**Стр. 78**

можем считать этот метод закономерным для пополнения ре­пертуара.

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

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

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

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

Но к моменту перехода к рабочим мизансценам, еще в ре- • петиционном помещении, мы ощутили необходимость добавить две сцены, которые очень оживили бы спектакль. Мы вновь привлекли Ваграмова, и через несколько дней он дал нам наброски этих сцен. Мы попробовали их сценически осущест­вить, но потребовалось еще несколько встреч автора с испол­нителями, пришлось еще поработать над этими сценами, до­полнить и изменить их, причем в этих переработках участво­вали и исполнители, и автор, и режиссер. Текстовые изменения приходилось делать неоднократно, вплоть до перехода на

**Стр. 79**

сцену. За время репетиций автор настолько освоился с требо­ваниями сцены, что сам вносил ценные предложения и делал удачные исправления.

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

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

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

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

К. С. Станиславский предложил следующий метод работы над пьесой. Он говорил, что следует как можно ближе позна­комиться с особенностями этого своеобразного писателя, что в Леонове есть что-то «леоновское», что живет и в его недра­матических произведениях, но что наиболее ярко может быть почувствовано из

непосредственных отношений с ним самим и в особенности из встреч исполнителей с Леоновым. По совету К. С. Станиславского, я стал с ним чаще встречаться, да и актеры нередко вели с ним беседы.

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

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

После того, как пьеса была несколько раз прочитана за сто­лом, начались беседы с исполнителями. И. М. Москвин, играв­ший Червакова, называвшегося «унтиловским человеком», по-

**Стр. 80**

конный В. В. Лужский, игравший Манкжина («останок челове­ка»), М. Н. Кедров, игравший отца Иону Радофиникина (по ремарке автора также «унтиловский человек», но только поп), Ь, Г. Добронравов, игравший Редкозубова («из мечтателей»), Ф. В. Шевченко, игравшая Васку, Б. Н. Ливанов, игравший Аполлоса («земноводную личность»), и почти все исполнители других ролей задавали автору десятки вопросов по поводу пьесы. И автор чрезвычайно витиевато, очень далеко от темы пьесы рассказывал о своих наблюдениях, размышлениях, вы­водах из прочитанных книг. Словом, он выкладывал целые вороха того, что казалось ему существенным для разъясне­ния своей пьесы и для понимания действующих лиц. Но разъяснение не наступало. И пьеса и Леонов оставались так же сложны, как это было и при первом чтении произведения. Но интерес к пьесе не ослабевал.

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

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

В нижнем фойе Художественного театра вечером, в сво­бодный от спектакля день, была устроена длинная эстрада, на ней стоял стол, покрытый темным сукном, на креслах за этим столом сидели исполнители, а с1 краю стоял стол режис­сера. Перед каждым исполнителем и режиссером была низ­кая с зеленым абажуром лампа.

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

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

Затем началось чтение пьесы по ролям. Некоторые замеча­ния, ремарки, поясняющие ход Действия, и то, как мы

**Стр. 81**

сценически предполагаем ставить пьесу, делал я. По окончании чте­ния поднялись горячие прения, в которых участвовали букваль­но все бывшие на этом вечере: и члены правительства, и кри­тики, и писатели, и драматурги, и актеры, и режиссеры.

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

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

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

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

К. С. Станиславский сам проигрывал целые куски за Бусло-ва («растригу»), медлительного от непомерной силы своей, за Червакова, Редкозубова, Аполлоса, Манкжина, даже за жену Буслова Раису Сергеевну, которую играла В. С. Соколова. В репетиционном помещении или на сцене МХАТ, играя, дей­ствуя, говоря от себя слова по существу действия,

**Стр. 82**

заставляя участников спектакля импровизационно разрешать те или иные куски пьесы, он показывал Л. М. Леонову, как, по его мнению, следовало бы тот или иной момент драматургически выразить, чтобы это было удобно для сцены.

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

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

Работа над пьесой «Бронепоезд» Вс. Иванова, шедшей в Художественном театре в 1927 году, потребовала огромного внимания «е только со стороны литературной части и режис­сера спектакля И. Я. Судакова, но и группы режиссеров, при­нимавших участие в предварительной работе над текстом пьесы Вс. Иванова. Изменения коснулись и распределения материала, и уточнения рисунка ролей, и последовательности в напряжен­ности сцен, и вписывания реплик. Когда эта пьеса перешла в фазу работы с исполнителями, чрезвычайно много внимания ей уделил В. И. Качалов.

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

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

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

Каждый драматург, конечно, имеет право на проведение своей драматургической линии, дол(жен требовать сохранения своего поэтического лица в любом театре. Но и каждый театр, всматриваясь в творчество драматурга я вчитываясь в содер­жание его пьесы, по-своему ее понимает и интерпретирует. Трудно предположить, что в искусстве наступит

**Стр. 83**

такой момент, когда все театры будут одинаково понимать одно и то же произведение.

Таким образом, было бы неверно полагать, что работа теа­тра с драматургом непременно протекает в атмосфере пол­ного согласия и добрых взаимоотношений. Спор между дра­матургом и театром неизбежен. Драматург истолковывает и комментирует себя определенным образом. Но перед театром объективно существует пьеса, которую он ставит и которую он понимает, как художественно целостное произведение.

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

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

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

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

Вслед за Гоголем пришел Островский, и наступила в дра­матургии новая полоса, связанная с этим гениальным худож­ником. Образы Островского на русской сцене породили то на­правление в сценическом искусстве, которое широко разви­лось не только в пределах московского Малого театра и пе­тербургского Александрийского, но и по всей дореволюцион­ной России.

Следующим этапом развития драматургии, а вместе с тем и эпохой в сценическом творчестве оказался Чехов, искусство которого еще до сих пор продолжает отражаться в приемах современных драматургов. Чеховское направление, как сцени­ческий прием, преимущественно развившееся

**Стр. 84**

в Художествененном театре, породило определенную школу актерского испол­нения, которая .распространилась не только на исполнение че­ховских ролей. Оно расширило пределы сценического искус­ства и по линии актерской и по линии режиссуры, вбирая в себя огромный репертуар.

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

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

**Стр. 85**

**АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО**

**(ПРИЕМЫ РАБОТЫ С ИСПОЛНИТЕЛЯМИ)**

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

**ПОКАЗ ИЛИ ПОДСКАЗ**

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

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

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

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

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

**Стр. 86**

тормозя в себе творческий процесс самостоятельного выявле­ния сценического образа.

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

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

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

**РАСКРЫТИЕ СМЫСЛА ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

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

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

Если режиссер уверен, что основная линия его замысла, его толкование этого произведения не искривит, не затормозит уже наметившегося у актеров творческого процесса, он обя­зан познакомить их со своим замыслом. Если же, по его мнению, полное раскрытие замысла обеднит в дальнейшем работу с исполнителями, лишит свежести и интересных красок актерское творчество, ом не должен в самом начале своей работы

**Стр. 87**

раскрывать полностью свой замысел. Режиссер должен будет направлять в нужное русло фантазию актеров, узнав из их собственного разбора произведения или отдельных ролей, что ими пропущено или не раскрыто. Тогда он обратит их внима­ние на основные линии действия в пьесе и как можно по­дробнее ознакомит с выведенными в пьесе людьми.

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

Наряду с этим следует добиваться того, чтобы не только была понята идея автора, но чтобы был ясен и замысел поста­новки, как сценического произведения, и ее сверхзадача, к разрешению которой должны идти все исполнители и на разрешение которой режиссер направляет все компоненты спектакля, опираясь главным образом на актера.

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

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

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

**ЛОГИЧЕСКИЙ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ РАЗБОР ТЕКСТА**

После того, как несколько раз прочтена пьеса и начались репетиции отдельных сцен, надлежит приступить к раскрытию логического смысла текста. Логический разбор — это выделе­ние основных мыслей, которые содержатся

**Стр. 88**

в репликах и монологах. Нужно, чтобы актеры, говоря фразу, прежде всего доносили заключенную в ней мысль. Когда все эти мысли «оговорены», поняты, причем это сделано на протяжении всех сцен, тогда уже можно приступить к психологическому раз­бору.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Юлия:** «Да что вы. Я родным всегда рада; только жизнь

**Стр.89**

моя такая уединенная, никуда не выезжаю. Что делать-то, уж такая я от природы. А ко мне всегда милости просим».

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

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

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

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

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

**КУСОК И ПОДТЕКСТ**

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

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

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

**Стр. 90**

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

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

Почти всегда разрешение серьезных задач в действии бы­вает продиктовано тем или иным подтекстом, а как только разрешена задача, вытекающая из логического и психологи­ческого смысла происходящего, так кончается кусок, на ряд которых делится действие пьесы и которые нужны для того, чтобы отчетливее построить развитие действия.

**ФИЗИЧЕСКИЕ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ**

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

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

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

Режиссер должен добиться того, чтобы актер сделал это правдиво, чтобы он не наигрывал образа, а шел бы от своего

**Стр. 91**

человеческого существа, от себя, все время проверяя себя, как бы он поступил, если бы это он сделал в жизни, а не на сцене. Вот это «если бы», эта необходимость следовать живой органической природе и есть главное условие, которого доби­вался К. С. Станиславский в своей работе с актерами. Это и есть существеннейшая основа его системы.

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

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

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

**ПРИСПОСОБЛЕНИЕ**

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

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

В этом отношении чрезвычайно большой материал дает автор, который в контексте указывает, каким приспособле­нием следует воспользоваться для получения в данном дейст­вии желаемого результата. Однако приспособление следует выбирать в зависимости от определенных данных актерской

**Стр. 92**

индивидуальности исполнителя, при помощи которой лучше будет донесена в действии мысль автора.

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

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

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

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

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

Или такое приспособление — хитро и остро понимающий таких же, как и он сам, людей, желающих его ограбить (а та­ким для него является Ипполит), умный, хитрый грабитель, умеющий раскинуть капкан, в который он же сам и попадет.

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

**ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА И ОЦЕНКА**

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

**Стр. 93**

действительно учитываете предлагаемые обстоятельства, в которых он действует.

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

лица.

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

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

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

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

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

Стр. 94

Но он знает также, что Юлия в какой-то степени прак­тична и что идет она на эти жертвы потому, что хочет вый­ти за него здмуж, как за очень богатого землевладельца и дворянина с большими связями. Следовательно, он должен повести себя так, чтобы она не догадалась, что он не имеет состояния.

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

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

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

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

**ЗЕРНО КУСКА И ЗЕРНО РОЛИ**

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

Исполнение развивается от задачи к задаче. От логиче­ской последовательности этих задач зависит сквозное дей­ствие куска, поэтому необходимо разобраться в том, что назы­вается зерном куска, т. е. что является главным в содержании развивающегося действия. От четкости смены кусков зави­сит ясность в развитии действия. Задача режиссера — очень внимательно и продуманно вести законченные действия от куска к куску.

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

**Стр. 95**

текста, из особенностей темперамента актеров, подлежит осо­бой разработке со стороны режиссера.

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

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

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

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

акцент в спектакле.

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

Что является зерном этого куска?

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

**Стр. 96**

Ее действие — решительно порвать с ним и со всей определен­ностью высказать, хотя и в светской 'форме, требование пре­кратить их отношения.

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

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

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

Прежде всего нужно, чтобы смысл, лежащий в основе зерна куска, был понятным. Для этого надлежит добиваться, чтобы каждый из партнеров, действующий, молчащий л ду­мающий или говорящий и слушающий, все время как бы оку­нал свои слова и свои психологические состояния в эту свое­образную атмосферу, говорил слова решительным тоном и в то же время был максимально сдержанным в проявлении сво­их чувств.

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

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

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

**Стр. 97**

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

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

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

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

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

В том же спектакле Вл. И. Немирович-Данченко назвал зерно роли Павлина — «боров». В том образе, который искал исполнитель роли В. О. Топорков, было что-то алчное. Он хо­тел всем пользоваться, все поглощать, «хапать», прикрываясь добродетелью и задачами пастыря, собирать пожертвования «на украшение храма и града». И вот эта особенность его «хапать» и «жрать», пожирать все, что он мог, и всюду, куда он протискивался, естественно вытекала из зерна роли — «боров».

**Стр. 98**

**СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ И СВЕРХЗАДАЧА**

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

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

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

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

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

Каким образом обнаруживается сквозное действие?

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

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

Человек на сиене, да и в жизни, почти никогда не выска­зывает до конца словами того, что является целью его наме­рений или поступков. Однако он руководствуется этой целью, часто не вполне даже сознавая ее. В жизни и на сцене чело-пек очень часто отклоняется от главной линии, которая

**Стр.99**

должна повести его к цели; он уходит в сторону, начинает парал­лельные действия, но в конечном результате он все же доби­рается до намеченной цели, делая скачки или последователь­но переходя от этапа к этапу.

Поэтому нельзя схематически построить на сцене комбина­цию сквозных действий в развитии ролей. Нужно многое взвесить, нужно быть очень внимательным и чутким к отдель­ным поворотам действий, чтобы не пр01водить на сцене грубой прямолинейной схемы. И тем не менее в конце работы всегда определяется как бы кривая основного действия, которая име­ет вершины сквозного действия, всегда совпадающие с удар­ными местами в спектакле, с выделяемыми частями пьесы, с наивысшими точками, которых достигают актеры в развитии

своих ролей.

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

В поэме «Мертвые души», инсценированной театром, Чичи­ков, встречаясь с секретарем Опекунского совета в одном из дешевых ресторанов столицы, узнает о мошенническом прие­ме, существовавшем среди николаевских чиновников, прода­вать и закладывать мертвые души, т. е. умерших крепостных, которые еще не вычеркнуты по ревизии и числятся как бы живыми за помещиками. Такая покупка умерших — мер­твых душ — дворянином давала ему возможность числить за собой на бумаге определенное количество крепостных

крестьян.

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

поехал.

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

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

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

**Стр. 100**

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

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

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

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

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

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

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

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

**Стр. 101**

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

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

**СВЕРХЗАДАЧА**

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

Неоднократно уже упоминалось, что подлинными носителя­ми действия спектакля являются актеры. Только через актера можно добиться воздействия на зрителя, передачи идеи авто­ра, раскрытия внутреннего образа спектакля и произведения. Следовательно, для того, чтобы донести идею произведения, необходимо сделать абсолютно ясной для исполнителя сверх­задачу спектакля.

Нужно ли говорить о том, что сверхзадача является венцом всех тех задач, которые разрешают в процессе действия испол­нители. Образно говоря, выполняя каждую задачу в любом куске, действуя по сквозному действию акта или сцены, испол­нители должны каждое свое желание и намерение, каждую мысль ставить в связь со сверхзадачей спектакля. Так как вся­кое переживание, возникающее в исполнителе, рождается от правильно проделанного физического действия, к которому

**Стр. 102**

присоединяется представление о предлагаемых обстоятельст­вах, то эмоциональная сторона в спектакле зависит от сверх­задачи. Сверхзадача всегда есть нечто обобщающее, увле­кающее весь коллектив.

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

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

Исполнители и режиссер, находя сверхзадачу спектакля, должны продумать всю пьесу и с ее композиционной стороны и со стороны ее социально-философского содержания. Не вскрыв сверхзадачи и не продумав ее, не наметив путей к ее максимальному разъяснению, нельзя рассчитывать на ясное донесение до зрителя смысла спектакля. Каждое дей­ствие не только должно быть пронизано ею, но и стремить­ся к ней.

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

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

Возьмем для примера пьесу «Бедность не порок» Остров­ского. Сверхзадача этого спектакля — образное и действен­ное раскрытие идеи произведения Островского, что бедность

**Стр. 103**

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

'( Перерождение взглядов одних, борьба за существование других, наконец, прямое и честное высказывание своих взгля­дов Любимом Торцовым приводят к тому, что становится ясным для всех исполнителей содержание сверхзадачи: ува­жение к человеческой личности и непродажность совести и чувства.

**«ТЕЧЕНИЕ ДНЯ» И БИОГРАФИЯ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ ПЬЕСЫ**

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

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

Все это, в сущности, и есть «течение дня». Если исполни­тель продумал д.0 репетиции, читая пьесу, все обстоятельства, предшествующие его появлению в данном месте действия, то он знает, как протек его день. Без этого он не сможет естест­венно действовать в тех предлагаемых обстоятельствах, в ко­торые он попадает, войдя в комнату или в другое место дей­ствия. (Я нарочно говорю о комнате или ином месте действия, пусть это будет лес, башня, поле битвы, овраг, берег реки и т. п., так как необходимо добиться от исполнителя, чтобы он чувствовал, что он приходит именно в комнату, лес, баш­ню и т. д., а не на сцену.)

Совершенно иное самочувствие исполнителя, если он добьется правдивого состояния, войдя в комнату, взяв стул и

**Стр. 104**

сев, куда ему надлежит по ходу действия, или присев на поваленное дерево, каменную скамью и т. д., чем если он будет чувствовать себя актером, выходящим на сцену, чтобы «сыграть» человека, входящего в театрально обставленную комнату, в лес, в башню и т. п. В первом случае он будет действовать, как будто это происходит с ним в жизни, во втором случае он будет «представлять» как актер.

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

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

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

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

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

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

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

Подколесин говорит, что он подумывает, лежа на досуге; /I почему у него сегодня досуг? Он говорит ниже в монологе,

**Стр. 105**

что сваха ходит к нему уже три месяца, а позднее опраши­вает, не приходила ли сваха. С какими же мыслями он прово­дит предшествующую часть дня до этих слов?

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

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

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

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

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

Обычно действие в пьесе захватывает какой-нибудь неболь­шой кусок жизни действующего лица, часто один день. И тем не менее действие сконцентрировано таким образом, что весь человек раскрывается полностью в этих нескольких сценах или актах, наиболее выразительных для изображенного драматургом лица.

Но для того, чтобы в этом куске своей жизни оказаться

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

и т. п.

В этих случаях, как уже сказано, нужно, чтобы сами испол­нители нафантазировали, кто они, зачем они пришли, каковы их отношения к остальным действующим лицам без слов, о чем они говорят, что их интересует при данных обстоятельствах и

**Стр.106**

почему они держатся так, а не иначе, являясь живыми людьми, пришедшими из подлинной жизни, у которых есть свое прошлое, свои жизненные интересы, свое «течение дня», т. е. определенная биография, позволяющая, исходя из нее, пра­вильно действовать в определенной сцене.

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

Для того, чтобы сказать эту первую реплику, чтобы ото­рваться от вида на Волгу, исполнительнице нужно знать, по­чему она сидит в стороне от разговаривающих, почему она так жадно всматривается в Заволжье.

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

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

Но самое главное — актриса должна детально знать весь |шман Ларисы с Паратовым, историю первой встречи, ее лю­бовь к нему, как он ее бросил, как вслед за ним она бежала, догоняя его по железной дороге, как ее вернули обратно и по­текли для нее тяжелые дни. Сначала она ждала его, а потом,

**Стр. 107**

когда ясно ей стало, что он исчез для нее безвозвратно, она перестала ждать.

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

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

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

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

**ПЕРСПЕКТИВА РОЛИ**

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

В каждом куске он действует, полностью учитывая «тече­ние дня», «биографию» своей роли, и все же он неправильно будет проводить сквозное действие, неверно распределит акценты в роли, употребит не те краски, не оценит и не вы­берет задачи должным образом, если ему не будет ясна пер­спектива роли, т. е. если он не будет знать, к чему, в сущ­ности, ведут все эти его действия, какова перспектива тех действий, которые развиваются в первом или во втором актах. Помимо знания сверхзадачи, актер должен знать, к чему по действию придет он в результате всех перипетий, всех собы­тий, наполняющих его роль в спектакле. Актер иначе распре­делит краски, оттенки, иначе приспособится к отдельным

**Стр. 108**

кускам, чтобы наиболее выразительно пережить все состоя­ния, когда он будет знать, каким образом разрешатся они в конце действия.

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

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

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

Или возьмем, например, роль Ромео. Как бы ни задумал режиссер или исполнитель играть Ромео, с первой же ответ­ственной сцены разговора с Бенволио, когда Ромео еще живет мечтой о Розалине и обдумывает, настоящая ли это лю­бовь,—тэн должен знать, каков будет финал его жизненного пути. В этой и последующей сцене Ромео еще не встретил Джульетты. И все же исполнитель должен знать перспективу роли для правильного распределения своих сил и выбора за­дачи, для оценки предлагаемых обстоятельств и характера по­ведения.

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

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

**Стр. 109**

**ВНУТРЕННЯЯ И ВНЕШНЯЯ ХАРАКТЕРНОСТЬ**

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

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

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

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

**Стр. 110**

исходя из темперамента актера. Только идя от природы актера, можно допус­кать те или иные черты внутренней характерности.

Очень часто актер идет к образу не через внутреннюю, а через внешнюю характерность. Сначала он видит данный образ через походку, манеру говорить, через определенные движе­ния, какой-нибудь характерный жест или манеру определенным образом акцентировать некоторые слова, повторять некоторые позы. Это внешнее поведение и внешняя характеристика ри­сунка образа подводят иногда исполнителя к внутренней ха­рактерности.

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

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

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

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

Одним из замечательных представителей актерских инди­видуальностей, которые через характерности вскрывали всю глубину исполняемых ими образов, должно назвать Шуйского. Прекрасные зарисовки и соответственные замечания по поводу исполнения Шуйского мы встречаем в заметках А. П. Ленско­го. То, что А. П. Ленский говорит по поводу приемов внешней характерности Шумского и как он иллюстрирует свое понима­ние творческих процессов Шумского в зарисовках образов,— лучшее, что написано в русской литературе по вопросу харак­терности актера.

Много внимания этому вопросу уделил К. С. Станислав­ский в своей книге «Моя жизнь в искусстве»: он описывает, как сам впадал в целый ряд штампов, как неверно доходил

**Стр. 111**

до зерна роли при недостаточно продуманном пользовании чертами внешней характерности. Кроме того, в той же его книге мы находим замечательные страницы, где К. С. Ста­ниславский раскрывает приемы, посредством которых через раскрытие внутренней характерности, заставлявшей его неза­метно приходить к приемам внешней характерности, станови­лись живыми образы из пьес Чехова, Толстого, Тургенева.

**СОЦИАЛЬНАЯ ОЦЕНКА**

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

.верное зерно роли.

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

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

на сцене.

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

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

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

**Стр. 112**

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

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

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

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

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

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

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

Режиссер должен следить за тем, чтобы прежде всего в

творческом процессе исполнителя (конечно, на определенном этапе его работы над ролью) характерные движения, интонации, акценты родились из правильной социальной оценки того человека, которого изображает актер.

**Стр.113**

Поэтому режиссеру необходимо, если этого не сделал сам исполнитель в процессе работы над ролью, подвести его к то­му, чтобы он понимал, почему данный персонаж в пьесе дей­ствует так, а не иначе. Режиссер должен раскрыть исполни­телю конкретные социальные условия, породившие мировоз­зрение и поведение этого персонажа, который будет либо глубоко чужд психологии советского зрителя, либо будет им принят, как человек, близкий по своему миросозерцанию, по­ведению и идеологии.

Процесс нахождения социальной трактовки образа, про­цесс чрезвычайно тонкий, надо считать очень важным в ра­боте режиссера с актером. Режиссеру надо опасаться впасть, в грубость, безвкусицу или шарж, толкнуть актера к плакатности, к подчеркиванию недостаточно тонко проведенной тен­денции в характеристике образа.

Надлежит следить за тем, чтобы социальная трактовка' образа не была проведена чисто внешними приемами, и тем не менее исполнителю должно быть, так же как и режиссеру, совершенно ясно, что с современной нам точки зрения мно­гое в прошлом, в особенности в области, раскрывающей со­циальную характеристику действующих лиц, совершенно не­приемлемо.

Для' нас далеко не безразлично поведение действующего лица, которое губит или снижает положительный для нас персонаж в пьесе или создает те события в действии драмы, которые мы осуждаем, исходя из целей и интересов общества.

Например, Алексей Александрович Каренин по инсцени­ровке романа Льва Толстого «Анна Каренина» является носителем тех идей и идеалов в семейной и общественной жизни, которые продиктованы катехизисом православной ве­ры, убеждением в необходимости сохранить в полной незыб­лемости самодержавный строй. Чиновник с головы до пят, министерская машина, даже более того — «злая машина», как называет его Анна, он руководствуется в своей жизни только правилами, помогающими ему подыматься по лестнице его бюрократической карьеры. Свет, двор, министерские распоря­жения — единственное, что для него авторитетно.

Но в драме, описанной Толстым в «Анне Карениной», Алексей Александрович — страдающий муж; он обманут, бро­шен, и тем не менее он прощает Анну, примиряется с ее по­ведением, готов принять на себя все, чтобы оправдать Анну перед обществом.

Если исполнитель пойдет по линии оправдания' человече­ских чувств Алексея Александровича, будет трогателен, будет глубоко страдать и переживанием своего несчастья вы­зовет глубокое сочувствие у зрителя, то окажется, что испол­нитель недостаточно поработал над ролью и упустил

**Стр. 114**

особенности психологии Каренина. Алексей Александрович любит и страдает вполне искренне, но он прощает или оправдывает Анну сообразно со своим кредо, а это кредо выработано в обществе придворных лицемеров и ханжей. Если даже в нем пробиваются живые чувства, проснулся порыв человечности, то это было только небольшим эпизодом во всей его жизни, построенной по правилам, о которых было сказано. Прави­ла эти для нас не только неприемлемы, но отвратительны. Следовательно, исполнитель сделает ошибку, если, работая над образом Каренина, опустит социальную трактовку роли и своим исполнением превратит Каренина в положительного героя спектакля.

**СТИЛЬ АВТОРА И ЭПОХИ В РАБОТЕ НАД РОЛЬЮ**

Образ скупого имеется и в комедии Плавта «Горшок», и в комедий Мольера «Скупой», и в «Скупом рыцаре» Пуш­кина, и в «Мертвых душах» Гоголя.

Оставляя пока в стороне сюжетную сторону и эпохаль­ную характеристику каждого из этих скупцов, необходимо указать на разницу в стилистической трактовке скупого у каждого из указанных авторов.

Приемы письма Плавта отвечали тем требованиям, кото­рые предъявлялись римскому театру того времени. Если ак­тер не учтет специфичности приемов, которыми у Плавта на­писан образ скупого, он рискует недостаточно ярко показать страсть, описанную драматургом. Актеру необходимо понять распределение красок в роли, «ходы» роли, направленность по­ведения плавтовского скупца, остроту положений, вытекаю­щих из драматургического приема Плавта, яркость социальных масок из жизни римского общества III века до нашей эры.

Стилистическими особенностями Плавта являются своего рода карикатура, вычурность и пародийность, которые обна­руживаются и в языке и в поведении его героев. Драматургия Плавта предполагает в исполнении своего рода шутовство или буффонаду, но в специфических приемах действования. В тексте Плавта часто встречаются римские уличные остро­ты, многочисленные бранные слова в тех случаях, когда персонажи говорят не на литературном, а на разговорном языке. Вспоминаются каламбуры, остроты, которые звучали со сцены, очевидно, в сопровождении смелых движений исполнителей. В комедиях Плавта имеется ряд мест, когда актер обращается к публике. Ведя монолог, проникнутый ри­торикой, исполнитель должен это делать шутливо, как бы за­искивая перед римской толпой. При игнорировании всех этих стилистических особенностей актер не передаст плавтовского образа.

**Стр.115**

Говоря о стиле мольеровских комедий, необходимо в ра­боте с исполнителями обратить их внимание на особенности театра Мольера. Не только эпоха XVII века во Франции и общество того времени должны быть предметом сценическо­го воплощения, но и особенности драматургических приемов Мольера должны занимать актеров. Должны быть легко по­даны исполнителем меткие реплики, хорошо использованы те­атральные положения. Очень четкое действие и ритмичное построение драматургических кусков комедии не следует перегружать бытовыми мелочами, излишней натуралистич­ностью в передаче образов.

Все это вовсе не противоречит тому, что образы должны быть глубоко реалистичны. Мольер выводил подлинных, жи­вых людей своего времени. Поэтому надлежит следить за тем, чтобы актеры в своем сценическом действии были прав­дивы и реалистически убедительны.

При разборе стиля мольеровских комедий в работе с акте­рами необходимо учесть то обстоятельство, что мольеровское слово, характер диалогов и монологов обязывают к опреде­ленным движениям и к определенной подаче этого слова. Не­обходимо выработать особые манеры, усвоить стиль принятых в театре XVII века поклонов, уметь носить костюм и парик той эпохи. Не только придворные движения, танцевальные по­клоны, жесты, которые были выработаны танцмейстерами придворных балетов, но и движения ярмарочных «шарлата­нов», манеры провинциальной или парижской буржуазии должны соответствовать тексту, написанному в стиле гениаль­ного драматурга.

« Следовательно, образ у актера, играющего мольеровские комедии, исходя из языка и стилистических приемов драма­тургии Мольера, и внутренне и внешне должен быть вылеп­лен в соответствии со своеобразной манерой этого классика

мировой комедии.

Для того, чтобы исполнитель роли скупого в «Скупом ры­царе» Пушкина был правильно подведен режиссером, к рабо­те над этой ролью, прежде всего следует обратить серьезное внимание на чеканный пушкинский стих. Стиль Пушкина от­личается необычайной сжатостью. Сила речи его персонажей глубоко раскрывает психологию каждого из них.

Чтобы быть выразительным в образах Пушкина, исполни­тель должен уметь обращаться с его словом: ему нужно до­биться исключительной четкости речи, работать над голосом, он должен уметь читать стихи и не только следить за пра­вильностью постановки голоса для передачи «металла» пуш­кинского стиха, но и за правильностью постановки дыхания. Только проделав всю эту предварительную работу, можно подойти к сценическому выражению поэтического стиля Пушкина.

**Стр. 116**

Глубокая идея этого произведения тесно связана с осо­быми приемами вскрытия психологии скупца. Образ этого скупца — трагический, но в свете того миросозерцания, кото­рым проникнуто все творчество Пушкина. Скупой не только живой человек, «о и поэтический образ, построенный чрез­вычайно пластически.

Актер не может удовлетвориться изучением только роли скупого. Эта «маленькая трагедия» Пушкина очень тесно свя­зана со всеми произведениями болдинской осени 1830 года. Актеру надо внимательно изучить этот богатый творческий период жизни поэта. Вдумываясь и вчитываясь в отдельные места текста, он поймет скупость и четкость выражений Пушкина, направленных на раскрытие глубочайших мыслей; он поймет ценность слова Пушкина и то, что яркость и сила его образов достигаются очень меткими определениями. Все эти особенности письма Пушкина должны заставить актера найти соответственные приемы исполнения как в работе над речью, над лепкой фраз, над расстановкой ударений, так и в отношении сценического поведения в целом.

Произнесение текста должно отвечать линии мысли, кото­рую стремится донести исполнитель. Ни на одну минуту он не может забыть, что не только говорит стихами, но что он и поэтически мыслит, что его психология должна оторвать его от бытовых подробностей и натуралистических мелочей, сохраняя всю силу реалистического рисунка Пушкина.

Иное в отношении к стилю Гоголя. Во-первых, фразы Го­голя построены таким образом, что и в описательной и в дра­матической части он пишет сложными предложениями. Самый язык его очень меткий и живой, но вместе с тем обладает витиеватым рисунком, специфическим подбором слов, изоби­лует провинциализмами.

Когда Гоголь описывает «пошлую жизнь пошлого чело­века», он умеет отметить в обыкновенном и пошлом самую яркую и характеризующую это обыкновенное и пошлое черту. Отсюда вытекает необходимость для исполнителя учесть все особенности стиля писателя, передать их в лепке образа: в манере речи, в характере движений и во всем внутреннем об­разе донести «гоголевское начало».

Итак, стиль и эпоха в период работы актера над ролью сказываются во всей полноте на внешнем и внутреннем содержании образа. Для большей понятности приведу такого рода пример. Исполнители заняты в пьесе Чехова, например, в «Трех сестрах» или «Чайке». Люди, изображенные Меховым в этих пьесах, страдают, по-своему борются, наслаждаются и гибнут.

Как известно, Чехов неоднократно говорил, что, по его наблюдениям, люди внешне не проявляют своих страстей -

**Стр. 117**

радости, страдания. Все в людях, созданных Чеховым, зажато, они ничего не показывают. Оттого, произнося какой-либо текст, по внешнему смыслу означающий нечто очень простое и житейски знакомое, они вкладывают в него другой подтекст, продиктованный им их поведением и душевной направленно­стью. Поэтому люди Чехова на сцене живут затаенными стра­стями. Их взаимоотношения, жизнь как будто бы не заклю­чают в себе ничего сильного и яркого. Для того, чтобы испол­нитель мог заразить зрителя настоящей правдой и глубиной всего того, чем он живет и чем наполнен, он должен жить подтекстом, но, как чеховский человек, он будет жить зажа­тыми переживаниями.

Если те же исполнители играют Шекспира — «Ромео и Джульетту» или «Ричарда III»,— все приемы, о которых го­ворилось выше применительно к Чехову, никак не подойдут. Персонажи Шекспира всегда действуют определенно, стра­сти вызывают в них немедленное отражение в действиях, и всяческий «психологизм» глубоко чужд исполнению шекспи­ровских трагедий. Это исполнение должно быть полно­кровным, страстным я ярким. Внешние и внутренние дви­жения определенны, интонации и жесты должны быть силь­ными.

Эти два разных приема исполнения определяют различие в стилях двух драматургов и глубочайшую противополож­ность героев Шекспира и Чехова.

**ФОРМА РОЛИ**

Мы только что писали о том, что необходимо следить за построением роли у исполнителя, учитывая стилистические особенности писателя и эпохальные черты. Чем более сложен писатель, образы которого воспроизводятся на сцене, тем более необходимо добиваться предельной четкости кусков ро­ли у исполнителя, с одной стороны, и разработанности роли с точки зрения ее формы — с другой.

Идет исполнитель от внутреннего к внешнему или от вне­шнего к внутреннему (т. е. когда индивидуальность исполне­ния такова, что, только зацепившись за внешнюю характер­ность в самом элементарном, он переходит к вскрытию глу­боких основ внутренней природы роли), наступает такой период в работе исполнителя, когда он добивается максималь­ной выразительности в каждом куске. При этом пробуются различные средства выразительности, одни приемы отметают­ся, другие изобретаются.

В этом случае режиссер должен быть верным зеркалом, в которое мог бы спокойно и доверчиво смотреться актер. Ре­жиссер должен понять, чего добивается исполнитель

**Стр. 118**

в избираемых им приемах, и указать, почему и в чем он не достигает желаемого эффекта.

В вопросе о форме роли важное значение имеет отноше­ние к фразе. Пробалтывание фразы, смазывание концов реп­лик, недостаточно четкая подача согласных затрудняют вос­приятие текста зрителем.

Таким же серьезным обстоятельством в работе над фор­мой роли является степень «доделанности», доработанное всякого движения, четкий подход к основным задачам в акте.

Первоначально в работе с актером на протяжении акта или отдельной сцены задач чрезвычайно много, но чем ближе работа подвигается к концу, тем становится яснее, что, в сущности, на протяжении всего акта у актера две-три простые большие задачи, о которых он помнит, выходя на сце­ну. Именно подход к этим двум-трем простым, но главным задачам в акте должен быть хорошо продуман и проработан исполнителем. Не должно быть ничего случайного в тех ос­новных действиях, которые раскрывают решение этих двух-трех задач. Если исполнитель внимательно и упорно работал над этой стороной своего творческого акта, то всегда с точ­ки зрения формы роли его исполнение будет настоящим искусством.

Из предыдущего ясно, что работа актера над жестом, ха­рактеризующим эпоху или социальную группу, к которым при­надлежит то лицо, которое он воплощает, умение носить ко­стюм, понимание характерности речи, умение найти тонкие приспособления для социальной трактовки роли — вся эта ра­бота над формой роли так же обязательна для исполнителя, как и работа над содержанием ее.

Недорабатывать роль с внешней ее стороны ошибочно, и дело режиссера — настаивать и добиваться, чтобы испол­нитель, поставленный на правильный путь, занимался совер­шенствованием роли не только в репетиционный период, но и на спектаклях. Режиссер, следя за развитием спектакля, обя­зан делать замечания, указания, давать советы исполнителю уже после того, как он проверит все течение роли и отдель­ные ее моменты на реакции зрителя. Режиссер обязан удер­жать исполнителя от невольного порою смещения роли с уста­новленной линии.

Если вначале исполнение актера окажется недостаточно ярким или после удачных репетиций на спектакле у исполни­теля появится какая-то робость, хотя в основном он будет играть верно, режиссер обязан поддержать актера в том, что­бы он не отступал от принятого пути в развитии рели, а по­степенно, делаясь все более уверенным, победил эту робость.

Но часто бывает, что актер полностью раскрывается на сцене и целый ряд искусных его приемов в работе над фор-

**Стр. 119**

мой роли, даваемых им лишь в намеке на репетициях, зацве­тает яркими красками, когда театр наполнен зрителями.

Это влияние зрителя на творчество актера режиссер дол­жен учитывать в своей работе с исполнителями и твердо по­мнить об этом в репетиционный период.

Грим, костюм и характеризующий данный персонаж парик могут быть найдены лишь в результате большой репети­ционной работы. Что бы ни предложил художник, но если он не присутствует на репетициях и не следит за развитием роли у исполнителей, все это подлежит пересмотру в зависимости от того, как сложилась роль у исполнителя.

Грим можно подсказать, можно предложить целый ряд иконографических материалов, чтобы исполнитель, ознако­мившись с произведениями кисти, рисунками или фото, поискал для себя наиболее близкое тому, что он чувствует в данном образе.-

Но режиссер должен его натолкнуть на самостоятельную в данном случае работу, чтобы он не механически перенес предлагаемую форму на свое лицо^ а шел от особенностей своего лица и от своих переживаний в данной роли, чтобы грим завершил образ и помог как можно более заразительно донести то внутреннее, что накопил исполнитель в репетици­онной работе.

Есть актеры с такими лицами и глазами, которые не при­нимают определенные цвета волос. Прическа, в особенности у актрис, может отяжелить лицо, так же как определенный Цвет парика может потребовать такого тона или подчеркнутости черт в лице исполнителя, что исполнителю придется пре­одолевать грим, или же, что особенно опасно, этот грим за­труднит ряд движений, помогающих раскрытию внутреннего

образа.

Даже в современных или близких нам по эпохе пьесах по­крой платья, фасон мужской и женской одежды должен быть продуман с точки зрения вкуса и привычек того лица, которое воплощает исполнитель. В зтом случае опять-таки нельзя итти от точной копии предлагаемого художником, так же как нельзя идти от картинок, взятых из книг по истории костюма или модных журналов. Каждый такой эскиз или модная кар­тинка должны 'быть индивидуализированы в отношении к живому человеку, воплощаемому актером.

Таким образом, до известной степени костюм должен быть «психологическим». Это же относится и к цвету костюма. Правда, в этом отношении право первенства принадлежит художнику, потому что он компонует пятна, определяющиеся костюмами исполнителей на фоне декораций, не говоря уже о том, что вкус художника, его особенности, вытекающие из склонности к тому или иному характеру цвета и рисунка, во многом определяют оформление спектакля. В этом случае

**Стр. 120**

режиссер, обдуманно избирая того или иного художника и ра­ботая с ним над постановкой, все это учитывает.

Однако, предлагая исполнителям эскизы, режиссер не дол-. жен игнорировать всю ту работу, которую он проделал с ис­полнителями, и в принятии того или иного костюма считать­ся прежде всего с тем, будет ли актер чувствовать себя удобно в том костюме, гриме и парике, в которых он дол­жен по замыслу художника действовать на сцене в данном спектакле.

Весь этот сложный процесс работы режиссера с исполни­телями имеет своей целью доведение исполнительского искусства до лучших образцов актерского мастерства. Режиссер обязан обратить особое внимание на актерское исполне­ние. Он должен уметь работать с актерами..

Конечно, постановочные приемы режиссера играют серь­езную и важную роль в создании спектакля, так как без твор­ческой фантазии, без необходимых литературных и искус­ствоведческих знаний немыслим советский режиссер. Но в практике режиссерской работы основное внимание отводится работе с актерами.

Все приведенные приемы работы режиссера с исполните­лями базируются на методе работы, проводимом в Москов­ском Художественном театре. Сорокалетний опыт, который привел к этому методу основателей и художественных руко­водителей этого театра — покойного К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко,— породил определенную школу актерского мастерства, вобравшую в себя прежний театраль­ный опыт, систематизировавшую его и оформившую в опре­деленную театральную систему.

**ПРИМЕЧАНИЯ К РАЗДЕЛУ КУРСА РЕЖИССУРЫ,**

**ХАРАКТЕРИЗУЮЩЕМУ РАБОТУ С ИСПОЛНИТЕЛЯМ**И

В этом разделе мы встречаемся с очень серьезным моментом работы режиссера с исполнителями, когда в процессе «распахивания» тек­ста должен быть вскрыт для исполнителей подтекст.

Какие бы примеры ни были приведены студентам из опыта режис­сера в этой области, никогда эта сложнейшая из работ режиссера с ис­полнителями не будет должным образом помята студентами, если ее не провести на практике. Вот почему для прохождения этого раздела работы необходимо, чтобы художественный руководитель курса в процессе заня­тий студентов с его ассистентами по курсу актерского мастерства пока­зал им, как следует вскрыть подтекст.

В программе курса по актерскому мастерству этот момент занимает важное место. Преподаватели актерского мастерства в работе над взятой для упражнений сценой добиваются того, чтобы студенты-режиссеры

**Стр. 121**

сумели не только понять на своем опыте, как надлежит пользоваться в процессе действия усвоенным и вскрытым подтекстом, но и как суметь найти этот подтекст для того, чтобы сделать его ясным тем исполнителям, с которыми им придется работать как режиссерам. Ведущий курс режис­суры художественный руководитель должен твердо фиксировать этот мо­мент, прорабатывая теоретическую часть и подтверждая ее упражнениями на практике.

В режиссерской работе с исполнителями период вскрытия того, что является предлагаемыми обстоятельствами и оценкой, всегда приближает минуты, когда сам исполнитель начинает ясно прощупывать в своем поведении сквозное действие и намечать сверхзадачу.

Из опыта работы со студентами следует отметить, что необходимо дать максимальный простор и полную свободу для обсуждения этого сложнейшего момента в работе режиссера с исполнителями-студентами. Не один час проходит в спорах о том, что означает нащупывание сверх­задачи в процессе действия исполнителя и как раскрывается она,— не через подсказ ее режиссером, а путем естественного нахождения Из всего смысла содержания происходящего на сцене спектакля.

Сколько бы примеров ни приводил режиссер из своей практики, рас­сказывая, как нащупывалось сквозное действие и как приходили исполни­тели к пониманию сверхзадачи, сколько бы ни задавал преподаватель заданий студентам из просмотренных ими спектаклей на определение сквозного действия и сверхзадачи, этот существеннейший раздел в курсе режиссуры не будет органически усвоен студентами, пока они сами не определят в процессе создания акта или сцены, что такое сквозное дей­ствие кусков, акта или сцены, и не поймут, как наводить на понимание сквозного действия и на умение им пользоваться тех, с кем они работают а качестве режиссеров.

Этот момент в работе по прохождению курса режиссуры можно счи­тать пройденным со студентами только тогда, когда художественный ру­ководитель курса, занимаясь этим разделом теоретически по режиссуре, его подтвердит и проверит на практических занятиях студентов режис­серского факультета по курсу актерского мастерства.

Но я сказал выше, что к вопросу об определении сквозного дейст­вия и сверхзадачи, а кстати сказать, и к самому определению зерна куска «(что так необходимо режиссеру) невозможно подойти без подробного анализа предлагаемых обстоятельств и без введения в систему действия актера момента оценки.

Снова повторяю, что примеры из великолепных постановок лучших режиссеров прошлого и настоящего все же не дадут студентам надлежа­щего понимания, что такое предлагаемые обстоятельства, что такое оцен­ка. И только соединение режиссерского анализа этих процессов работы актеров, соединение режиссерских выводов о том, как следует подводить исполнителя к конкретному усвоению предлагаемых обстоятельств или оценки, с занятиями актерским мастерством, с личным опытом каждого студента на себе, с приемами режиссерских объяснений даст полное пред­ставление о значении предлагаемых обстоятельств и оценки в работе исполнителей над спектаклем

**Стр. 122**

В работе режиссера с исполнителями определенное место занимает также выяснение прошлого каждого действующего лица, т. е. своего ро­да биография, выяснение «течения дня» для того, чтобы было понят­но, как до прихода на сцену и после того, как закончилось его действие на сцене, это лицо живет. На определенной стадии работы над ролью совершенно необходимо, чтобы исполнитель понимал, что такое для него перспектива роли, внутренняя или внешняя характер­ность. И, наконец, режиссер будет добиваться от исполнителя, чтобы в его работе над ролью был им учтен стиль автора и эпохи.

В зависимости от того, как руководитель курса режиссуры располо­жит материал, знакомящий студентов с работой с исполнителями, возмож­ны те или иные варианты в прохождении этих разделов работы над ролью. Быть может, он коснется вопросов формы роли, стиля и вопросов внешней характерности не в тот же год, когда студенты занимались по курсу актерского мастерства. Но все равно, на протяжении курса режис­суры ему непременно придется подкрепить практическими занятиями со студентами теоретическое прохождение этого раздела.

Студент, будущий режиссер, не представляет себе, как практически помочь исполнителю вылепить тот или иной образ, как найти рисунок ро­ли, как обнаружить в тексте ее и в тексте ролей своих партнеров мате­риал для правильного понимания «течения дня» и перспективы роли, если он сам, с одной стороны, как исполнитель, а с другой стороны, как ре­жиссирующий акт или небольшую пьесу, не поймет практически, на основе указаний своего художественного руководителя, способа работы режис­сера в этом направлении.

Каждый студент должен практически заниматься с ассистентами руководителя курса по актерскому мастерству и с самим художественным руководителем курса и убедиться в правильности высказываемых сужде­ний своего руководителя. Необходимо, чтобы занятия были так постав­лены художественным руководителем, ведущим основной курс режиссуры, чтобы студенты, то в качестве исполнителей, то в качестве режиссе­ров, доказали ему на практике, что они не только понимают, о чем им говорил их художественный руководитель, но и умеют делать, что ими в занятиях с исполнителями усвоены элементы режиссерского мастерства.

Конечно, для этого необходимо иметь опытную сцену, на которой можно проводить эти эксперименты со студентами. Для этого необходимо минимальное количество тех предметов, которые помогли бы студентам

!

 организовать выгородки и планировки из ширм, своего рода стандартных элементов, которые помогли бы им «выложить» на сцене экстерьер или интерьер.

Хорошо бы, если бы эта опытная сцена имела достаточное количе­ство сукон и такие штанги, по которым эти сукна могли бы перегонять­ся из плана в план или из стороны в сторону. Благодаря этому развилась бы изобретательность студентов, их режиссерское воображение могло бы выливаться в конкретные построения тех или иных группировок или пла­нировок, было бы облегчено действие исполнителей, с которыми они в каждом отдельном случае работают как режиссеры.

**Стр. 123**

**НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О РЕЖИССУРЕ**

**ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО**

Известно, что Вл. И. Немирович-Данченко имеет огромный режиссерский опыт. Деятельность его начинается задолго до возникновения Московского Художественного театра и связа­на с педагогической работой его в Филармоническом училище, в котором он воспитывал молодых актеров. Он ставил с ними спектакли, которые показывались на сцене Малого театра в качестве выпускных и собирали всю театральную» Москву, критику, провинциальных антрепренеров и актеров. Отдельные выпускные спектакли были не меньшими событиями в сцени­ческой истории, чем постановки «Общества искусства и лите­ратуры» под режиссурой К. С. Станиславского.

Режиссерский опыт В. И. Немировича-Данченко тесно связан также со спектаклями на сцене московского Малого те­атра и петербургского Александрийского театра, где испол­нялись его пьесы. На репетициях своих пьес он не был только пассивным наблюдателем того, что делали крупнейшие акте­ры той и другой сцены. В качестве драматурга и театрально­го критика Вл. И. Немирович-Данченко на протяжении ряда лет, еще до возникновения Художественного театра, был в гуще театральной работы как Малого, так и Александрий­ского театров, и все дефекты и достижения в процессе со­здания спектаклей «ли в создании ролей ему были хорошо

известны.

Сорок один год работы в Художественном театре, создан­ном им вместе с К- С. Станиславским, художественное руко­водство театром, выращивание ряда актерских поколений и ежедневная режиссерская работа — весь этот опыт позволил Вл. И. Немировичу-Данченко в своей режиссерской системе найти совершенно определенные приемы работы с исполните­лями, а также приемы по созданию спектакля.

Для того, чтобы изложить основные приемы режиссуры Вл. И. Немировича-Данченко, я располагаю лишь непосредст­венным наблюдением репетиций, записями многолетних бесед, которые ведутся в театре и мною лично во время встреч или репетиций, наконец, мне известны все спектакли, поставлен­ные или выпущенные Вл. И. Немировичем-Данченко за время его работы в Художественном театре. Все это представляет значительный материал, но я делаю лишь первые попытки сформулировать сущность его режиссерской системы.

Еще в ранние годы Художественного театра, когда в нем появлялось сложное драматургическое произведение или акте­рам впервые приходилось встречаться с глубоким и тонким писателем, К. С. Станиславский утверждал, что Вл. И. Неми­рович-Данченко, как психолог и тонкий режиссер, аналитик поэтической ткани и всего социально-философского и

**Стр. 124**

лирического содержания пьесы, ставящейся на сцене, должен рас­крыть это произведение исполнителям. Дальше уже вся ре­жиссерская работа или более узко — работа над актерским овладением ролью — проводилась К. С. Станиславским само­стоятельно.

По большей части Вл. И. Немирович-Данченко, прежде чем решить, как начать заниматься ролью с исполнителем, ведет индивидуальную беседу с данным актером, устанавливая для себя некоторые особенности творческой личности данного ак­тера. В этом собеседовании он словно высматривает личные особенности, которые так или иначе скажутся в работе испол­нителя, когда он начнет вскрывать в себе индивидуальность авторского образа.

Очень часто в процессе обговаривания пьесы, когда идет беседа о распределении ролей, Вл. И. Немирович-Данченко указывает на так называемое физическое амплуа того или иного исполнителя. Физическое амплуа — то, чем органи­чески владеет актер для одной роли и что совершенно' не подходит для другой роли, — чрезвычайно важное обстоя­тельство для того, чтобы решиться назначить его на ту или другую роль. Это вовсе не значит, что в представлении Вл. И. Немировича-Данченко есть образ физической похоже­сти или подходящего типажа для определенной роли, как ее описывает автор или как она поставлена в пьесе. Физиче­ское амплуа есть нечто гораздо более значительное, на что смотрит режиссер, от чего зависит обаяние актера в данной роли, то обаяние, которое позволяет актеру на сцене стать элементом того художественного целого, каким является спектакль.

Эта необходимость для актера непременно быть художе­ственным, поэтическим лицом в сценическом произведении, сколь бы отрицательным образом это лицо ни являлось на сцене, и заставляет режиссера быть особенно зорким ко всему тому, что даст возможность исполнителю донести до зри­тельного зала ему свойственное обаяние.

Как строится режиссерская работа Вл. И. Немировича-Данченко? С первых же репетиций он добивается того, чтобы всем участникам спектакля стали совершенно ясными автор­ский замысел, своего рода комплекс идей, основных действий, конфликтов и их разрешения в пьесе и те чувства автора, ко­торыми согрето это произведение. Исполнителям должно стать понятно, почему для них данное произведение писателя пред­ставляется ее только глубоко значительным по своему соци­ально-философскому, политическому, психологическому содер­жанию, по своей поэтической природе, чем оно художественно волнует и за счет чего это должно быть отнесено — своеоб­разия языка, необычности образов, остроты положений, смело

**Стр. 125**

поставленной темы и т. д.; из-за чего, ради чего он написал это произведение. Это положение очень важно.

Быть может, самое главное в методе режиссуры Вл. И. Немировича-Данченко — это довести до сознания исполнителей синтетическую сложность поэтического произведения, над которым работает театр.

Что я разумею под словами: синтетическая сложность по­этического произведения? Вл. И. Немирович-Данченко дове­рит: то живое лицо, которое описано автором и которое действует на сцене, в силу особенностей драматургического жан­ра говорит только реплики, и к этим репликам драматурги присоединяют ремарки; однако из реплик других лиц мы еще кое-что узнаем о том состоянии, в котором, невидимому, на­ходится лицо, творящее данную реплику. Например, драма­тург написал данную реплику действующего лица, предпо­лагая, что это лицо говорит ее в комнате, где душно, где нет сквозняка. И душно потому, что вот уже несколько месяцев нет в этой местности дождей, все посохло и из окон, не доносится никакого движения ветра. Это лицо говорит данную реплику, ожидая очень важных в дальнейшем собы­тий, которые развернутся через несколько минут на глазах у зрителей. Значит, это лицо наполнено ожиданием этих собы­тий и имеет по этому поводу ряд своих мыслей. Но это ли­цо не одно на сцене. Около него жена, которая говорит ему о страшном, готовящемся для него, с ее точки зрения, ударе, связанном с появлением бывшего его друга, который не был в доме восемнадцать лет. Прерывая эту беседу, появляет­ся одно из действующих лиц и говорит, что борьба с засухой невозможна, и, следовательно, дело их труда, их многолетних забот должно погибнуть. Наконец, этот персонаж, произно­сящий первую реплику, оказывается тяжело больным. У него две недели тому назад был такой сердечный припадок, кото­рый ясно говорит о близкой смерти.

Если внимательно вникнуть во все произведение я в осо­бенности в это начальное явление первого действия, станет понятным, что связи действующих лиц приведут к трагиче­ским, а не драматическим положениям, что автором разреша­ются крупнейшие вопросы, которые ведут к своего рода сце­ническому монументализму.

Автор так ведет действие, строит диалоги, так распреде­ляет ситуации, что течение переживаний, внутренних состояний, настроений действующих лиц, по явным намерениям ав­тора, должно вылиться в некоторую поэтическую приподня­тость этих фигур. Автор не хочет, чтобы в бытовых мелочах, в житейских заботах потонули его философско-поэтические представления о том, зачем человек живет, зачем он борется и чего он должен добиваться на своей советской родине.

**Стр. 126**

Вот это все и следует назвать синтетической сложностью драматического произведения.

Обращая на все это внимание актеров и постепенно добиваясь процессе репетиций перехода от менее сложного к более сложному, Вл. И. Немирович-Данченко все время указывал исполнителям, чтобы они не упрощали своих актерских задач, чтобы в пределах своей актерской индивидуальности мели переживания по тем или иным творческим линиям, захватывая интуитивно, не объяснимым на словах способом, все многообразие мотивов поведения действующих лиц, данное драматургом в этом куске.

Для Вл. И. Немировича-Данченко физическое действие актера — совершенно необходимый элемент, чтобы правильно дотла мысль, выраженная в слове, и чтобы наполняющие актера эмоции, чувствования захватили зрителя. Но физиче­ские действие само по себе, без понимания исполнителем, для чего он его производит, для Вл. И. Немировича-Дан­ченко не имеет смысла. Более того, если так называемый' правдивый актер говорит и действует очень просто, так., как это было бы в действительности, но забывает, что это по правдивое и простое, принесенное из жизни, нужно на сцене, т. е. в искусстве, для подачи не случайного, а избранного из десятков наблюдений для того, чтобы стать, существенным, то такого рода правда и простота для Вл. И. Немировича-Данченко становится «простецкостью».

Он считает, что это пройденный путь Художественного театра, когда-то боровшегося с ложной театральщиной. Тогда эта так называемая простота и правдивость были нужны для изгнания со сцены фальшивой театральности, ходульных интонаций, банальных и пошлых штампов, применявшихся на гиенах почти всех театров для того, чтобы потрясти или разжалобить зрителя при помощи элементарно понимаемой эф­фектности актерского исполнения.

Как известно, Вл. И. Немирович-Данченко решительно борется против сентиментализма и резонерства в сценическом: искусстве, настаивая на том, чтобы актеры шли к так называемому «максимализму» в искусстве. Это значит, что вместо чувствительности, сентиментальности, которые могут прозвучать, не только в интонации, но и в построении действия, в поведении актеров, в ряде кусков роли, он требует вести актера к суровой простоте. Никаких многоточий, ноющих интонаций, минорных недосказанностей или ходульного повышения на голосовых волнах в тех кусках, которые должны тронуть или потрясти зрителя. Требование ясного донесения текста, с четкой дикцией, великолепно вылепленной фразой, должно заставлять исполнителя ставить себе макси-

**Стр. 127**

м а л ь н ы е задачи, чтобы актер не успокаивался в буднич­ной серости.

Что же является мерилом того, как должна быть пода­на мысль, как должна прозвучать реплика, чем должен жить актер для того, чтобы приблизиться к той суровой прос­тоте, какая представляется Вл. И. Немировичу-Данченко вернейшей формой выражения больших, и сложных мыслей и переживаний?

Если исполнитель ясно разобрался в содержании тех дей­ствий, которые приводят его на сцену, заставляют на ней ос­таваться а очень полно жить захватившим его интересом, он не станет (конечно, под соответственным наблюдением веду­щего репетиции режиссера) холодно рассуждать, т. е. резо­нерствовать, или впадать в показывание своих переживаний, представлять, играть, в особенности чувствительно играть. Напротив, то, что с ним будет происходить на сцене, что заставит его по ходу спектакля прилги на сцену или уйти с нее, будет частью его творческой жизни, ради чего он зани­мается искусством театра. Не может серьезно относящийся к своему делу артист превратить искусство театра в бала­ган, потеху, в ломание, не свойственные нормальному чело­веку, который в жизни не балаганит и в серьезные минуты жизни не кривляется, изображая из себя нечто чуждое при­роде.

Но самое существенное, к чему ведет Вл. И. Немирович-Данченко актера в процессе развития роли, это то, чтобы он правильно схватывал состояние аффекта. Так называет Вл. И. Немирович-Данченко основные узлы развития роли.

Исполнитель живет правильно, подвигаясь от куска к ку­ску по ходу роли, Все им должно быть внимательно разобра­но, разложено, прилажено к тем или иным физическим 'со­стояниям и действиям, которые наполняют его роль. Но вот наступает в сценической жизни исполнителя такой момент, который оказывается максимально заразительным для зрите­ля, когда все им накопленное и пережитое потрясает зрите­ля или во всяком случае захватывает его.

Что это такое? Как я уже сказал выше, режиссерская си­стема Вл. И. Немировича-Данченко требует, чтобы роль раз­вивалась в полном соответствии с той направленностью хода пьесы, которую должен угадать актер у автора при помощи, конечно, режиссера.

В актерском исполнении наступает, рано или поздно, та­кой момент, когда исполнитель все накопленное им в роли от­дает вспышке своего темперамента. Он трудно разбирается в том, почему так, а не иначе он сказал, двинулся, почему его вдруг внезапно охватила как бы своеобразная волна чувств и вместе с тем мыслей, желаний поступить так, а не иначе в от­ношении к данному лицу или ряду лиц, явлению, событию

**Стр. 128**

и т. д. И он, не очень разбираясь, охвачен этой сценически-актерской вспышкой, пытается все свое внутреннее проявить, ничего не скрыв, максимально открываясь зрителю. А эта вспышка, аффект, как синтез всего им пережитого до сих пор, был им нажит, подготовлен и создан с помощью ре­жиссера.

В определенный период репетиционной работы, когда Вл. И. Немирович-Данченко устанавливает, что вот в этом-то куске можно ждать непременно максимально яркого, аф­фективно поданного выражения индивидуальности данного актера, он длительно работает с актером, добиваясь того, что­бы в результате такого-то физического состояния или само­чувствия актера оказались выразительными лицо, жест, инто­нации, мизансцена.

Работа по нахождению различных сторон самочувствия исполнителя длительна. Она заключается не только в том, чтобы следить за исполнителем, который покажет себя в ре­зультате занятий с режиссером, в результате оговаривания роли, разбора ее, поправок, но и в целом ряде проверок на себе, верно ли делает это исполнитель, правильно ли схваты­вает то, что он считает главным в процессе переживания актерл.

Чем же является в процессе самочувствия актера этот аф­фект? Вл. И. Немирович-Данченко называет это в актерском исполнении синтетическим моментом. Он говорит, что нельзя точно выделить какую-нибудь одну задачу, которую разрешает в этот момент актер, а надлежит его навести на то, чтобы в том самочувствии, когда у исполнителя налицо сценический аффект, десятки различных состояний напол­няли бы его.

Его физическое самочувствие, мысли в этот момент и то, что он вспоминает, и что до него доносится из окружающей его обстановки, и что он не может удержать из того, что уже давно накоплялось в нем, — все это спутывается как бы в не­кий клубок. Надлежит осторожно вести актера к этому со­стоянию, внимательно следить за тем, чтобы все нити, спутав­шиеся в клубке, были связаны с тем, что предшествовало этому состоянию актера и что будет следовать из этого состояния. Но сам творческий процесс актерского пережива­ния, то, как произойдет этот аффект, режиссер подсказать не может.

Я уже не раз упоминал о самочувствия, как важнейшем творческом акте, на котором останавливается в работе с ис­полнителями Вл. И. Немирович-Данченко. Это наиболее глу­бокая тема, которую он прорабатывает с актером всякий раз, как начинает любой кусок роли.

**Стр. 129**

Что такое самочувствие?

Это и частица роли и частица самого исполнителя, как творца роли. Когда Вл. И. Немирович-Данченко хочет сде­лать исполнителю понятным процесс вскрытия в себе опре­деленного самочувствия, он предлагает ему самому точно разобраться, например, в следующем: что происходит с чело­веком, который пришел после восемнадцатилетнего отсутствия в дом своего бывшего товарища по партизанской войне; в этом доме в то время, когда товарищ был в окопах на фрон­те, он скрывался на чердаке от врагов, оккупировавших эту часть страны, и, скрываясь от них, сошелся с его женой, а после того, как он был арестован контрразведкой и, спа­саясь от смерти, стал иностранным шпионом у нас в Союзе, от него родился сын у жены его друга. И вот он под личиной бродяги или нищего пробирается вновь к границе, а по доро­ге заходит в дом этого своего бывшего друга.

Из чего складывается самочувствие этого человека? Вл. И. Немирович-Данченко спрашивает: что, шпионская деятельность привела этого диверсанта к тому, что он удовлетворен ею, или он разочаровался и убедился в бессмыс­ленности того, что он делает, видя, как растет, развивается и богатеет Страна советов? Что он испытывает — злобу и не­нависть опустошенного человека, входя в цветущий совхоз своего бывшего друга, или чувство тоски и подавленности и плохо скрытую муку оттого, что нет для него такого угла, где бы можно было отдохнуть на закате своей жизни? Что он испытывает, пройдя километров двадцать, а может, и боль­ше, по пыли и жаре от станции до совхоза? Что он испыты­вает физически, трясясь, очевидно, уже четверо суток в вагоне из центра, голодный и усталый? Что он испытывает, входя в этот самый дом, где было все то, о чем уже было сказано? Каково его самочувствие, когда он вглядывается через восем­надцать лет в черты лица той женщины, с которой у него была связь? Что он думает и чувствует, видя, как смотрят на него бывшая его любовница и бывший друг?

И вот отсюда — как движутся ноги, как хочется сесть, как снимет человек фуражку и сотрет пот с лица, что в это самое время происходит в душе? Как поглядит он на стол, полный еды, приготовленной к приезду сыновей?

Исполнитель должен разобраться во всем этом сложном мире прошлого, в том, что совершилось восемнадцать лет назад, выяснить отношения, которые так или иначе закончи­лись с женщиной, прежде ему близкой. Определить, что он испытывает; разобраться в его физическом самочувствии: он чувствует жажду, пересохло у него в горле, ломит голову от жары? Псе это можно отнести к области самочувствия и все

**Стр. 130**

это сливается в единый рисунок физического самочувствия и самочувствия вообще.

Когда все накоплено, разобрано, оговорено и установлены действия, которые попадают на то или иное планировочное место, удобно отвечающее сначала рабочей, а потом и точно вылепленной мизансцене, тогда можно уже репетировать, учитывая также самочувствие и других действующих лиц, охватывая всех соответственным режиссерским анализом. Ко­рда исполнителю становится совершенно ясной линия его ролинеобходимо добиться того, чтобы ансамбль, доносящий ту или иную установленную по ходу действия основную мысль, ради которой развивается действие в драме, жил атмосфе­рой целых режиссерских кусков.

В методе Вл. И. Немировича-Данченко атмосферой можно зажить, вовсе не впадая в соответственный иллюзионизм. Он добивается того, чтобы на сцене по возможности все было лаконично, не было отягощено натуралистическими подробно­стями, засоряющими действие.

Наполнить жизнью — это значит создать ряд как бы непроизвольных и для нас в жизни не существенных, но тем не менее наполняющих целые куоки нашего поведения физи­ческих действий.

В чем это может выражаться? Человек, желающий что-то увидеть сквозь запотевшее окно, протирает его или всматри­вается в темноту, загородив лицо от света ладонью; если в комнате топится печка, человек откроет или закроет заслонку этой печки, встанет к натопленной печке спиной и будет греться; если действие происходит около больного, то неза­метно проявляется ряд мелких забот для того, чтобы ему было удобно лежать или сидеть; если человек пришел с улицы, где валит снег, он сбрасывает этот снег с шапки и с воротника.

Жизнь этими мелочами, однако, не уходя в них, с тем, чтобы действие было не ради действия с этими мелочами, а лишь сопровождало то главное, что происходит в душе каж­дого из участников спектакля, опутанного атмосферой мелочей жизни, и составляет то, что доходит до зрительного зала — единую атмосферу, объединяющую собой весь ансамбль исполнителей.

Прежде всего это зависит от того, насколько создают атмосферу действующие лица. На первых репетициях акте­рам можно помочь вжиться в нужную атмосферу, дать им какие-либо предметы,' вещи, шумовые эффекты, которые бы повлияли на выразительные средства исполнителей. По ме­ре хода репетиционной работы, чем более станут вживаться исполнители в эту атмосферу и чем необходимее она станет для проявления тех или иных действий, тем скорее могут быть сокращены различные аксессуары или эффекты, и все

**Стр. 131**

перейдет непосредственно в поведение исполнителей, все будет донесено актерами. Но можно с уверенностью утверж­дать, что самое ценное и сильное, накопленное исполнителя­ми во время работы с режиссером, но без отыскания атмосфе­ры действия и сценического ее донесения, не перенесет в зрительный зал замысла режиссера.

Все, что я сообщил из тех наблюдений и записей, кото­рые сделаны мною в связи с уяснением сущности метода Вл. И. Немировича-Данченко, является лишь предваритель­ным эскизом того, что должно проделать, глубоко анализируя режиссерскую деятельность этого крупнейшего мастера сцены нашей эпохи.

**Стр. 132**

**РАБОТА С,ХУДОЖНИКОМ-ДЕКОРАТОРОМ**

**(ЗАДАЛИ РЕЖИССЕРА ПО ОФОРМЛЕНИЮ СПЕКТАКЛЯ**

Когда режиссер начинает работать над оформлением спек­такля, он в достаточной мере ясно представляет себе, что надо подчеркнуть и выдвинуть в качестве основного действия, руководящей идеи того произведения, которое он предполагает ставить, и какой характер примет спектакль благодаря тому или иному толкованию этого произ­ведения исполнителями.

Словом, режиссер должен не только иметь замысел постановки, т. е. решить, как он будет сценически воплощать свое понимание смысла авторского произведения, какова его режиссерская интерпретация авторского текста, но и предста­вить себе, как данный состав исполнителей будет воплощать сценически действующих лиц пьесы, предположенной к по­становке.

Режиссер знает, что сценическая внешность спектакля — декорации, конструкции, сукна или ширмы, костюмы, гримы и парики исполнителей, мебель, бутафория, характер освещения и др.— чрезвычайно сильно влияет на восприятие зрителей. Поэтому он очень осторожно выбирает художника-декоратора.

Художник-декоратор должен понимать режиссера, и ре­жиссеру следует браться за работу над созданием спектакля только с тем художником-декоратором, который по своим творческим приемам, по своей художественной природе дей­ствительно близок произведению, выбранному для постановки.

В предварительных беседах режиссера и художника дол­жен быть полностью продуман основной принцип оформле­ния. Надо установить, что наиболее подходит к предполага­емой постановке — живописные декорации или спектакль «в сукнах»; нужно ли идти в сторону стилизации, подчеркивания эпохи, или надлежит добиваться максимального лаконизма, который лучше всего свяжется или с жестким радиусом, или с ширмами, или с конструкцией.

Это же касается и характера костюмов: должно ли в костюмах преобладать следование модам таких-то годов или десятилетий, или костюмы должны носить на себе черты ус­ловности, эксцентричности, обобщенности и т. д.

Все это режиссеру надлежит продумать, прежде чем он пригласит художника.

**Стр.133**

Необходимо, чтобы художник-декоратор в процессе работы над спектаклем помог режиссеру и исполнителям раскрыть произведение, чтобы он участвовал в беседах режиссера с исполнителями по раскрытию смысла авторского текста, чтобы он следил за тем, как постепенно складываются роли у каждого исполнителя и какой характер взаимоотношений получается на репетициях у актеров, воплощающих авторский текст.

Было бы глубоко ошибочно установить характер оформ­ления спектакля, внешность его, построение планировочных мест, характер выгородки по горизонтальному и вертикально­му сечению сценического пространства, цвет и тона всей по­становки, стиль оформления до того, как пьеса подробно ого­ворена с исполнителями и понята ими, прежде чем взаимо­связь актеров сложилась в определенные сценические формы.

Художнику-декоратору необходимо приступать к поискам той или иной формы спектакля, исходя из существа пьесы, существа текста, после бесед и встреч с режиссером. Эти поиски художника-декоратора выльются в ряд набросков, эс­кизов, рабочие макеты, и вполне естественно, что, следя за работой режиссера с исполнителями, встречаясь с режиссе­ром по 'специальным вопросам внешности спектакля, худож­ник может очень рано начать работу по нахождению этой формы. Но было бы неверно, если бы художник, работая в отрыве от исполнителей, заранее сговорившись о самом основном с режиссером, придумал макет, эскизы, нашел инте­ресный стиль и внешнюю интерпретацию спектакля, в которую стал бы «вгонять» работу с исполнителями. Тогда оказалось бы, что актерам пришлось применяться к декорациям и кос­тюмам художника, в то время как работа над спектаклем по­казала, что первоначальным замыслом режиссера не совсем верно учтено то, что дополнилось и окончательно оформи­лось в репетиционный период в творческом взаимодействии режиссера и актеров.

Твердо установлено, что на первом этапе работы над спек­таклем нельзя окончательно решить, каково должно быть его оформление.

**ОБСУЖДЕНИЕ РЕЖИССЕРОМ И ХУДОЖНИКОМ-ДЕКОРАТОРОМ ИДЕИ**

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ВЫБРАННОГО К ПОСТАНОВКЕ, И ИДЕИ ПОСТАНОВКИ**

Итак, для предстоящей постановки должен быть пригла­шен художник, умеющий хорошо, убедительно, четко и ясно донести направление и художественные приемы того театра, в котором он работает, или основные устремления и творче­скую природу режиссера, который ему близок.

**Стр. 134**

Окончательный выбор художника — это ответственный момент для всей постановки.

Режиссер должен не только любить живопись и декора­ционное искусство, но и знать их. Он должен разбираться в школах и направлениях как современного ему искусства, так и. в искусстве прошлого.

Предположим, режиссеру предстоит выбрать тот или иной прием, в котором он предполагает сценически интерпретиро­вать определенную пьесу. Он должен для себя решить, какого он будет искать художника — уже работавшего в этой обла­сти, оформлявшего целый ряд спектаклей, или художника-стан­ковиста, еще не работавшего в театре, но, по мнению режис­сера, могущего дать чрезвычайно интересные опыты в области сценического оформления, или он найдет молодого, мало кому известного художника, но талантливого, которого он сам сде­лает декоратором, художником театра, или он пригласит архи­тектора, скульптора.

Чем будет руководствоваться режиссер при выборе ху­дожника?

Когда режиссеру, например, предстоит ставить комедию Островского, он может увидеть сценическую жизнь этой ко­медии в приемах живописи Кустодиева; или в приемах трак­товки людей и обстановки, в которой живут эти люди, со­зданных Федотовым или Перовым; или он захочет внести максимальную эпохальность, перенести на сцену полностью черты быта, дать спектакль в приемах ранних передвижников, следуя приемам бытоизображения купеческой жизни у Пуки-рева или Журавлева; или режиссер решит, что общая гамма цветовых пятен, которые лучше всего передадут Островско­го так, как от его видит, соответствует гамме пятен, которые глядят с полотен Сапунова.

Наконец, режиссер может решить, как это и бывало, что Островский лучше всего будет передан, если его оформлять в выгородке из условных станков, если в спектакле будет подчеркнут примитивизм, подобный тому, который мы встречаем в иллюстрациях к средневековым фарсам и поучи­тельным картинкам или в русском: и западном народном лубке.

Словом, режиссер будет искать для оформления спектак­ля такого художника, который наиболее отвечает внешнему и внутреннему образу спектакля.

Режиссер убедится в том, что художник найден, только тогда, когда из его работ, не относящихся к данной теме спектакля (рисунков, гравюр, офортов, макетов или живо­писных полотен), он убедится в том, что этот современный ему художник в каком-то отношении или полностью отвечает образам, им увиденным, или если в эскизах, набросках

**Стр. 135**

и макетах, специально сделанных для намеченной режиссером те­мы, художник полностью удовлетворит режиссера, разрешая поставленные им задачи.

В зависимости от пьесы, которая взята для постановки, решающим для выбора художника может оказаться, напри­мер, как художник работает в области костюм, если только режиссер не рассчитывает всецело на костюмера и на себя в выборе мод или моделей костюмов, которые он может взять из иконографического материала, привлекаемого им для ра­боты: альбомов, иллюстрированных изданий, воспроизведе­ний картин, гравюр старинных или современных ему худож­ников.

Очевидно, в выборе художника огромную роль играет направление, вкус, манера, в которой работает данный худож­ник-декоратор; как он относится к цвету — ярок ли он у не­го или есть блеклые тона; четок ли он в рисунке; насколько выразителен в умении передать своего рода направленность и линейное движение в построении декораций; разнообразен ли он, находчив ли, опытен в организации сценического про­странства, т. е. как он разрешает выгородку, которая долж­на помочь режиссеру найти игровые точки, планировочные места; как он разрешает пол сцены.

Режиссер должен продумать, что для данной постановки является преобладающим у данного художника.

Еще до обсуждения пьесы с режиссером художник дол­жен самостоятельно, без какого бы то ни было влия­ния со стороны режиссера, внимательно вчитаться в автор­ский текст, по-своему понять его. Тогда у «его возникнут со­вершенно самостоятельно ему свойственные, специфически декорационные образы. Как он их видит — в цвете, в рисун­ке, в характере пейзажа, в выгородке — это сейчас несуще­ственно.

В первый период встреч режиссера и художника чаще всего художник ничего не набрасывает. Я считаю, что самое существенное в этот период — договориться не о том обра­зе, который, может быть, уже возник в процессе чтения пье­сы или размышления о ней, а о смысле того произведения, которое предположено к постановке.

Режиссеру очень важно узнать, понравилось ли данное произведение художнику и что именно в нем ему понрави­лось, почему и чем оно увлекает его; какие вопросы, по мнению художника, выдвигает автор в этом произведении, о чем преимущественно говорится в этой пьесе; в чем заключаются конфликты или основной конфликт между действующими ли­цами; как художник характеризует основных действующих Лий? в спектакле. Словом, режиссер старается узнать, как понимает художник идею данного произведения.

**Стр. 136**

Чем подробнее художник сообщит режиссеру о своем по­нимании идейного содержания пьесы, чем интереснее он рас­скажет ему об образах, как они представляются ему, о сущ­ности действия, взаимоотношений, о главном конфликте в пьесе, об общей атмосфере, в которой происходят изобра­женные автором события, тем более обогатится режиссер от своей встречи с художником. И станет совершенно ясно, су­ществуют ли расхождения у режиссера с художником или их точки зрения совпадают.

Бывают случаи, когда художник, рассказывая, как он ви­дит в чисто декорационных образах обстоятельства развития действия, подсказывает тем самым режиссеру весь постано­вочный план.

Часто обсуждение смысла и идеи произведения, предпола­гаемого к постановке, не проходит так легко, чтобы в две-три встречи удалось художнику и режиссеру понять друг друга, докопаться до идеи произведения, которая обоим бы­ла бы одинаково близка и понятна, а затем перейти к обсуждению идеи постановки на основе режиссерского за­мысла, с которым начнет знакомить режиссер художника-декоратора.

Режиссер со всей искренностью и во всех подробностях рассказывает художнику, как он понимает избранное для по­становки произведение: почему он его избрал, что он хочет в нем подчеркнуть, какую главную мысль он считает наибо­лее верной и близкой современности и чем он увлекся, избрав именно это произведение. Он рассказывает о том, как он по­нимает автора и как наиболее верно донести в сценическом отношении идею произведения.

Очень часто, обсуждая смысл пьесы, режиссер рассказы­вает, как он видит ее на сцене, какими он представляет в жизни тех людей, которые изображены писателем; рассказы­вает о тех жизненных картинах, которые возникают у него при чтении данного произведения. Из всего этого делается ясным замысел режиссера, главная его идея, характер сцени­ческой интерпретации.

Эти высказывания режиссера рисуют художнику весь об­раз спектакля; он начинает понимать не только мысли, намерения, идейную сторону замысла режиссера, но и живые образы.

Очень часто режиссер просто показывает, какими он ви­дит отдельных людей, в каком темпе происходят отдельные встречи, как переживаются те или иные события, как перво­начально рисуется ему та или иная картина. Из вопросов, которые задает режиссеру художник, и из обмена мнений на­чинает возникать слабый, может быть, но все же абрис пред­полагаемой постановки.

**Стр. 137**

**НАХОЖДЕНИЕ ОФОРМЛЕНИЯ СПЕКТАКЛЯ ЧЕРЕЗ ЭСКИЗЫ,**

**НАБРОСКИ И РАБОЧИЕ МАКЕТЫ**

После того, как пьеса совместно обсуждена режиссером и художником-декоратором, каждый из них до известной степени уходит в свою область работы. В частности, худож­ник начинает работать над набросками или рисунками отдель­ных сцен или актов пьесы.

Обычно художнику не сразу удается найти внешний образ спектакля, который удовлетворил бы его самого и режиссера. До того момента, когда режиссер согласится с предлагаемой художником внешностью спектакля, он обычно указывает в тех карандашных рисунках, которые ему приносит художник, что его удовлетворяет и что ему кажется неверным. Эти по­правки касаются не только планировки сцены, расстановки мебели, если это внутренность комнат, или распределения ка­ких-либо предметов, деревьев, кустов, скамеек, скал, камней, домов и пр., если это экстерьерные декорации, но и приема, каким нарисованы эти места действия.

На основании того, что представляет художник в своих набросках, как трактует обстановку, во всех подробностях изображая быт или природу, стараясь передать натуралисти­ческие мелочи или пользуясь условными приемами, стилизуя картины быта или природу или же реально передавая окру­жающую действительность,—«а основании этого режиссеру легче договориться с художником о характере своего рода приподнятости в сценической трактовке пьесы или о внесении черт будничности в изображаемую на сцене жизнь.

В этот же период .времени художнику должно быть ясно, что хочет подчеркнуть и -выделить режиссер, на что он пре­имущественно обращает внимание: хочет ли загруженности предметами на сцене, или будет строить спектакль на двух-трех предметах и четко расположенных около них действую­щих лицах.

Таким образом, стиль произведения, стиль языка автора и поведения актеров будет характеризован стилем внешнего оформления, и через это внешнее оформление будет показан внешний и внутренний рисунок спектакля.

Все это происходит, пока художник не представил эски­зов костюмов или набросков грима, характеризующих образы пьесы, пока работа художника и режиссера ведется над внеш­ним видом декорации или иных сценических установок, ка­кие будут приняты.

Именно на этом этапе работы решается, как будет сдела­но оформление: системой ли павильонов с потолками, с насто­ящими толщинками для дверей и окон, с натуральными лест­ницами, печами, в которых сделаны отдушины; системой ли кулис при помощи ширм, сукон, в которые будут помещены

**Стр. 138**

только отдельные, но очень тщательно сделанные объемные
детали; системой ли конструкций, или при помощи импрессионистических плафонов, занавесов, кусков окрашенной материи и т. д.

Когда найден принцип оформления, 'оговаривается ряд технических вопросов: желательно ли, чтобы ряд картин устанавливался на кругу, если в театре имеется накладной круг или вращающийся барабан, или картины подавались на фурках; необходимо ли, чтобы была достигнута система чис­тых перемен, или между картинами предположен занавес, или вовсе занавес отменяется на всю пьесу, и т. п. После этого режиссер вправе ждать от художника-декоратора более за­конченных эскизов, набросков, или хотя бы рабочих, не окон­чательных макетов, однако сделанных так, что по ним мож­но ясно представить, как видит художник картины или акты спектакля.

Когда смысл и стиль трактовки произведения не только обсужден режиссером и художником, но найден прием внеш­него оформления, тогда для режиссера начинается чрезвычай­но важный момент в работе над макетом. Причем очень час­то параллельно с работой художника над макетом или над красочным эскизом — над рабочим макетом самостоятельно ра­ботает 'И режиссер. Он устанавливает планировочные места, ищет игровые точки, нужные для предполагаемого им дей­ствия и выгодные с точки зрения внутренних состояний, ко­торые испытывают исполнители в действии. Отыскивая прин­цип планировки, художник и режиссер, каждый со своей точки зрения, старается сценически понять и выгородить как можно искуснее, интереснее и правдивее картину или дей­ствие.

Если проследить за работой режиссера над выгородкой и планировкой, то она сводится к тому, чтобы в данном сце­ническом пространстве наиболее удобно, интересно и правдиво расположить режиссерские куски. В каждом режиссер­ском куске может быть несколько эпизодов с целым рядом переходов, разнообразных мизансцен, объединенных общей атмосферой этого режиссерского куска, зерно которого, т. е. смысл, может и должно быть определено или названо ре­жиссером. Когда определенный режиссерский кусок найден, режиссер его так называет, чтобы у исполнителей он вызывал нужное самочувствие, нужную направленность их состояний. Для того, чтобы четко, без мазни можно было переходить от одного режиссерского куска к другому, часто изменяя ритм, определяющий этот кусок, надо иметь внешние воз­можности построить эти куски так, чтобы удобно расположи­лись мизансцены, характеризующие смысл куска, атмосферу его и позволяющие держать нужный ритм в пределах этого куска.

**Стр. 139**

Вот отчего режиссер, сначала один, а потом вместе с ху­дожником, очень внимательно просматривает макет каждой картины или действия, чтобы убедиться в верности, удобстве и интересное™ тех планировочных мест, которые определяют выгородку каждого макета.

Кроме того, чрезвычайно важно, чтобы те игровые точки, которые1 режиссер намечает для предполагаемого действия в пределах данной картины, были выгодны для исполнителей: прежде всего, чтобы в этих игровых точках исполнители были видны со всех мест зрительного зала, чтобы они не были чрезмерно удалены от края сцены, от рампы, чтобы зрителю было хорошо видно и слышно все, что происходит с главными персонажами в наиболее значительные моменты действия.

При работе над выгородкой режиссеру необходимо учи­тывать значение выходов. Вход исполнителя на сцену или уход его играет существенную роль и чрезвычайно важен для хода действия. Нужно не только хорошо продумать, где поместить его в отношении к полю зрения зрителя, но и ка­кое он займет место в выгородке по отношению к действую­щим лицам, находящимся в это время на сцене.

Вот почему в работе над макетом очень большое место занимает обсуждение плана выгородки, то, как художником разработана кривая или ломаная линия пола, как разработан им планшет сцены.

Работая над макетом и выгородкой, художник интересует­ся композиционной стороной и часто не учитывает сцениче­ской пригодности макета, не учитывает специфических инте­ресов режиссера, актеров и действия, разворачивающегося в данной сцене. Тогда данная им картина или ряд картин очень красивы, импозантны, стильны, великолепно сделаны по цве­ту, по форме, даже отлично передают внутренний смысл того произведения, которое ставится на сцене, полностью совпадая с режиссерской трактовкой его, но планировочно или масш­табно не удобны. Например, в высоте декораций не учиты­вается масштаб человека в отношении к размеру дверей, окон, колонн или стен, сделанных художником; или макет сделан так, что расстояния до мест, откуда появляются актеры, на­столько велики, так много приходится затрачивать времени на переходы, что это мешает переживаниям актера, найденным им в репетиционном помещении. Или художник нашел очень ин­тересный цвет для декорации, тканей, оформляющих данную сцену или действие, и задумал соответственным образом осве­тить его, но этот цвет (а это должен заранее учесть в макете или эскизе режиссер) съест грим и убьет движения и всю действенную сторону в исполнении актеров. Это будет очень красиво, полностью даст общий смысл трактовки данного про­изведения актера, но — самое главное — исполнение пьесы

**Стр. 140**

актерами будет задавлено художником великолепным цветом, композиционными приемами тех или иных форм и материалов, которые он уведет в оформление.

Рассмотрением и обсуждением всех этих моментов с ис­ключительной зоркостью и вниманием должен быть занят ре­жиссер. Особенно в тот период работы его с художником-де­коратором, когда последний еще делает рабочий макет или эскизы, подводящие его к окончательному макету или эскизу, которые будут рассматривать цехи и на основании которых будут делаться чертежи и промеры на сцене, точная выгород­ка на сцене, после чего уже приступят к изготовлению деко­раций, окончательно принятых режиссером.

**ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ МАКЕТ ИЛИ ЭСКИЗ, НА ОСНОВАНИИ**

**КОТОРОГО ПРИСТУПАЮТ ЦЕХИ И МАСТЕРСКИЕ ТЕАТРА**

**К ОФОРМЛЕНИЮ СПЕКТАКЛЯ**

Когда вся подготовительная работа художника-декоратора по нахождению окончательного макета или эскиза закончена, наступает последний этап перед тем, как этот макет или эскиз сдать в мастерские.

Мы часто пользуемся очень условным, несомненно «рабо­чим» термином — образ спектакля. Пожалуй, больше всего этот термин применим к тем обстоятельствам, когда ре­жиссер свое видение спектакля, то, что ему представлялось в некоторых художественных образах, сравнивает с тем внеш­ним видом спектакля, какой получается в результате работы художника над макетом или завершающим его работу эскизом.

В самых ранних беседах, которые режиссер вел с худож­ником-декоратором, он знакомил его с теми картинами, кото­рые рисовались ему в отношении к месту действия. По мере того как режиссер репетировал с исполнителями и встречался с художником в работе над черновыми эскизами и макетами, он все более укреплялся в верности образов, возникавших в его фантазии, в его воображении, и, когда то, что давал ху­дожник, расходилось с его образами, он или спорил, или убеждался в правильности понимания внешности спектакля художником-декоратором.

Теперь перед ним окончательно расставлены эскизы или макеты действий или картин того спектакля, над которым он работал, и весь внешний образ этого спектакля ему ясен так же, как в результате работы с исполнителями ему ясен каж­дый образ исполнителей той или иной роли.

Режиссер задает себе вопрос: какое же впечатление получается из ряда рассматриваемых им макетов или эскизов?

**Стр. 141**

И отвечает себе: что художнику удалось добиться един­ства в многообразии картин и действий через ряд приемов; что им схвачена общая атмосфера, которая помогает донести задуманную режиссером постановочную идею (а эта идея, по мнению режиссера, прямо отвечает смыслу авторского тек­ста); что эта оформительская атмосфера именно та, какой он добивался в отношениях между наполнителями, и что тра­гического или комического, пошлого, низменного или возвышенного, горького или радостного удалось достигнуть ху­дожнику.

В той мере, поскольку, при соблюдении художественного единства, наиболее четко доносящего смысл произведения, во внешнем оформлении достигнут показ необходимых про­тиворечий, постольку и найден образ спектакля через искус­ное соединение этих противоречий, однако с сохранением выразительности единства образа.

Например, художник делает эскизы или макеты для дра­мы Островского\* «Бесприданница». В первом и последнем действии необходимо, чтобы он передал простор и ширь За­волжья, открывающегося с высокого берега.

То, что манит Ларису, та тишина и покой, которого жаж­дет ее замученное существо, должно быть показано в чарующей свежести, радостной мощи деревьев, могучей реки, лугов, полей и неоглядного массива лесов, видных с бульвара.

А на первом плане от зрителей — кофейная со столиками, где кутят богатые купцы, промотавшиеся дворяне, где на расставленных скамейках городского бульвара частенько си­дят парочки и пошлые обыватели города Брехимова.

Декорация должна быть такая, чтобы за решеткой, ого­раживающей площадку около кофейной, чувствовался обрыв, но такой, бросившись с которого вниз на мостовую, идущую от пристаней, умрешь раньше, чем долетишь, от разрыва сердца.

Таким образом, декорация первого и последнего актов «Бесприданницы» должна быть художником-декоратором сде­лана так, чтобы все эти мысли доходили до зрителя, причем художник должен учесть, что первая декорация идет при яр­ком свете солнца, а последняя — ночью.

Однако второй и третий акты прямо противоположны по настроению и смыслу декорации первому и четвертому актам. Там природа, ширь, простор, где человек себя чувствует пол­ным энергии, где он верит в свои силы и может их проявить со всем упорством и оптимизмом. Здесь, в гостиной кварти­ры Огудаловых, все должно напоминать мерзкие пути, кото­рыми пользуется Харита. Игнатьевна, выдавая своих дочерей, как товар, который надо сбыть, потому что эти «беспридан­ницы» не имеют никакой цены. Пусть Лариса и исключительная

**Стр. 142**

натура, обаятельная девушка, глубокий, творческий че­ловек, могущий украсить жизнь, но для пошлых, мещанских, торгашеских нравов это не имеет никакой цены. Ценность — в приданом и в связях, дающих положение в обществе.

Вот это все должно быть передано художником в обста­новке. То, что Карандышев называет квартиру Огудаловых «цыганским табором» и Лариса соглашается с этим, но цыган­ским табором, как кабацким заведением, куда приезжают ку­тилы после ресторана дожидаться зари и пропивать «беше­ные деньги», — гостиная, где мебель, ковры, подушки, обои, гардины, скатерти на столах носят следы попоек, дебошей, картежных скандалов, -— находится в полном противоречии с картиной Заволжья и тем свежим дыханием природы, кото­рое должно быть найдено художником в декорации первого и четвертого актов.

И, наконец, комната в квартире Карандышева должна по­казать ту обстановку, в которую войдет Лариса, выйдя за­муж за Юлия Капитоновича. Тетка Карандышева со своими разговорами, рисующими ее узкий мир, расчетливость, мизер­ность и вместе что-то близкое и общее Юлию Капитоновичу, ее племяннику, должна получить отражение в обстановке этой комнаты.

С другой стороны, претенциозность, чванство и ничтоже­ство Карандышева, развешивающего какое-то бутафорское оружие на стене из мелкого честолюбия и обиды за то пре­зрение, которое испытывают к нему богатые ухажеры и пре­тенденты на прелести его невесты, устраивающего скверный, но и то ему совершенно не по средствам, дешевенький гарнитурчик, убогость мебели и весь стиль квартиры, характери­зующий ее хозяина, должны быть донесены в оформлении третьего акта драмы.

Художник-декоратор, делающий эти три макета или три эскиза, несмотря на глубокую различность стилей всех актов, должен найти образ спектакля, т. е. некоторое единство этих противоположностей. Он должен связать некоторым постано­вочным приемом все три декорации.

И здесь, конечно, полная свобода художнику-декоратору. Один будет связывать эти три декорации общностью некото­рых тонов, которые будут повторяться в красках трех декораций, другой — в приемах установок или свяжет все три декорации, некоторым условным театральным приемом, чтобы подчеркнуть театральность Островского наряду с его глубоким реализмом, простотой и правдивостью. На этом фоне декораций или иных установок режиссер будет рисовать себе найденные им с исполнителями действия в тех костюмах и гримах, к обсуждению и нахождению которых он вслед за принятием макета или окончательного эскиза и перейдет в работе с художником.

**Стр. 143**

**РАБОТА НАД КОСТЮМОМ И ГРИМОМ**

Я уже говорил выше, что, обсуждая -вместе с художником внешний вид спектакля (то, что мы условно называем обра­зом спектакля), режиссеру необходимо познакомить художни­ка с трактовкой отдельных ролей: как режиссер представляет себе каждый образ в отдельности, чего он предполагает доби­ваться от каждого из исполнителей. Но и художник со своей стороны должен знать тех исполнителей, с которыми ведется работа над сценическим воплощением данной пьесы, знать их внешность, фигуру, лицо, их темперамент, привычку дер­жаться, знать их в жизни, т. е. быть с ними знакомым в пе­риод встреч, когда они бывают в театре на репетициях, на

беседах и т. п.

Наблюдая движения актеров в жизни, их манеры, он, как художник, каждого из них учтет применительно к роли, на­значенной ему в пьесе. С другой стороны, художник, делаю­щий эскизы костюмов и гримов, должен посмотреть, как ре­петируют исполнители данную пьесу, как у них получается намек на образ, а иногда и целый ряд основных черт, кото­рые намечаются у иных исполнителей довольно рано.

Художник должен в процессе работы режиссера над спек­таклем практически убедиться, как «сценически» интерпрети­руется данная пьеса, в каком направлении развиваются роли, каков характер внутреннего, и внешнего действия, общее устремление спектакля, т. е. его сквозное действие, какую конечную цель этот спектакль должен преследовать, т. е. какова сверхзадача спектакля.

Художнику уже на первых репетициях станет ясно, дол­жен ли он в характеристике обстановки и персонажей за­няться разработкой деталей, позволяющих четко представить себе эпоху, или добиваться обобщенности только с самыми основными намеками на характерные черты эпохи и т. д.

Все это имеет прямое отношение к работе над костюмом, причем не существенно, историческая ли пьеса ставится, бы­товая, или пьеса положений, интриги, сильных характеров и страстей, комедия нравов, трагедия, сатира, или современная пьеса. Перед художником всегда должен стоять вопрос: до­биваться ли того, чтобы костюм был «психологическим», т. е. таким, чтобы полностью отвечал душевным склонностям, чертам характера, вкусам, привычкам, биографическим осо­бенностям того персонажа, для которого этот костюм изго­товляется, или это должен быть костюм «украшающий», «костюм-картинка», костюм, типизирующий актера. В какой-то степени этот костюм так повлияет на деформацию фигуры исполнителя, что парик, наклейка и грим лица вылепят фигу­ру, почти исключительно сделанную художником-декорато­ром. Такая фигура в пьесе всегда театральна, и такой

**Стр. 144**

подход к костюму, парику и гриму носит черты театрализа­ции исполнительской фигуры. В беседе режиссера с худож­ником по этому вопросу должны быть просмотрены фунда­ментальные труды историков костюма и грима, с таблицами, в которых в красках даны ore”, или Trachten, “Haus, Feld und Kriegsgerathe der Volker alter und neuer Zeit” или монографии отдельных художников с большим количеством иллюстраций с их произ­ведений, различные иллюстрированные журналы, книги по истории изобразительных искусств, или иллюстрации рисо­вальщиков, граверов, живописцев к крупнейшим произведе­ниям! мировой литературы.

Рассматривая эти иконографические произведения, режис­сер в своей беседе с художником-декоратором рассказывает ему, как он понимает тот или иной костюм.

Часто, говоря об оформлении постановки, пытаясь пояснить художнику-декоратору свои требования к внешности той или иной сцены спектакля, способ выражения .атмосфе­ры или характера жизни, режиссер ссылается тоже на от­дельные картины, гравюры, иллюстрации определенного художника.

Поясним примером работу художника над «психологиче­ским» костюмом, обратившись к иллюстрациям к «Мертвым душам» Гоголя, сделанным Боклевским, вариантов которых имеется очень большое количество, частью опубликованных, а частью находящихся в листах в государственных хранили­щах Москвы, и; Агиным, рисунки которого к поэме «Мертвые души» все опубликованы.

Обычно режиссеры и художники-декораторы при поста­новке на сцене «Мертвых душ» обращаются к этим двум иллюстраторам, потому что оба, каждый очень индивидуаль­но, характеризуют в костюме типы Гоголя.

По рисункам Боклевского легче рассмотреть каждую часть костюма, материал, окраску, рисунок ткани, потому что у Агина каждый костюм взят в движении, а у Боклевского костюмы расположены гораздо спокойнее. И тем не менее каждый из них в своих рисунках дает «психологический» костюм.

Художник-декоратор, делающий эскизы для заказанной ему постановки, следуя методу Агина или Боклевского, не­пременно добьется того, что применительно к данному ис­полнителю, к манере исполнения, которую нашли исполнители ролей Манилова, Ноздрева, Коробочки, губернатора и т. п., о« сделает эскизы «психологического» костюма.

При постановке как современных, так и классических пьес, следуя методу нахождения «психологического» костю­ма, режиссер указывает художнику, что верность эпохе,

**Стр.145**

красивость определенных сочетаний линий и цвета в данной сце­не, в таком-то костюме, определенного покроя и цвета, не дают возможности исполнителю играть данную сцену, если?, эта сцена такого содержания, что цвет и покрой этого кос­тюма будут мешать исполнителю и смыслу сцены. Режиссер, должен добиваться, чтобы художник нашел такой цвет кос­тюма, придумал такой покрой, чтобы этот костюм помог исполнителю и смыслу сцены, которого добивается режиссер в работе с исполнителем.

Примерами «украшающего» костюма и по преимуществу театрального могут служить эскизы костюмов почти, всех постановок символического и импрессионистского теат­ров, художниками которых были Головин, Бакст, Судейкин, Сапунов, Калмыков и др. По самому существу режиссерской, трактовки эти постановки требовали «украшающего» костю­ма, «костюма-картинки». Это распространялось не только на драму, но и на интермедии, пантомимы, балет и оперу.

Итак, режиссер должен выяснить для себя и точно дого­вориться с художником о трактовке образов всех персо­нажей.

Все вышесказанное относится к эскизам гримов и париков. Невозможно соглашаться с эскизами художника в отношении грима и парика, если художник не изучил лица исполнителя. Следовательно, либо художник должен работать над гримом и париком вместе с исполнителями и работниками гримерного цеха, или режиссер откажется от помощи художника в этой части его работы и сам, изучив опять-таки по иконографиче­скому материалу характер причесок, типическую стрижку, особенности ношения усов, баков, бороды и т. д., а для женщин — ношение высоких причесок, накладок и т. д.,— будет следить за изготовлением париков и за исканием гри­мов только исполнителями и работниками гримерного цеха.

**РАБОТА РЕЖИССЕРА С ХУДОЖНИКОМ-ДЕКОРАТОРОМ**

**В ПОСТАНОВОЧНЫХ ЦЕХАХ**

Когда все эскизы сданы и есть полная уверенность, что найдены все необходимые материалы, начинается работа по» выполнению этих эскизов в цехах, причем если в театре имеется макетная, при которой работают художники-выпол-нители и чертежники, то под руководством художника-деко­ратора все рисунки мебели, бутафории, эскизы для гримов, костюмов в той детальной их разработке, которая нужна для технического выполнения каждой из этих вещей, делаются ими; если макетной мастерской нет, все это должен предста­вить художник-декоратор, которому поручено оформление; спектакля.

**Стр.146**

Но в том и в другом случае режиссер должен следить за тем, как вее выполняется и насколько верно и быстро идет работа в цехах.

В этом разделе работы режиссера над спектаклем необхо­димо добиться наилучшего понимания между ним и художни­ком. Допустим, что в постановочных цехах делается мебель но рисункам и размерам, данным художником. Если режиссер недостаточно вмешивается в работу художника, то может оказаться, что. внешний вид мебели вполне удовлетворителен и она со сцены будет выглядеть великолепно, но для данной постановки будет непригодна, ибо персонажи затянуты в кор­сеты, что требует мебели особой формы.

Режиссер знает, что, исполняя целый ряд сцен в таких костюмах, персонажам необходимо держаться в найденном рисунке мизансцен и так себя чувствовать, чтобы была до­стигнута в данном режиссерском куске нужная атмосфера. Для этого необходимо, чтобы сиденья были жесткие и спин­ки и локотники определенного положения. Режиссер должен проследить за работой над мебелью до подачи ее на сцену, чтобы, соблюдая рисунок, данный художником, эта мебель оказалась удобной для исполнителей.

Или другой пример. В объемно-декорационном цехе изго­товляются рамы, в которых имеются определенного размера подоконники. Форма окон и подоконников удовлетворяет ху­дожника, но по задуманным режиссером планировкам необхо­димо изменить их высоту, ширину или толщину. Если обо всем этом режиссер не сговорится с художником, который следит за выполнением в цехах заказанных вещей, он встре­тит ряд неудобств во время репетиций на сцене, а переделка этих вещей задержит постановку.

Конечно, наиболее интересуют художника декорационный, костюмерный и гримерный цехи. И здесь, следя за изготов­лением париков, окраской волос, выбором волос, режиссер может быть чрезвычайно полезным в тот момент, когда ху­дожник делает свои указания мастерам гримерного цеха, по­тому что он знает, в какой манере играет данный театр, для которого изготовляется парик, и нужно ли, чтобы воло­сы очень торчали, потому что это типично для характера, который полагает довести до полной четкости данный исполнитель, или волосы должны рассыпаться, все время ползти на лоб, потому что это типично для трактовки другого исполнителя.

Еще больше совместной детальной работы у режиссера и художника в костюмерном цехе, в особенности если на мате­риал кладут трафарет или шьют костюмы из окрашенной тка­ни. Так, режиссер, зная, предположим, .что в данном костюме исполнитель находится все время на первом плане, должен следить, чтобы этот костюм был сделан особенно тщательно

**Стр. 147**

Если же костюмы предназначены для проходящего вдали хора или для массовой сцены, где много движения и все дело в мелькающих пятнах отдельных костюмов, тогда окраска ткани, характер ее, трафарет могут быть сделаны

грубее.

Конечно, лучше всего, если художник-декоратор сам пи­шет свои декорации, но уже совершенно нетерпимо такое положение, когда художник-декоратор передает свои эскизы в декорационную мастерскую и не следит за их выполнением. Можно привести десятки примеров, когда замечательные эс­кизы Головина, Крымова, Бенуа были так написаны художни­ками-исполнителями, что положительно их нельзя 'было узнать на сцене: не попадали в цвет, не в той манере были написаны, не так положена тень, не было учтено освещение, которое да­валось для данной декорации, и т. д.

С большим вниманием художник-декоратор должен отнес­тись и к работе кузнечно-слесарного цеха, если он вводит какую-нибудь механизированную конструкцию, которая дол­жна трансформироваться, или нужно изменять положение этой конструкции во время действия на сцене. Дело не толь­ко в пригонке или правильной работе этой конструкции, что лежит на обязанности машиниста. Задача режиссера — про­следить, как ее сделали, чтобы сохранить найденную линию этой конструкции и четко показать ритмическую расстановку ее частей, о чем думал художник, создавая эту конструкцию применительно к данному спектаклю, вскрывая через эту кон­струкцию режиссерскую интерпретацию подготовляемой

пьесы.

От того, добьется ли декорационный цех в окраске этой конструкции ощущения той или иной фактуры, зависит це­лостность впечатления от данной сцены, а это обязательно будет интересовать режиссера. Поэтому он должен вместе с художником наблюдать за выполнением в указанном цехе данного декоратором материала.

**ЗАМЕЧАНИЯ И УКАЗАНИЯ РЕЖИССЕРА И ХУДОЖНИК**

**А-ДЕКОРАТОРА НА МОНТИРОВОЧНЫХ И ГЕНЕРАЛЬНЫХ**

**РЕПЕТИЦИЯХ**

Я пропускаю тот момент в работе режиссера с художни­ком-декоратором, когда оба они просматривают гримы и кос­тюмы исполнителей, ибо их замечания и указания будут непосредственно вытекать из того, о чем я говорил выше, касаясь работы над костюмом, гримом и париком.

На монтировочной репетиции, когда оба они просмат­ривают костюмы и гримы и их замечания записываются по­мощниками для того, чтобы передать в костюмерный и гри­мерный цехи, конечно, присутствуют и заведующие цехами, и

**Стр. 148**

заведующий постановочной частью, и гримеры, и портные, и портнихи, сапожники, цветочницы и т. д. Они замечают то, что надлежит изменить, и советуются, как можно будет исправить. Важно учесть замечания исполнителей и сделать все исправления, которые будут признаны необходимыми ре­жиссером и художником.

Особое место в период монтировочных репетиций зани­мают репетиции, на которых устанавливается освещение. Длительная работа по установке аппаратуры, по отысканию тех или иных источников света, характера цветового освеще­ния, прибавки или убавки' известной группы цветовых ламп, установление характера затемнения на реостате или мгновен­ной вырубки света — все это чрезвычайно ответственный и длительный период, который может или погубить декорацию, или придать ей максимальную выразительность.

На этих монтировочных репетициях безусловно необходи­мо присутствие не только художника, но и режиссера, пото­му что художник очень часто, добиваясь интересного осве­щения, хорошо показывая оформление сцены, не учитывает самого главного — что пьеса доносится до зрительного зала исполнителями и там, где это нужно по ходу действия, они должны быть освещены.

Но вот наступает второй момент в монтировочных репе­тициях по свету, когда на сцену выходят исполнители, загримированные и одетые в соответствующие по роли кос­тюмы. Тогда выяснится, не убивает ли найденный свет костю­мов, не съедает ли он грима, не нужно ли что называется «подворовывать» свет, т. е. сначала дать одну силу света, а потом ее усилить, т. е. дать возможность зрителю увидеть картину мрака или полутьмы, пока на сцене не началось дей­ствие в той силе, как это известно по ходу действия режис­серу, а потом незаметно для зрителя прибавить свет.

Еще до генеральных репетиций должна быть проведена монтировка каждой картины и каждого акта со всеми деко­рациями, установками, мебелью, бутафорией, драпировками, с переменой света, но без исполнителей, чтобы худож­ник окончательно внес все поправки по внешнему оформле­нию спектакля, договариваясь с постановочной частью. Тогда будет проведена дополнительная подкраска, подпилка,, перемена мебели, изменение фактуры, перемена меток для установок.

Наконец, наступает ряд генеральных репетиций с исполни­телями. Участие в этих репетициях художника также необ­ходимо, так как он вместе с исполнителями, режиссером, ав­тором создавал спектакль на протяжении всей работы над ним я в известной части несет ответственность за идейно-художественную трактовку сценического произведения в. целом.

**Стр. 149**

На генеральных репетициях режиссер видит, во что вылился его замысел и работа с исполнителем и худож­ником.

Поэтому, внимательно записывая все свои замечания, он советуется с художником не только по вопросам оформле­ния, но и проверяет себя: так ли звучит спектакль, то ли впе­чатление у художника-декоратора, прошедшего с режиссером весь путь по нахождению идеи произведения автора, которое им обоим удалось через актеров перелить в сценическое про­изведение.

Теперь, когда на сцене исполнители, загримированные, одетые в костюмы, действующие в том или ином оформле­нии, так или иначе освещенные, в сопровождении музыкаль­ных или шумовых эффектов или без них, окончательно видно, верно или неверно найден был ритм, темп в соответствии со всеми условиями внешнего оформления, в том ли ключе идет определенная картина или акт, хорошо ли передается атмо­сфера данного куска я самочувствие исполнителей для доне­сения сквозного действия, для окончательного раскрытия смысла того произведения, которое воплощено в спектакле.

**ПРИМЕЧАНИЯ К ПРАКТИЧЕСКИМ ЗАНЯТИЯМ**

**ПО СОЗДАНИЮ ПРОЕКТА ПОСТАНОВКИ**

В курсе режиссуры, в разделе практических занятий со студентами, серьезное место занимает развитие навыков и приобретение знаний в об­ласти создания проекта постановки. Проект постановки или ее план со­провождается, как известно, чертежами планировок, а если студент умеет рисовать, то эскизами и непременно рабочими макетами.

Проект постановки включает в себя изложение замысла режиссера, установление сквозного действия всего спектакля, сверхзадачи, распреде­ление всего спектакля на режиссерские куски, определение зерна каждо­го режиссерского куска, описание атмосферы, какой будет, добиваться режиссер для каждого акта или картины, характеристику основных дей­ствующих лиц, намечение принципов, на которых будут построены «народ­ные» сцены, если таковые имеются в данном спектакле, и, конечно, ука­зание на то, как режиссер спектакля представляет себе эпоху, как скла­дывается в его представлении картина быта и нравов и в основном, как определяется им социально-политический смысл произведения.

Этот проект постановки, или, как его иначе называют, режиссерская экспликация, — один из очень серьезных этапов в усвоении студентами курса режиссуры.

Обычно в процессе прохождения курса каждый студент делает по крайней мере две такие режиссерские экспликации. В моей практике я держался такого принципа: еще в конце первого года обучения, т. е. во втором семестре, я предлагал всем студентам своего курса подумать,

**Стр. 150**

какая пьеса их интересует больше всего, и попытаться набросать проект ее -постановки.

В первых беседах на эту тему я вызывал студентов на то, чтобы они совершенно свободно выбирали из всей известной им драматической ли­тературы любое произведение, не предупреждая их о том, что то или иное избранное ими произведение им не под силу. Наоборот, в период об­суждения, в период первых бесед на эту тему я записывал в свою тетрад­ку, которую вел как дневник, характеризующий работы каждого студента, «се, что каждый из них высказывал, раскрывая себя как художник.

Выбор тем студентами наиболее характеризовал их вкус и устрем­ления. В мотивировках, почему именно их интересует та или иная пьеса, обыкновенно раскрывался их вкус, культура, способности наблюдать и то, каким запасом впечатлений они обладают.

Во второй период этих бесед, которые я направлял таким образом, чтобы студенты сами приходили к заключению, почему следует отказать­ся порою от своих предложений, выяснялось, что для того, чтобы в срав­нительно небольшой период написать проект постановки, ,.а вместе с тем сопроводить его макетом, эскизами, чертежами выгородок, характеристи­ками и т. д., следует соединяться для выработки этих режиссерских экспликаций в небольшие бригады. Один план работы: члены этих бригад делили между собою части работ по проекту, т. е. один брал на себя, после нахождения общих решений, характеристику социально-политическо­го смысла произведения, описание быта эпохи, другой — написание или устное сообщение характеристики действующих лиц и биографии основ­ных персонажей; третий — описание режиссерских кусков и основных ли­ши действия в тех игровых точках, которые определялись в планировках, и отчасти говорил о мизансценах; четвертый — делал доклад по оформ­лению и выполнял макет или эскизы.

Такая бригада работала первоначально вместе, обсуждая единый план постановки, осмысливая весь материал, привлекаемый к пьесе, разбираясь в характеристике действующих лиц, анализируя выгородку каждого акта или картины, в которой размещались вместе оговариваемые режиссерские куски. Доклады по каждому из разделов работы брал каждый студент в отдельности.

Другой план работы: каждый член бригады брал на себя доклад о •проекте постановки по всем вопросам, но в пределах одного акта выбран­ной пьесы, причем все же один член бригады делал Выступление, в ко­тором излагал режиссерский замысел и давал характеристику социаль­но-политического содержания пьесы, а также вскрывал сущность эпохи и быта.

Следует отметить, что, когда студенты работали впервые над проек­том постановки, им предъявлялись пониженные требования к написанию режиссерской экспликации. Разработку режиссерских кусков, характери­стику содержания мизансцен и построения их, мотивировку того, чем определяются переходы действующих лиц, задачи, какие режиссер пред­полагает поставить исполнителям, занимающим те или иные игровые точки, — все это студенты определяли лишь в самой общей форме. Для

**Стр. 151**

руководителя важно, чтобы они понимали, что такой раздел в работе ре­жиссера имеет существенное значение, но естественно, что сами студен­ты еще не владели этим сложным разделом работы режиссера.

После докладов студентов, которые заслушивал весь курс, начина­лись прения, в которых по возможности участвовали все студенты, во всяком случае те, которые имели существенные возражения против про­екта или не получали удовлетворительного ответа от докладчика на за­данные ему вопросы.

В процессе этих дискуссий удавалось обратить внимание студентов нж их ошибки или на недостаточно серьезную проработку того или иного су­щественного вопроса.

Я обычно только направлял дискуссию и лишь в самых решительных: случаях вмешивался, стремясь направить студентов к тому, чтобы он» сами разбирались в своих ошибках, поправляя друг друга. В заключитель­ной части проекта на основе той записи, которая лежала у меня перед гла­зами, я делал исправления, замечания и указания как докладчикам, так и остальным участникам обсуждения проекта.

Второй проект постановки, с которым студент выступал обычно в чет­вертом семестре, т. е. во вторую половину второго года обучения, был не­пременно его индивидуальной работой в целом.

Большинство студентов представляло свои экспликации в письменно\* форме, и непременно каждый из них имел законченный макет или ряд ма­кетов отдельных картин. Большинство представляло и эскизы костюмов; некоторые, впрочем, указывали иконографические материалы, которым он»

предполагали следовать.

Давая режиссерскую экспликацию отдельному спектаклю, студенты со всей ответственностью относились к каждому из разделов по написа­нию проекта постановки.

Проекты постановок, представляемые студентами, выполнялись ими а самых разнообразных приемах. Должен заметить, что бывали случаи, ког­да кто-либо из студентов, представляя проект явно неудачный, где вскры­вались его неверные или нездоровые тенденции, бывал резко раскритико­ван своими товарищами. Бывало и так, что, после зачтения им доклада и пекле демонстрации макета, чертежей, выгородок и вскрытия его пони­мания природы мизансцен, оказывалось необходимым мое немедленное вмешательство для того, чтобы не посеять совершенно ненужных сомне­ний или не содействовать развитию нездоровых тенденций внутри курса. Я указывал в подобных случаях всему курсу на ошибки и вредную тен­денцию докладчика, добивался того, чтобы это стало совершенно ясным всем студентам, чтобы это получило соответственную характеристику то­варищей докладчика, еще определеннее подчеркивал и вскрывал все воз­можные опасности, которые естественно должны были бы последовать, если бы студент продолжал работать в этом направлении.

Тогда автор доклада обычно просил разрешение сделать второй док­лад на другую тему, и, если в следующей своей работе он обнаруживал стремление идти правильной дорогой в работе над спектаклем, эта вторая его режиссерская экспликация позволяла студенту продолжить работу со всем курсом.

**Стр.152**

Обычно план студенческих работ по защите проектов постановок со­ставлялся такими образом, чтобы курс мог охватить различные эпохи и? жанры в историй театра.

Я не требовал, чтобы студент непременно работал над спектаклями всех эпох и делал на основании материала исторические реконструкции; я вовсе не преследовал задачи научить студентов делать макеты или зна­комиться с постановочными приемами в! разрезе истории театра. Более того, я не разрешал студентам обращаться к материалам, где у них долж­ны были проявляться по преимуществу их театроведческие знания. Для меня существенным было развить в них их режиссерскую фантазию и укрепить знания в. области режиссерской техники применительно к пашен современности.

Вот почему, если даже студенты брали в качестве темы для своего доклада пьесу античного репертуара, меня интересовало, как они предпо­лагают сделать эту пьесу максимально волнующей современного зрителя, и вовсе не интересовало, в какой мере они могут применить для по­становки свои знания из истории театра. Следовательно, никаких археоло­гических тенденций в постановке я не считал нужным для такого рода работ осуществлять в режиссерских экспликациях. Поэтому весь реперту­ар средневекового театра мною просто вычеркивался. Что же касается пьес испанского или английского репертуара эпохи Возрождения, а также пьес репертуара комедии дель арте, то здесь были предоставлены широ­кие возможности каждому автору такого проекта варьировать и сочетать технику современного театра с тем, что представлялось интересным по­заимствовать из театра избранной им эпохи.

План работ студентов по написанию режиссерских экспликаций состав­ляется с расчетом, чтобы каждый студент или каждая бригада студен­тов работали над различными пьесами. Но я считал возможной работу над рядом пьес одного автора. Так, например, различные пьесы Остров­ского, Гольдони, Шекспира, Мольера готовились студентами одного и того же курса одновременно. Так, в один и тот же год студенты брали пьесы Гольдони «Лгун» и «Помещик», пьесы Мольера «Тартюф> и «Ме­щанин во дворянстве» и т. д.

Студенты режиссерского факультета, приступавшие к написанию про­екта постановки, практически были уже ознакомлены с технологией спек­такля. Они бывали на практике в театре, проходя так называемую созер­цательную практику, т. е. знакомились с отдельными процессами создания спектакля. Им известно, как протекает осуществление спектакля в мастер­ских, и знакома его монтировочная выкладка на сцене. Им была уже из­вестна техника ведения спектакля из-за кулис и они были ознакомлены работой электротехнической будки. Все, что может быть отнесено к разделу бутафории, машинно-декорационного цеха, к работе костюмерной, гримерной, ко всему, что связано с шумовым и музыкальным сопровож­дением спектакля, им было показано в период их созерцательной прак­тики на сцене театра.

Тем не менее перед началом обдумывания каждым из них плана-спектакля мною проводилось предварительное собеседование — я знакомил их е тем, как возможно направить свою мысль и фантазию для того,

**Стр. 153**

чтобы в результате сложился замысел постановки. Я беседовал с ними о том, на какие группы должны были поделить они свой предварительный план, который ляжет в основу проекта постановки. Каждый из «их со­ставлял, в результате этих бесед, схематический конспект, который обду­мывал потом применительно к своей теме, и каждый в отдельности, а иногда целая группа проводили со мной консультацию.

Самым серьезным вопросом для каждого было — каков процесс за­рождения в себе замысла, как остановиться на том, чтобы данная пьеса получила соответственную режиссерскую интерпретацию, что значит по-своему понять избранную пьесу и как передать свое понимание в по­становочном плане, как перевести пьесу из ее литературного вида в сце­ническое произведение, как научиться понимать и видеть литературные образы в сценическом действии, как из литературных реплик увидеть сце­нические положения и действия и каким образом сценически эти действия вернее всего вылепить через те или иные мизансцены.

На этом этапе работы со студентами приходилось указывать им на соответственные примеры из спектаклей, идущих в настоящее время на сцене. Студенты учились смотреть спектакли режиссерским глазом, после просмотра этих спектаклей задавали ряд вопросов.

Обычно после коллективного посещения студентами спектакля у них не было общей точки зрения. И вот при обсуждении разных точек зрения режиссерское и актерское искусство, при обсуждении того, каким об­разом данный театр интерпретировал в действии на сцене избранного им автора, постепенно формировалась в сознании студентов способность, читая литературное произведение, видеть его глазами режиссера.

После того, как заканчивался этап по установлению конспекта для написания предполагаемого проекта постановки, у каждого студента воз­никал ряд вопросов по избранной пьесе. Это и был самый ответственный творческий период для каждого из студентов. Они впервые вступали на путь творчества, начинали ощущать в себе свою индивидуальность, стал­кивающуюся с произведением автора. Для них все представляло затруд­нения: как соединить свои знания в области быта и эпохи со стилем автора; как, не теряя ощущения живых людей, действующих в пьесе, передать всю полноту индивидуальности писателя; как, стремясь к искус­ству реалистическому, правдивому, напоминающему живую жизнь, их ок­ружающую, не снизить его до натурализма, фотографичности; как добить­ся театральности без театрализации образов и живых дей­ствий отдельных лиц.

Новым в работе студентов над режиссерской экспликацией был спо­соб записывания своих выводов и наблюдений таким образом, чтобы, с одной стороны, они полно выражали весь процесс их работы, с дру­гой стороны, были написаны так, чтобы, если эти материалы пришлось бы зачитывать в театральном коллективе, они не засушивали фантазии ак­теров, декораторов, чтобы они были сделаны театральным языком.

Наконец, наступал самый последний момент в работе над проектом — защита проекта. Здесь, как я уже упоминал, необходимо было достиг­нуть того, чтобы между студентами существовала атмосфера подлинно товарищеской критики, чтобы, обладая достаточным запасом знаний и

**Стр. 154**

убежденностью в правоте своих позиций, студенты умели защищаться и нападать на тех, кто их критикует.

Необходимо было добиться того, чтобы весь курс вполне доверял своему руководителю, чтобы он был для них авторитетом и чтобы самый процесс обсуждения в среде студентов вселял в них и соответственный интерес и бодрое настроение. Словом, атмосфера, носящая в себе черты развитого художественного вкуса, а также соревнования в этой области, должна была лечь в основу занятий всего курса.

Итак, студенты, занимаясь проблемой режиссерской экспликации, приобретали чисто технологические знания в области режиссерского искусства, научались пользоваться материалами, помогающими созданию спектакля, и — что самое главное — вырабатывали в себе художников, людей творческой фантазии. Все это, вместе взятое, постепенно форми­ровало их индивидуальность. В процессе же обсуждения проектов по­становок они научились методам работы над собой, приемам воспитания в себе художника.

**Стр. 155**

**РАБОТА С МАШИНИСТОМ СЦЕНЫ**

(МОНТИРОВКА СПЕКТАКЛЯ)

Прежде чем перейти к целому раду вопросов, связанных с тем, как окончательно решать тот или иной план выгород­ки, в работе режиссера с машинистом следует указать на ряд довольно сложных занятий, проводимых режиссером предварительно, как бы для подготовки к той или иной пос­тановке.

Режиссера занимает не только оборудование и тип устрой­ства современной сцены, хотя и достигающей самых сложных усовершенствований техники, но и типы устройства сцен в старинных европейском и восточном театрах. Очень часто в поисках интересного сценического выражения своего плана раскрытия данной пьесы' у режиссера мелькает ряд об­разов. Он знает и реконструирует в своем воображении, опира­ясь на ряд исследований в этой области», постановки антично­го греческого и римского театра, театра средневековья, театра ренессансного (английский, итальянский, испанский), театра комедии дель арте, японского театра «Кабуки», китайского

театра и т. д.

Режиссер рисует в своем воображении особенности устройства сцены каждого из театров, оборудование их, сце­нические приемы, которые типичны для каждого из театров, как на такой сцене протекал спектакль, обусловленный той или иной организацией использования сценического простран­ства.

Но прежде всего режиссер должен хорошо знать ту сце­ну, на которой он постоянно работает. Он должен знать, что можно на ней сделать при таком-то ее техническом оборудо­вании, и стараться использовать все ее возможности.

Вот почему работа его с машинистом сцены, со всем кол­лективом, занятым по постановочной части на сцене, под сце­ной и над сценой, чрезвычайно много может ему дать, удер­жать от ряда ошибок, навести на интересные решения при1 сценическом осуществлении своего замысла. В вопросах обо­рудования сцены режиссера по преимуществу интересуют ее технические возможности.

Конечно, часть постановок идет в павильонах или в сук­нах, при несложной планировке игровых мест, при отсутствии

**Стр.156**

чистых перемен и при самом определенном количестве актов (три, четыре, пять). Но помимо того в театре мы имеем ог­ромное количество различных постановок, при осуществлении которых не только должно быть строго продумано чередова­ние картин со сложной монтировкой (однако, чтобы перемены брали минимальное количество времени), но и различные из­ломы планшета или организация различных станков, подъе­мов, блоков, провалов и т. д., с помощью которых режиссер создает иллюзию эффектов для феерий, для сложных поста­новочных спектаклей. Техническое оснащение этих спектаклей может быть различно. Для живописного решения нужно одно оборудование, для конструктивного—другое. Предположим, что режиссер и художник задумают спектакль на приемах иллюзорности, создавая настоящие обвалы в горах, кораблекру­шения во время морского шторма, прибой волн или крушение на глазах у публики моста в пропасть, не говоря уже о раз­личных «превращениях» — воздушных полетах, вырастающем лесе, исчезающих городах или замках и т. д., или захотят по­казать все это условно, каким-нибудь импрессионистическим приемом. Тут уже все зависит от машиниста: сумеет ли он это сделать и как организует технические средства сцены для то­го, чтобы удался этот постановочный план режиссера.

**ТЕХНИКА ОБОРУДОВАНИЯ СЦЕНЫ И ЕЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РЕЖИССЕРОМ**

Театральное здание разделяется на сцену, на службы для •сцены, т. е. уборные и мастерские, которые обслуживают те­кущий спектакль, место, где устанавливаются штабеля деко­раций текущего репертуара, и на зрительный зал с обслужива­ющими зрителей помещениями — фойе, коридорами и т. д.

По вертикальному сечению сцена делится на три главные части: сценическую площадку, т. е. планшет сцены, верхнюю, часть, где помещаются галереи, переходные мостики и ко­лосники (верхняя сцена), и нижнюю часть, где помещаются трюмы (нижняя сцена). По горизонтальному сечению сцена делится на просцениум, или авансцену (причем, как известно, авансцена чаще всего не бывает далеко вынесена .в зритель­ный зал), планшет, или самую сцену, и арьерсцену, которая по ширине равняется портальному зеркалу. По обеим сторо­нам планшета, как неподвижного, так и вращающегося, обыч­но имеются карманы с правой и левой стороны.

Если в театре нет вращающейся или перемещающейся сце­ны, т. е. «накладного круга», вращающегося при помощи колесиков по поверхности основного планшета сцены, или врез­ного барабана, который занимает не только пространство на самой планшете, но и два трюма внизу сцены или, если

**Стр. 157**

в театре нет подъемно-спускного планшета, работающего при по­мощи гидравлической системы, или накатных площадок, могу­щих собраться в сплошную плоскость планшета или разъ­ехаться по карманам сцены и арьерсцене с помощью особых фурок,— тогда мы работаем на оборудованной постаринке ко­робке, устроенной по кулисной системе для живописно-пер­спективного оформления.

Если режиссер, работающий на малой сцене, захочет пе­рейти на архитектурное оформление спектакля, начнет вво­дить целую систему станков, иратикаблей, объемных деталей, площадок и т. д., чтобы изменить профиль планшета, то ему придется играть на одной, в какой-то мере меняющейся уста­новке, «о неподвижной на весь спектакль, или затрачивать много времени и физических сил рабочих сцены на перемены этих архитектурных установок.

Конечно, желательно наилучшее техническое оборудова­ние сцены, такое, которое отвечало бы постановочным прие­мам и характеру сценических работ режиссера.

Всякий такой прием нуждается в определенном оборудо­вании машинерии сцены. То оборудование, которое рассчи­тано «а живописно-перспективное оформление, не годится для натуралистической выгородки построенных комнат, зда­ний и иных сооружений на воздухе или под крышей, лепных декораций или лепных стен, окон, дверей и т. п. Оборудование сцены, рассчитанное на натуралистическое оформление, неудобно для оформления, которому режиссер будет стремиться придать условный характер или захочет дать на сцене объемные декорации, однако без всякого при­вкуса натурализма, имея большое сценическое пространство и возможности располагать эти объемные, декорации по линии, идущей от рампы в глубь арьерсцены.

При такого рода решении оформления вращающаяся сце­на ни в какой мере не удовлетворит и будет лишь мешать. В то же время для натуралистической декорации, когда нуж­но изображать переход из комнаты в комнату, когда для дей­ствия нужны небольшие сценические пространства, на кото­рые устанавливаются «подлинные», чуть ли не музейные вещи, специально подобранные для наилучшей характеристики быта и обстановки жизни, изображаемой на сцене, вращаю­щаяся сцена очень удобна и полностью удовлетворяет всем эффектам, вытекающим из задач натуралистического оформ­ления.

Обычно режиссер, внимательно изучивший сцену, на ко­торой он работает, не только прекрасно знает размер порта­ла, т. е. ширину и высоту зеркала сцены и количество ее планов, глубину ее полезной площади, но он отлично знает, каковы по емкости бока сцены—карманы, которыми можно располагать для того, чтобы заготовлять в них те или иные

**Стр. 158**

элементы оформления, в зависимости от приема, которого бу­дет держаться .режиссер, делая тот или иной спектакль.

Режиссера естественно интересует, достаточно ли гибок планшет сцены, т. е. устроены ли в нем плунжера — механи­чески спускающиеся и подымающиеся прямоугольники сце­нической площадки, насколько эти механизированные при по­мощи гидравлической системы спускающиеся в первый трюм люки быстро уходят под сцену, потому что электрический привод, как известно (даже если можно менять две-три ско­рости), никогда не обеспечивает плавного спуска или подъема.

Если планшет имеет плунжера, могущие в любом месте провалить или поднять часть сцены, это дает максимальные возможности для пользования сценическим пространством. Если сцена вовсе не имеет люков, их надо вырезать и за­кладывать щитами для того, чтобы устроить в том или ином месте спуск под сцену, нужный по ходу действия. Для этого нужна сложная предварительная работа машиниста с рабочими сцены.

В целом ряде случаев из-за технического несовершенства режиссер лишен возможности осуществить свой замысел на сцене, например, если трюм мелок и в нем невозможно прой­ти даже нагнувшись, а тем более невозможно туда поместить какой-либо пратикабль, связанный с обстановкой, стоящей на сцене.

Существенным для постановочной работы режиссера яв­ляется сценическое пространство сторон — наличие достаточ­но поместительных карманов. Целый ряд задуманных перемен невозможно осуществить, если нет достаточного простран­ства в боках сцены. Если же такие боковые карманы имеют­ся, там могут быть заготовлены фурки, на которых находят­ся части декораций, подаваемые на сцену с обеих сторон; там можно развернуть ширмы, двигающиеся на колесиках, или подвижные щиты, чтобы встать на ту или иную метку при новой выгородке сценического пространства при переме­не картины; там может быть заготовлена мебель и бутафо­рия, чтобы быстро подать ее на сцену, не мешая исполните­лям при частых переменах или при коротких антрактах; там могут быть расположены оркестр, хоры, шумовые аппараты; там можно, если позволяет место, огораживать часть сцены, покрыв даже потолком для того, чтобы добиваться тех или иных шумовых или музыкальных эффектов в этих выгоражи­ваемых павильонах. Наконец, объемные декорации нуждают­ся в достаточно поместительных карманах и арьерсцене, и при отсутствии арьерсцены или карманов невозможно по­строить спектакль с непрерывной сменой этих объемных де­кораций, не затягивая антрактов и не раскрывая шлюза для выноса декораций на двор.

**Стр. 159**

Кроме того, чрезвычайно важно, чтобы пол сцены (план­шет) был таков, чтобы колесики, на которых движутся фурки, ширмы или щиты, не попадали в щели и движение не заедалось. Для режиссера очень важно, хорошо ли машинист сцены содержит планшет, ремонтирует ли его, не допускает ли того, чтобы сцена была кривая или скрипела, так как это очень отражается на спектакле.

Не менее важным обстоятельством является также и то, каков портал сцены и сколько он захватывает полезной пло­щади, на которой можно строить мизансцены. Режиссер дол­жен применяться к характеру того или иного портала и в за­висимости от портальной арки начинать ближе или дальше от рампы строить планировочные места. Я не говорю о тех случаях, когда в театрах новейшей конструкции режиссер встречается с подвижным, сдвигающимся и раздвигающимся порталом.

Очень существенно наличие или отсутствие авансцены, просцениума.

Ряд постановок предполагает разыгрывание отдельных сцен перед закрытым основным занавесом. Тогда естествен­но просцениум органически нужен, а если егр нет, то его делают временным перед постоянной сценой.

Просцениум для режиссера играет чрезвычайно суще­ственную роль. Впрочем, некоторые режиссеры принципиаль­но отрицают нужность просцениума, полагая, что эта «теат­ральность» (а просцениум всегда ведет к театральности) нарушает простоту, строгость и серьезность, которых они добиваются в своих постановках.

В дальнейшем придется остановиться на том, какое зна­чение имеет характер занавеса, постоянного или специального к данной постановке и в таком случае укрепленного на ферме позади постоянного занавеса. Характер занавеса, раздвигаю­щегося или подымающегося, особенности его движения (плавность, легкое ускорение или движение без необходимых для режиссера нюансов) все это тоже чрезвычайно важно учесть режиссеру при изучении оборудования сцены.

В отношении глубины и боков сцены режиссеру надлежит знать, имеется ли полукруглый мягкий горизонт и каков па­норамный ход для движения завесы (горизонта) в горизон­тальном направлении с одной стороны сцены на другую, ког­да к колосникам подвешивается железный каркас, который является дугообразным ходом для горизонта.

Я сказал, что, если в театре имеется хорошее электрообо­рудование, тогда режиссеру полезно иметь жесткий рундрадиус, потому что на нем можно из проекционного фонаря подать любую световую декорацию: густой лес или дикая скалистая местность могут переходить внезапно во внутрен­ность роскошных замков, улицы огромного современного го-

**Стр. 160**

рода могут переходить в безлюдные равнины или пустыни; рабочий квартал или внутренность шахты или рудника могут переходить в поле сражения и т. д. Помимо того при помощи различной световой аппаратуры рундрадиус дает безгранич­ную глубину, в которую может уходить актер, исчезая из по­ля зрения зрителя, или вся сцена может наполняться раз­личным густым или бледным цветным светом любого оттен­ка то дрожащими волнами, то плавными, а сильные фонари в этой общей атмосфере цветного света могут высекать то там, то здесь нужные пятна, где режиссер расположит це­лые сцены, исчезающие и появляющиеся в зависимости от того, включаются эти фонари или свет у них вырубается.

Наконец, знакомясь с элементами оборудования сцены, режиссер интересуется, сколько имеется подъемов на верх­ней сцене для навесных декораций. На каждом плане можно расположить восемь-двенадцать таких подъемов, т. е. штанкетов, к которым подвязываются те или иные декорации. Имея пять, шесть или семь планов, режиссер располагает большими возможностями для того, чтобы часть оформления убрать кверху и тем самым освободить место на сцене для действия актеров и обслуживающего персонала.

Режиссер может добиваться того, чтобы не только по­толки, тенты, паддуги, арки и др., но целые части оформления уходили кверху или подавались сверху по ходу действия. Подобные смены декораций можно делать и при чистых пе­ременах, при полном свете, на глазах у зрителей, если так задумана- постановка.

Все эффекты, необходимые для феерических постановок, для пьес с элементами фантастики — превращениями, исчез­новениями, полетами для огромного большинства опер, балетов, где нужно изображать морские волны, восход солнца н луны, водопад, движение облаков, пламя, вырывающееся из горящего здания или из-под земли, вырастающие леса, про­плывающие мимо развалины и горы, — достигаются при по­мощи обычной театральной машинерии.

Конечно, самое ценное для режиссера — чтобы в этой об­ласти было проявлено интересное изобретательство. Большин­ство приемов, которыми достигаются перечисленные эффекты, имеет давность нескольких столетий. Однако можно в этой области! изобрести что-нибудь новое по сравнению с тем, что подробно описано в книгах, которые, характеризуя каждый из эффектов, применяемых на сцене, рассказывают, со сколь примитивным устройством сцены связано изобретение того или иного из перечисленных выше эффектов.

Режиссер непременно должен подталкивать самого маши­ниста и коллектив работников сцены к изобретению новых приемов в области машинерии, к отказу от засилия традиций и навыков старой сцены.

**Стр.161**

**ПРОМЕР И ВЫГОРОДКА ПРЕДПОЛАГАЕМОГО ОФОРМЛЕНИЯ**

**РЕЖИССЕРОМ И МАШИНИСТОМ СЦЕНЫ**

На основании макета делаются чертежи. Но прежде чем окончательно их утвердить и сдать в декоративно-объемный цех для выполнения по ним оформления, необходимо на сце­не еще раз промерить все части оформления, переведенные из масштабов макета в масштаб сцены.

Когда промер сделан и машинист дал распоряжение по­ставить метки, необходимо посмотреть на сцене выгородку, сделанную из различных декораций из других пьес или из станков, конструкция, дверей, брусков, щитов, лестниц, что­бы получилось то самое сценическое пространство по вер­тикальному и по горизонтальному сечению, которое скомпановано художником-декоратором в макете. Затем необходимо расставить то, что предполагается иметь на сцене: если это1 комната — стулья, столы, диваны и пр.; если это экстерьер— ступени крыльца или камни, пни, забор, ворота и пр.

Когда все это расставлено, необходимо посмотреть, как это выглядит из зрительного зала, учитывая, видны ли нуж­ные для режиссера игровые точки с разных концов зрительно­го зала, удобно ли двигаться или находиться в неподвижном состоянии исполнителям на сцене, удобны ли выхода, правиль­но ли размещены толщинки, около которых можно строить те или иные мизансцены, соответствует ли все вместе взятое опытам, имевшим место на репетициях, в работе режиссера с исполнителями. Желательно на эту репетицию пригласить и исполнителей, если пьеса уже репетируется в мизансценах, хо­тя еще и не на сцене, а в репетиционном помещении. Все замечания и наблюдения, которые будут сделаны, дадут серьезный материал для дальнейшей работы над спектаклем.

Занимаясь выгородкой, особенно важно учесть замечания\* которые сделает машинист, по выполнению макета и режиссер­ской композиции спектакля.

Предположим, художник великолепно изобразил на эски­зе небольшую площадку на первом плане, заросшую старыми тенистыми деревьями, которая в пяти метрах от рампы обрывается как бы на десятки метров1, и внизу этого обрыва т чет река, которая извивается широкой блистающей ленто? до самого горизонта, а на другом берегу этой реки видны по ля, деревни, а дальше темная полоса леса. Эскиз замечатель­ный. Освещение, перспектива, пропорции деревьев, вещей и едва видных на горизонте изб сделаны мастерски. И в макет это удалось художнику выполнить очень хорошо.

Когда это в выгородке переносят на сцену, машинист указывает, почему все то, что так великолепно было сделана эскизе и в макете, на сцене не получится. Во-первых, и это самое главное, соотношения масштабов, которого художник достиг

**Стр.162**

в эскизе, на сцене достигнуть невозможно, потому что на сцене определяет все человек. Если человека задавит в десять раз более высокое и огромное по своей массивности дерево, то актер пропадет. Если через пять метров, указан­ных художником, будет спущен люк, дающий ощущение про­вала за обрывом, то он может быть спущен не глубже первого трюма. Но из ярусов великолепно видно небольшое расстоя­ние и ширина и глубина открытого люка, а глубина сцены та­кова, что завеса или панорама, на которых будет написана даль на той стороне реки и блистающая лента реки, уходя­щая до самого горизонта, покажутся очень близкими.

И все то, что так чудесно получалось на эскизе и макете, на сцене окажется театрально грубым. Тогда художник ста­нет предлагать спустить на тот план, где находится откры­тый люк, несколько тюлей. Но при спуске этих тюлей, через которые, допустим, и получится для зрителя ощущение дали и обрыва, изменится характер оформления, и реальная сочно-живописная картина, которая так отвечала смыслу произведе­ния, приобретет совсем другой вид.

Вот тут-то и начнется очень нужная изобретательская и консультационная работа машиниста, когда он поможет до­биться того, чтобы оформление другими средствами, но дало бы то же самое ощущение, которого добивались художник и режиссер. Или машинист скажет, что нужно пользоваться комбинированным методом, живописным приемом и лепниной; или, посоветовавшись с осветителем, будет искать каких-либо приемов, чтобы добиться иллюзии панорамы. Наконец, он бу­дет советовать иначе повернуть декорацию, взять ее в дру­гом ракурсе, укажет, как расположить станки, как, повышая их от рампы к глубине сцены или скашивая, получить то>, че­го хотят художник и режиссер; как приладить, например, строенный павильон и лестницу, идущую от него вниз, так, чтобы ими загородить имеющиеся изъяны в конструкции са­мого планшета, и т. д.

Таких примеров можно привести десятки. Но и этот при­мер в достаточной степени характеризует значение работы машиниста в процессе выгородки.

**ПРИГОНКА АКТОВ И КАРТИН И ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ СТОРОН**

**И ВЕРХОВЫХ ВО ВРЕМЯ ЧИСТЫХ ПЕРЕМЕН: НАХОЖДЕНИЕ**

**СПОСОБОВ И ХАРАКТЕРА ПЕРЕМЕЩЕНИЯ ЧАСТЕЙ**

**ОФОРМЛЕНИЯ**

Подгонка частей оформления, скрепление этих частей, на­несение меток на половик или непосредственно на самый планшет, пригонка откосов той или иной системы и т. д. — вся эта работа выполняется обычно без участия режиссера

**Стр. 163**

художника самой постановочной частью. Но в монтировоч­ной работе над спектаклем все же есть период совместных занятий режиссера и машиниста сцены, когда все эти как будто бы чисто монтировочные вопросы, относящиеся к тех­нологии работы на сцене, учитываются режиссером.

Хотя в период выгородки режиссер достаточно вниматель­но относится к тому, насколько подвинуты основные игровые точки к краю сцены, отделяющему актеров от зрителей, но только в период работы с исполнителями на сцене непосред­ственно режиссеру станет ясно, не слишком ли налезают на зрителя эти основные планировочные места, или они чересчур загнаны в глубину или в бока.

Режиссер в репетиционный период прекрасно видит ис­полнителей на сцене, понимает, трудно или легко играется определенная сцена, допустим, чрезвычайно важно, располо­женная по смыслу оформления на левой или на правой сто­роне. И вот, не меняя в существе выгородки, он тем не ме­нее так устанавливает окончательное соотношение боков или задней части сценического пространства, на котором разви­вается действие, что необходимые ему планировочные места попадают именно туда, где удобнее всего развивать нужное исполнителям действие, и там же совершенно естественно располагается и необходимая по мизансцене мебель.

Для того, чтобы на спектакле и даже во время генеральных репетиций не произошло смещения этих игровых точек, чтобы исполнители не почувствовали себя неудобно и не смазали текста, нужен глаз режиссера во время тех монтиро­вочных репетиций, когда происходит окончательная подгонка частей оформления.

От режиссера идет тот прием, в котором исполняется весь спектакль, т. е. ему необходимо, чтобы мизансцены были по­строены так, чтобы актер( почти не меняя игровых точек, в точно установленных планировочных местах очень полно до­носил текст автора и, таким образам, «слово» автора играло бы максимальную1 роль в избранном приеме для развития дей­ствия спектакля.

К работе режиссера с машинистом относится также под­гонка частей ' оформления, окончательное утверждение мест для окон, дверей, лестниц или каких-либо фоновых плоско­стей, на которых будут расположены исполнители. Зная ри­сунок мизансцены и рисунок движения исполнителей в костю­мах, режиссер должен уточнить и закрепить расположение частей оформления или добиться от постановочной части их переделки, в зависимости от того, как окончательно срепети­рована пьеса 'И как выгоднее для актера — двигаться или сто­ять неподвижно у соответствующей части оформления.

Каждый режиссер знает, как важно, чтобы рабочие сце­ны не механически выполняли распоряжения, а, понимая

**Стр. 164**

содержание и Характер пьесы, помогали, в особенности в чи­стых переменах, ритму спектакля.

Очень важно, когда спектакль идет в ширмах или в сукнах, чтобы эти ширмы подавались, перекатывались и закреп­лялись на данную картину в нужной линии таким образом, чтобы в этом чувствовалась твердая рука, уверенность, уме­лое передвижение ширм или занавесов по нужным для дей­ствия ходам, чтобы не было никакой путаницы и каждый ра­бочий не только ждал бы сигнала или указания «старшего», но по реплике двигался по сцене в нужном направлении.

Существенное значение имеет система движения занаве­сов, которые либо прикреплены на подвижных штангах, либо прикреплены к брускам или фермам, со строго расположен­ными в известной последовательности кольцами, через кото­рые идут шнуры; перемещение штангов по особым «дорогам» также будет изменять характер отдельных картин и сцен, в которые сами действующие лица, бутафоры или рабочие сце­ны будут вводить отдельные предметы, части объемного или живописного оформления. При такого рода оформлении в за­навесах или особо прикрепленных сукнах работа рабочих сце­ны правой, левой сторон и верховых является чрезвычайно ответственной.

Для того, чтобы в таком оформлении добиться четкости и непрерывности действия, для того, чтобы в чистых переме­нах не застревали отдельные картины, режиссеру надлежит очень внимательно и строго прорепетировать с машинистом сцены всю работу сторон и верховых, чтобы рабочие сцены поняли, чего добивается в спектакле режиссер.

Казалось бы, вопрос о том, как движется специально сде­ланный для определенной постановки занавес, маловажное обстоятельство для спектакля. Однако, если смотреть на это глазами режиссера, то это оказывается весьма существенным; в то же время движение занавеса зависит исключительно от того, как технически оно оборудовано и как обучены машини­стом те рабочие сцены, которые управляют этим занавесом. Движение занавеса может быть плавным, бесшумным, легко поддающимся намерению ведущего его рабочего. Занавес можно задвигать или раздвигать и медленно и быстро, одна­ко без толчков и складок, чт;обы он не парусил, не разлетал­ся, не задевал вещей и людей, двигаясь вдоль сцены. Для всего этогр существует ряд технических приспособлений. Ес­ли режиссер ко всему этому относится требовательно и его это интересует в целях получения единства впечатления от спектакля, машинист сцены со всем коллективом, ему подчи­ненным, будет работать с увлечением, чувствуя, что техни­ческая сторона спектакля непосредственно связана с худо­жественным смыслом того произведения, которое сценически воплощается в театре.

**Стр.165**

В том случае, когда в постановочном плане режиссера имеется требование механизировать отдельные части оформ­ления, работа с машинистом приобретает чрезвычайно ответ­ственный характер. Некоторые монтировочные репетиции в этом случае имеют не меньшее значение, чем генеральные с исполнителями.

Оставляя в -стороне вопрос о том, каким образом поста­новочная часть чисто технически добьется устройства по ни­зу или по верху особых «дорог», по которым будут двигать­ся перемещающиеся части оформления, какими двигателями или как в отдельных случаях вручную изменят на сцене свое положение эти перемещающиеся части оформления, следует сказать, что для режиссера имеет очень серьезное значение, подчеркивается ли производственная сторона этих процессов, или постановочная часть скрывает эти процессы и добивает­ся впечатления той или иной иллюзии. В зависимости от по­ставленной задачи режиссер будет добиваться в постановке наиболее совершенной техники того или иного приема движе­ния перемещающихся частей оформления.

**ПРОВЕРКА РЕЖИССЕРОМ НА МОНТИРОВОЧНОЙ РЕПЕТИЦИИ**

**МЕБЕЛИ, БУТАФОРИИ, РЕКВИЗИТА И РАБОТЫ ДРАПИРОВЩИКА**

Проверка на сцене изготовленной для постановки мебели, бутафории, драпировок и др. относится также к работе ре­жиссера с машинистом и с постановочной частью и составля­ет одну из существенных частей монтировочных репетиций.

Я уже говорил, что режиссеру вместе с художником не­обходимо проследить за тем, как выполняются по эскизам в отдельных мастерских вещи, предназначенные для данного спектакля. Однако каждая вещь в отдельности, прекрасно вы­полненная и полностью отвечающая эскизу художника, на сцене в сочетании с другими вещами, с декорациями, да еще соответственно освещенная, рядом с актерами, одетыми в со­ответственные костюмы, может оказаться или нелепой, или просто не той, какой представляли себе художник и режис­сер, принимая ее в мастерских. Вот почему' сначала без исполнителей, а потом на репетициях с исполнителями в кос­тюмах и гримах необходимо проверить мебель, бутафорию и др., чтобы убедиться, нет ли ошибок, а следовательно, какие необходимы исправления, прежде чем довести спектакль до генеральной репетиции.

Мы прекрасно знаем случаи, когда художник, очень ин­тересно задумав эскиз или макет, более того — великолепно ответив всем внешним образом спектакля внутреннему смыс­лу произведения, сделает такую мебель, которая, когда она целиком поставлена в данном акте или картине на сцену,

**Стр. 156**

будет мешать сценическому действию исполнителей. Либо она так отлакирована что свет от рампы дает яркие блики, из-за которых невозможно с нужным спокойствием следить за ис­полнителями; или излишняя вычурность в резьбе, в обивке, большое количество бахромы или иной отделки так навязчиво лезет в глаза и так пестрит сцену, что мешает исполнителю. Из этого следует, что надлежит убрать эту мебель или внести соответствующие изменения.

Или, например, бутафорские кушанья и блюда, на которых лежат эти кушанья, окажутся очень натуральными, незамет­ными при тех приемах исполнения, которые усвоены дейст­вующими лицами, тогда их надо увеличить, театрализовать, подчеркнуть.

Или возможны обратные случаи, когда, репетируя со слу­чайными предметами, исполнитель обычно полагает, что изго­товляемые бутафорские вещи не обратят на себя такого вни­мания, какое они на самом деле обращают, когда, в нужном количестве и соответственно выполненные, они вынесены на сцену; их окраска, форма, качество' заставляют режиссера заменить их или убрать.

То же надо сказать и относительно драпировок, всякого рода гардин и пр. В репетиционный период у режиссера был расчет на то, что данный исполнитель окажется у тяжелых складок до самого иола свисающей гардины. Когда же на сцене дают окрашенную ткань, соответственно обработанную и подвешенную драпировщиком, то она сразу обнаруживает всю фальшь и бутафорию будто бы великолепной обстановки места действия, изображенного данной сценой. И снова ре­жиссер либо . отказывается от этой драпировки, либо за­ставляет ее увеличить, прибавить полотнище в ширину или в длину, добивается того, чтобы драпировщик сделал иной раскрой и т. п.

Или художник и режиссер задумали на огромном окне спустить.на нескольких шнурах французскую штору, собран­ную в мелкие складки. Когда ее 'повесили на окно и попы­тались просветить сильной лампой для того, чтобы передать солнечные лучи, бьющие сквозь спущенную штору, выбранная ткань оказалась неинтересной, или плохо пропускающей свет, или кладущей ненужные блики. И режиссер, учитывая, как это повлияет на общее (впечатление, будет заменять эту што­ру или отменит ее вообще.

Когда окончательно оформлены все сцены или картины, видно, в какой степени каждая вещь, сделанная в мебельных мастерских или лепщиками, бутафорами и т. д., гармонически сливается в один стиль, задуманный для данной сцены или действия. Становится ясным, допустим, что, например, камин требует того, чтобы решетка его была отделана богаче, и весь он должен быть другой фактуры, так как стоящее не-

**Стр. 167**

против него кресло оказалось тяжелым, с великолепно выточенными де­талями, с тисненой кожей, отделанной медными гвоздиками,, и т. д., а камин схематичен; стоящие на камине часы не той формы, хотя сами по себе они очень хороши, но сочетание этих трех предметов требует иной формы и стиля часов. До­пустим, стоящий в этой комнате огромный книжный шкаф оказался недостаточно емким, его надлежит чем-нибудь уве­личить, и бутафорские книги, поставленные в него или поло­женные на одну из полок, выступающих перед дверцей, не произведут того впечатления, которое нужно для данной кар­тины; следовательно, нужно переработать этот шкаф и бута­форские книги. Половик, изображающий толстый ковер, на­писан не тем тоном и забивает огромный книжный шкаф и камин.

Предположим, что на заднем плане этой библиотечной комнаты огромное окно в парк, и потому, что очень хороню удалось кресло, оказалось, что рама этого окна проработана схематично и ее надо доработать, сделав тяжелый переплет, стекла, прочные ручки и шпингалеты.

Режиссер должен внимательно просмотреть все вещи, вы­полненные в мастерских, и решить, соответствуют ли они его замыслу, или их нужно перерабатывать « заменять.

Это в равной степени касается и реквизита. Допустим, в пьесе необходимо, чтобы исполнители курили определенного типа папиросы или сигары; или нужно, чтобы они ели опре­деленную пищу. Реквизитор же вместо белого вина, о котором идет речь, наливает клюквенный квас; или вместо сигар, о которых идет речь, приносит папиросы.

Все это должно быть проверено режиссером, и если по­мощники и ассистенты увидят в этом требовательность и пе­дантичность режиссера, они в дальнейшем поведут самый спектакль, сохраняя его всегда на; должной высоте, потому что эти требования будут предъявляться и к реквизиторам, и к бутафорам, и к мебельщикам, и к драпировщикам.

Словом, после внимательного просмотра на монтировоч­ных репетициях всего, что необходимо по ходу действия на сцене, составляется четкая запись в режиссерский экземпляр, и тогда режиссер вправе требовать, чтобы в дальнейшем на каждом спектакле все, утвержденное им на генеральной репе­тиции, строго соблюдалось.

**Стр.168**

**РАБОТА С ОСВЕТИТЕЛЕМ,**

**(МОНТИРОВКА СПЕКТАКЛЯ)**

В оборудовании современной сцены освещение, электротех­ническая часть играют весьма значительную роль. В зависи­мости от технического оборудования сцены режиссер может добиться тех или иных эффектов в освещении соответствен­но постановочному плану и тому или иному стилю спектакля. Работа режиссера зависит от того, пользуется ли он только одной рампой, или рампой, которая опускается и заклады­вается клапанами, и второй рампой, находящейся у края про­сцениума, установлен ли выносной софит, имеются ли в театре постоянные прожекторы, светящие на сцену из освети­тельных будок или из лож с правой и левой сторон из зри­тельного зала; имеются ли прожекторы, которые светят от центра зрительного зала через весь партер или амфитеатр на; сцену; так ли устроено освещение, что приходится пользо­ваться софитами, или имеется подвижной портал, на порталь­ных башнях которого установлены площадки со световой аппаратурой, или имеется в верхней части портала подвижной мостик с двумя галереями, снабженными платформами для установки и укрепления осветительных приборов; имеется ли достаточное количество фонарей — снопосветов, софитов со светофильтрами, рампы с подвижными четырехцветными све­тофильтрами; сколько переменных щитков; достаточно ли оборудовано регуляторное помещение с распределительными-щитами; сколько и какого типа имеется реостатов и т. д.

**СВЕТООБОРУДОВАНИБ СЦЕНЫ**

Главным рычагом в светооборудовании сцены является сценический регулятор и реостат. В зависимости от четкости работы аппаратуры регуляторяой и реостатной находится сте­пень чувствительности всей системы освещения. Если в регу­ляторной распределительные щиты с рубильниками, выклю­чателями и предохранителями хорошо сделаны, то режиссе­ру можно быть уверенным в тщательности работы освети­тельной части. Если в реостатной имеется достаточное коли­чество последовательных рядов секций, то можно достигать

**Стр.169**

плавных переходов и очень тонких оттенков, в световых эффектах.

В оборудовании светоаппаратуры чрезвычайно важно, чтобы « одному центру управления и регулирования шла проводка от всех отдельных частей осветительных приборов. Режиссер должен сам проверить, как работает каждая из трех, чрезвычайно существенных при освещении сцены самостоя­тельных осветительских групп: основное освещение сцены, батарейное освещение горизонта, если таковое имеется, и эффектное освещение.

Для режиссера очень существенно, на сколько цветов за­ряжена рампа — четыре цвета или три; в какой мере при дан­ном объеме сцены можно использовать софиты, размещенные в каждом, плане, и сколько цветов имеет электротехническая часть; наконец, сколько имеется точек, от которых можно присоединить переменные щитки, и какое количество этих щитков. В этот же раздел основного освещения .входит и то, как далеко и с какой степенью интенсивности освещают ниж­няя и верхняя рампы и каково их устройство.

Батарейное освещение горизонта состоит из батарей кача­ющихся фонарей, подвешенных в специальных трубчатых ра­мах, размещаемых «а втором и третьем плане у переходных мостиков. Режиссеру необходимо знать, в каком состоянии это освещение и дает ли оно нужный эффект, имеется ли об­лачный аппарат с фильмами облачного и чистого неба, есть ли бережковые аппараты для освещения низа горизонта.

Наконец, в светооборудовании сцены чрезвычайно важно эффектное освещение, т. е. такое освещение, которое уста­навливается или в зрительном зале, или в нишах подвижных башен, или на первом световом мостике для местного осве­щения с коротких расстояний, или в других точках по гори­зонтали и по вертикали сцены, в зависимости от тех задач, которые должно выполнять это освещение, причем аппарату­ра может помещаться или на осветительской лестнице, столе, табуретке или находиться в руках осветителя.

Эффектное освещение состоит из больших прожекторов с дуговыми и полуваттными лампами и разноцветными кассета­ми, серии малых прожекторов с полуваттными лампами и цветными кассетами, серии универсальных прожекторов для проектирования световых декораций различных световых эффектов (снега, пожара, радуги, дождя, северного сияния и пр.), аппаратов фосфорического свечения для изображения призраков и различных превращений, малых ручных прожек­торов, нужных для местного освещения движущихся фигур, большого проекционного фонаря для светопроекционных де­кораций на горизонте и в хорошо оборудованных театрах киноаппарата.

**Стр. 170**

Даже при наличии очень хорошего светооборудования в театре режиссер окажется бессильным в достижении тех или иных нюансов в освещении, если в театре нет такого осве­тителя, которого можно было бы по праву назвать художни­ком-осветителем, творческим человеком, человеком большого вкуса и со склонностью к изобретательству.

Следует отметить, что электрооборудование на сцене не­обходимо и для того, чтобы добиваться тех или иных эффек­тов в движении отдельных предметов оформления. Машинист работает в тесном контакте с заведующим электрооборудова­нием. Многое в достижении эффектов в этой области зависит от того, в какой мере заведующий электрооборудованием ока­жется изобретательным и театральным человеком, насколько он захочет или сможет помочь в постановочном плане режис­серу по осуществлению его замысла на пути создания спектакля.

**ОБСУЖДЕНИЕ ПЬЕСЫ РЕЖИССЕРОМ И ОСВЕТИТЕЛЕМ**

**С ПРИВЛЕЧЕНИЕМ ХУДОЖНИКА-ДЕКОРАТОРА**

Независимо от того, является ли осветитель подлинным художником в своей области или грубым ремесленником, от него зависит, какой общий свет будет установлен на каждую картину или действие. Получив указания от режиссера и ху­дожника-декоратора, где и когда происходит действие в дан­ной декорации, он даст распоряжение своим помощникам подготовить соответственную аппаратуру для того, чтобы получить нужное освещение.

Режиссеру необходимо договориться с осветителем о при­емах, которых должен придерживаться осветитель в поста­новке; Возьмем пример, когда идет вполне реальная пьеса и на сцене находятся несколько групп; однако режиссер полагает, что внимание зрителей должно быть сосредоточено по преимуществу на группе, ведущей главное действие. Тогда он сообщает осветителю, что в данной сцене ему нужно рас­положить освещение таким образом, чтобы свет падал, вы­свечивая в определенный момент нужную для него группу, а остальные группы погружал в полусвет, делая это мягко с помощью реостатов; а к какому-то моменту действия, когда все участники в данной сцене вновь вступают в общение, вся сцена снова должна быть освещена светом одинаковой силы.

Или, например, режиссер захочет, чтобы в сцене, которая происходит ночью, когда на столе зажжены свечи, было сделано так, что действующее лицо уходит, взяв со стола свечу. Свет постепенно, по мере того как движется, уходя, это лицо, угасал, погружая часть комнаты в темноту, в той же части сцены, где осталась гореть другая свеча, был бы небольшой круг света, в котором сидели бы двое-трое разговаривающих

**Стр. 171**

при свете оставшейся свечи. Естественно, что режиссер дол-­жен оговорить эту сцену с осветителем, иначе она не будет должным .образом; подготовлена к последним монтировочным репетициям.

Может быть в такое решение, когда декорация освещает­ся в разных частях цветовыми пятнами, причем это цветовое освещение в различных точках сцены по ходу действия ме­няется и в смысле перехода из одного тона в другой и в смысле интенсивности. Этот прием освещения может вы­текать из желания сообщить некоторую приукрашенность, подъемность, романтическую насыщенность или стремления к эффектности. О таком решении режиссера осветить сцену также нужно предварительно договориться, обсудить, как это должно выглядеть. Необходимо объяснить осветителю, чего хотят добиться режиссер и художник-декоратор таким освещением сцены.

Итак, по поводу каждого из приемов освещения режис­серу необходимо провести беседу с осветителем, непременно добиваясь того, чтобы он его понял до конца.

Мы прекрасно знаем, что даже если подходить к этому без излишнего педантизма, то совершенно различного харак­тера освещение требуется для создания впечатления зимнего утра, сумерек в комнате, освещенной светом камина или топя­щейся печки, яркого солнечного дня, лунной ночи, дождливого дня — поздней осенью или ранней весной; сумерек — зимой или летом,- в городе или в деревне, в огромном зале или в низ­кой комнате; солнечного дня — на дальнем севере или в тро­пиках. Но самое главное для режиссера не перечисленные эле­ментарные требования разнообразного освещения сцены, а создание того настроения, которого добивается режиссер в данной сцене. Так, если он хочет, чтобы освещенная комната дала впечатление тревоги, беспокойства, напряженности, он будет требовать, чтобы лучи света, ударяющие в отдельные предметы или фигуры, сообщали такое настроение.

Перед режиссером может стоять и такая задача — добить­ся, чтобы на всей сцене лежало состояние покоя, уюта, неж­ности. Он захочет, чтобы так были освещены все предметы, и только лица были высвечены из этой общей световой атмо­сферы соответственно направленными на них лучами. Тогда это будет отвечать и самочувствию актеров и той режиссер­ской интерпретации, которую он захочет придать сценам, протекающим в данной картине. Осветитель может помешать или помочь этому.

Наконец, в этом же разделе обсуждения пьесы важное место занимает вопрос надлежащего освещения самого оформ­ления. Какого освещения требует оформление в той манере, в которой оно сделано художником-декоратором — надлежит ли освещать верх оформления или нужно, чтобы все утопало

**Стр. 172**

в некоторой нейтральности света или даже в темноте, если спектакль оформлен при помощи сукон, ширм, занавесов из тяжелой плотной ткани; или декорация состоит из ширм, об­тянутых тонкой материей, которая великолепно вбирает в се­бя тот или иной свет, и ширмы делаются синими, красными, серебряными, лиловыми, белыми, в зависимости от света, на­правленного на них. В зависимости от этого к осветителю предъявляются требования помочь художнику произвести со­ответственное впечатление своим оформлением.

Очень часто художник .в своем оформлении так окраши­вает мебель, холсты или .сукна, что для наибольшей вырази­тельности им написанного нужны теплые тона в освещении, нужен очень мягкий и рассеянный свет. Или художник пишет густыми яркими красками, достигая большой силы и вырази­тельности. Через этот его прием подается смысл произведе­ния, и тогда всяческие полутона и отсутствие выпуклости и рельефа в освещении исказят оригинал эскизов или макетов, очень верно и глубоко вскрывающих смысл произведения.

Во время работы с актерами или при рассмотрении отдель­ных частей объемного оформления, частей декорации или ме­бели режиссеру становится ясно, в глубине сцены или на авансцене нужно скомпановать части оформления и мебели. Оказывается, что этого лучше всего можно достигнуть при определенном приеме освещения, найдя способ, как осветить эти части оформления и мебели. Режиссер должен и об этом сговориться с осветителем, объяснив ему, чего и почему хо­чет режиссер, так как именно с помощью света во многих случаях ему удастся яснее интерпретировать произведение, над которым он работает.

**ПОДГОТОВКА СВЕТОАППАРАТУРЫ ОСВЕТИТЕЛЕМ**

**И УСТАНОВЛЕНИЕ ОБЩЕГО СВЕТА И МЕСТ ДЛЯ**

**ВЫСВЕЧИВАНИЯ ЦВЕТОВЫХ ПЯТЕН**

Конечно, вся техническая сторона подготовки осветитель­ной аппаратуры — специальное дело электротехнического це­ха, но расстановка световых аппаратов и характер светоаптаратуры должны интересовать и режиссера, который сам не­посредственно или через своих помощников и ассистентов следит за размещением источников света. Режиссер должен следить, чтобы, например, от аппаратов не ложилась тень на декорацию, если на определенном плане или в определенном пролете пройдет исполнитель.

Кроме того, необходимо, чтобы режиссер учитывал по­требности и законные претензии осветителя и сообразовался с ними в построений выходов, размещении шумовых аппара­тов или необходимых проходов за частями оформления.

**Стр. 173**

Далее, вое внимание в работе режиссера с осветителем уходит на размещение источников света по силе и направлен­ности его на соответственные части сцены. Наряду с интен­сивностью и направленностью света стоит вопрос об окраске его в тот или иной цвет.

В этом случае большую! роль играет не только художник-декоратор, который добивается нужного впечатления от оформления пьесы сообразно со своим вкусом и пониманием,, но и режиссер, который идет главным1 образом от внутрен­него действия и от желания так или иначе интерпретировать светом или цветом происходящее на. сцене. Вот почему в этой работе режиссера с осветителем большое место занимают опыты по нахождению цветовой -гаммы. Режиссер и освети­тель долго обсуждают, как окрасить данное место действия— лимонным или оранжевым цветом, прибавить ли к белому лу­чу розовый, синий или фиолетовый, смешать ли лунный свет с фиолетовыми тенями и т. д.

К этому же разделу работы относится тот случай, когда известная часть сцены должна быть освещена рассеянными лучами или собранными в фокус, когда нужно, чтобы ряд пятен был освещен отраженными лучами, получающимися от той среды, которая окружает источник света, или необходимо добиться от светофильтров, чтобы они как бы образовали своего рода световой колпак над той группой предметов или лиц, которую надлежит высветить.

При работе с осветителем важную роль играет то, как художник-декоратор и режиссер решают осветить данную фактуру, расположенную по плоскости в виде многогранной или шероховатой, волнистой или угловатой массы, нужно ли все это засвечивать или надлежит добиться впечатления не выпирающего фона для фигур, находящихся на сцене.

Я уже говорил выше о таком задании, которое может быть поставлено режиссером осветителю добиться высвечи­вания определенных цветовых пятен. Это может быть сдела­но либо помещением замаскированных щитков или бережков, которые занимают определенное место в игровом простран­стве сцены, либо освещением с сравнительно далеких точек,, с мостика или площадок.

Все это создает сценическую атмосферу, в которой живут и действуют актеры, связано с интонационной стороной их действования, с их жестами, манерой двигаться или нахо­диться в покое. Весь комплекс сценических приемов, в кото­рых располагает режиссер ту или иную сцену, находится в полном единении с характером освещения и источниками све­та; далекие ли это лучи, или яркие пятна от близко располо­женных источников света,— вое это психологически дей­ствует на актера и должно быть учтено при построении спектакля.

**Стр. 174**

**ОКОНЧАТЕЛЬНАЯ МОНТИРОВКА СВЕТА**

Выводы, которые делает режиссер на генеральных репети­циях, являются решающими для окончательной фиксации све­товой партитуры спектакля.

Реакция зрительного зала окончательно убеждает режис­сера в верности или ошибочности его замысла и заставляет его вносить ряд поправок.

Конечно, режиссер не откажется сразу и внезапно' от сво­его замысла, если он в какой-то степени сразу не дошел до зрительного зала, но он учтет, что б^гло ошибочно, когда он рассчитывал на то или иное впечатление зрителей. И тогда окажется, что представлявшееся ему достаточно освещенным и ясным неясно зрителям и требует больше света; что заду­манные им нюансы не доходят до зрительного зала, чересчур субъективны и надо менять свет и характер света по его ин­тенсивности; что слишком детализированный свет и чрезмер­ная изысканность в освещении затуманивают смысл произве­дения; что освещение путает зрителя и надо сделать все го­раздо 'проще и условнее сравнительно с тем, что выполнено осветителем на сцене согласно с замыслом режиссера.

Наконец, сами актеры после выступления перед зрителем начнут обращаться к режиссеру с просьбами изменить осве­щение, и тогда режиссер, посоветовавшись с осветителем, удовлетворит законные пожелания исполнителей.

В этот же период окончательной монтировки света ре­шается вопрос о дополнительных подсветах, которые нужно ввести в той или иной сцене, помещая источники света в ка­ких-либо скрытых точках. Так, чтобы осветить лицо испол­нителя, не освещая всей фигуры и окружающего его про­странства, надо поместить лампу где-нибудь в письменном приборе стола, в кипе сложенных бутафорских книг, в за­маскированной филенке шкафа и т. д. Надо установить, в ка­ких случаях и после какой реплики нужно «подворовывать» свет, прибавляя или убавляя его незаметно для зрителя, когда глаз его притупится.

Все перечисленные замечания режиссера заносятся в окон­чательную световую партитуру.

**ПРИМЕЧАНИЯ К ПРОВЕДЕНИЮ СТУДЕНЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ В ТЕАТРАХ**

К сожалению, наши театральные высшие учебные заведения еще не обладают теми подсобными лабораториями и мастерскими, которые не­обходимы для того, чтобы подготовить широко образованного режиссера, умеющего практически работать над спектаклем.

**Стр. 175**

Вряд ли надо доказывать, что при каждом театральном учебном за-(ведении необходим опытный театр, или, вернее говоря, великолепно обо­рудованная экспериментальная сцена с прилегающими к ней мастерски­ми, где студенты могли бы на практике познакомиться со всеми процес­сами создания спектакля. Это так же ясно, как и то, что для каждого художника, которого выпустит школа живописи, нужен натурный класс, что для студента-медика необходимы клиники, занимаясь в которых под руководством опытных руководителей, он научается практически делать то, что составляет предмет его обучения.

В этой книге уже неоднократно указывалось, что ряд практических занятий, к сожалению, пока что приходится проводить, применяясь к об­стоятельствам, существующим в театральных учебных заведениях. Мы еще не имеем в учебных заведениях специальных макетных, где бы са­ми студенты под руководством своих преподавателей работали над маке­тами, мастерских с необходимым условным инвентарем для выгородок из ширм, заспинников, сукон, кубов или стульев,— словом, специальной ме­бели для репетиций, где бы студенты могли заняться построением планировочных мест мизансцен и где бы студентам можно было репети­ровать не только с преподавателями, но и готовиться к предстоящей работе. В учебных заведениях еще нет хорошо оборудованных мастерских, костюмерных, где бы студенты могли наблюдать самый процесс кроя, примерки, нахождения складок, могли бы следить за тем, как создается театральный костюм разных эпох, стилей я жанров, следить за пошив­кой париков, процессом изготовления из волос тех или иных причесок, а также где бы могли над собой и своими товарищами экспериментально проходить весь курс грима.

Наконец, вся сложная область электротехнического оборудования и технологические процессы театральной машинерии могут быть усвоены только при условии, если существует такая сцена, на которой студенты могли бы практически работать под руководством опытного электротех­ника — театрального осветителя и машиниста сцены, не только техника, но и изобретателя; где под руководством художника-декоратора студен­ты режиссерского факультета знакомились бы с возможностями декора­ционного оформления не только при помощи живописных декораций, но и объемных, при помощи разного рода фактур и т. п.

Но пока театральные учебные заведения еще не обладают экспери­ментальной сценой и необходимым аппаратом мастерских, надо обеспе­чить студентам хорошо поставленную практику в лучших театрах, Существует взгляд, что студента, приходящего на практику в про­фессиональный театр, лучше всего прикрепить к режиссеру в качестве его ассистента и тем самым втянуть его в процесс создания спектакля. М убежден, что такого рода практика наиболее полезна для студента, но лишь в тех случаях, когда таким режиссером является руководитель практикантов или один из преподавателей, занимавшийся со студентами актерским мастерством. В случае, если не закончивший курса студент попадает в руки режиссера, не участвовавшего в воспитании его еще да­леко не сложившейся творческой индивидуальности, все усилия руково­дителя курса по выработке творческой личности студента могут

**Стр. 176**

оказаться напрасными, и многое, против чего боролся и от чего удерживал преподаватель данного студента, быстро разовьется в тех условиях, из­менять которые руководитель не сможет.

Студент режиссерского факультета непременно проходит две практики, прежде чем закончит весь курс обучения; первая практика занимает приб­лизительно около месяца, вторая — целый семестр. В обоих случаях необхо­дим разработанный художественным руководителем план курса.

Прежде всего каждый студент должен делать записи впечатлений и наблюдений, полученных на практике, и принести своему художест­венному руководителю курса дневник с ответами на вопросы, поставлен­ные руководителем, перед началом практики. Затем на своей практике он должен руководствоваться своего рода проектом по изучению процесса, с одной стороны, создания спектакля, а с другой стороны, «течения дня» в театральном производстве, охватывая все, начиная с работы админист­ратора по руководству всеми входящими в его ведение отраслями теат­рального хозяйства и производства и кончая подготовкой спектакля.

Наконец, студент в результате проведенной практики делает выво­ды, которые помогут всему коллективу курса разобраться в том, что из полученных им ранее знаний получило подтверждение, что опровергнуто и на что, следовательно, нужно обратить внимание в остающийся пери­од занятий студентов на курсе.

Первая практика, обычно называющаяся созерцательной, заключается в

выслушивании ряда сообщений основных работников театра по своим специальностям. Студенты направляются к ведущему режиссеру, кото­рый проводит с ними беседы о том, как создавался в данном театре спектакль, который студенты предварительно просмотрели. Они выслуши­вают режиссера, задают ему вопросы и делают записи в своем дневни­ке. Затем лицо, ведающее практикантами, устраивает встречу их с рядом ведущих актеров труппы, которые рассказывают им о своей работе над ролями. Далее, студенты-практиканты смотрят спектакль из-за кулис и следят, как помощник режиссера ведет спектакль, который перед этим они наблюдали из зрительного зала. Находясь за кулисами, они видят, как организованы декорационные, световые, шумовые эффекты, как ра­ботает музыкальная и вокальная части. Затем студентов знакомят с про­изводственными процессами в различных цехах: декорационно-объемном, бутафорском, пошивочном, гримерном и т. д. Наконец, они знакомятся с административно-хозяйственной машиной театра. Администратор расска­зывает им о том, как протекает процесс по заказу афиши, расклейки ее, как производится продажа и распределение билетов, как работают обслу­живающие цехи, гардеробщики, билетеры, буфет и т. д.

Самой существенной частью созерцательной практики является посе­щение репетиций. Если театр работает над несколькими пьесами, то же­лательно присутствовать на всех основных этапах работы над пьесой — при обговаривании пьесы, в период работы за столом, если таковая ве­дется в театре, при работе в репетиционных помещениях, а также при работе на сцене, включая монтировочные и генеральные репетиции.

Во вторую практику студентов, которая занимает целый семестр, т. е. не меньше пяти месяцев, студенты, имея определенный план,

**Стр. 177**

данный им художественным руководителем для проведения практики, и дневник, который по возможности заполняют ежедневными записями на­блюдений на практике в театре, должны не только просмотреть, а по возможности и участвовать в процессе создания спектакля.

Трудно предъявить к студентам определенные требования потому, что каждый театр имеет свои традиции и занимает особые позиции в отно­шении к создаваемым спектаклям. Отдельные театры, если их требова­ния к режиссуре или сохранению определенной школы в системе испол­нения актеров очень высоки, не допустят к режиссуре практикантов ре­жиссерского факультета. Такие театры дадут возможность практикантам подробно ознакомиться со всеми процессами работы режиссера с актера­ми, работы его с автором, художником-декоратором, с монтировочной частью и т. д., будут стараться помочь студентам присутствовать на са­мых сложных репетициях по работе с исполнителями, как в массовых сценах, так и с ведущими исполнителями, но они не разрешат студен­там-практикантам непосредственно руководить отдельными сценами или работать над определенными ролями с исполнителями.

Некоторые театры разрешают студентам-практикантам активно войти в процесс создания спектакля. Они дадут возможность студентам не только обсуждать или критиковать просмотренную репетицию, но и по­ручат им делать отдельные режиссерские куски, подготовлять необходи­мые материалы в музее, в библиотеках, разрабатывать вместе с постано­вочной частью по заданию режиссера иконографический материал и т. д. Наиболее удачной будет такая практика, когда студентам удастся участвовать в качестве сорежиссеров по осуществлению какой-либо не­сложной постановки, в особенности если в эту полугодовую практику им удастся лично участвовать в процессе создания спектакля, начиная от первых встреч с авторским текстом, работы с исполнителями и кон­чая монтировочными, генеральными репетициями и первым спектаклем. Такого рода практика укрепит в студентах те знания, которые они при­обрели в период своих занятий по режиссуре.

**Стр. 178**

**РАБОТА С МУЗЫКАНТОМ**

В драматическом спектакле музыка может составить орга­ническую часть его, или носить иллюстрирующий характер, или вовсе отсутствовать. Целый ряд постановок возможен и существует без участия музыканта в спектакле. Это может вытекать из того, что само произведение не требует музы­кального сопровождения, а также объясняться вкусами и приемами режиссера.

Вполне возможно, что режиссер смотрит на вхождение музыки в спектакль лишь как на неизбежную необходимость, вытекающую из смысла происходящего на сцене или из той ремарки, которая имеется у автора. В этом случае он сам подбирает нужный нотный материал или поручает это заве­дующему музыкальной частью, всецело доверяясь его зна­ниям и такту, а затем пробует найденное на репетициях, решая, подойдет эта музыка к искомой им атмосфере в данном куске сценического действия или не подойдет.

Кроме того, режиссер может смотреть на музыкальное со­провождение (музыкальные фоны, вступления к отдельным картинам, музыкальная характеристика определенных эпизо­дов и переживаний актеров, оркестровые или хоровые акцен­ты, музыкальные финалы сцен и т. д, как на нечто, мешаю­щее актеру, как бы убеждающее в некотором неверии в силы актеров, в то, что они свойствами своего дарования, специ­фичностью своего искусства смогут заставить зрителя почув­ствовать в нужной силе и со всеми тонкостями изображаемое ими на сцене.

Итак, режиссер вполне сознательно может избегать музы­ки в спектакле, полагая, что музыкальное сопровождение в драматическом спектакле есть либо несерьезная и быстро проходящая мода, либо постановочный прием, который обед­няет актерское мастерство, тормозит искусство театра, дол­женствующее развиваться по линии все увеличивающегося значения актера, как главной, основной силы в спектакле.

Режиссер такого направления, желая добиться в каждом спектакле глубины и тонкости в донесении исполнителям» смысла пьесы, уделит огромное внимание развитию вырази­тельных средств исполнителей, будет заботиться о подаче

**Стр. 179**

авторского текста с максимальным разнообразием интона­ционного богатства актерских средств, о выразительности и пластичности: жеста, дикционной четкости и ясности, пре­красно обработанном и развитом голосе, тонких и очень правдивых, не заштампованных приемах мимики, о воспита­нии в исполнителях чувства ритма и т. д.

Работая над всем этим с исполнителями, режиссер такого направления непременно будет избегать привлечения музыки в спектакль, за исключением тех случаев, как я уже указал выше, когда она, не занимая никакого самодовлеющего места в спектакле, нужна исполнителям по ходу действия, как аксессуар. Однако в ряде спектаклей режиссер привлекает музыку, как некий компонент сценического действия. Оцени­вая ее мощное значение в сценическом произведении, режис­сер работает с музыкантом в период обсуждения принятого к постановке произведения при составлении режиссерского замысла и при работе на отдельных этапах подготовки спектакля.

Говоря о музыке в спектакле, прежде всего следует ука­зать, что существует огромный цикл таких драматургических произведений, которые нуждаются в музыкальном оформле­нии или могут быть так интерпретированы режиссером, что смысл и стиль этих произведений ярче выразится, если в спектакль будет введена режиссером музыка.

Серьезная и сложная работа режиссера с музыкантом предстоит в обоих случаях: будет ли в спектакле музыка ил­люстрирующая, или! действенная, характеризуются замысел постановки, дающая психологическое и идейное раскрытие произведения, являющаяся своего рода музыкальным фоном сценического действия.

**ТИПЫ МУЗЫКИ В СПЕКТАКЛЕ. РАЗНЫЕ ЗАДАЧИ, КОТОРЫЕ**

**СТАВИТ РЕЖИССЕР, ОБСУЖДАЯ МУЗЫКУ С КОМПОЗИТОРОМ**

**ИЛИ ЗАВЕДУЮЩИМ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЧАСТЬЮ**

Несомненно, иллюстрирующий тип музыки в спектакле значительно легче для работы режиссера с музыкантом. Под словами «иллюстрирующая музыка» я разумею не только подбор соответствующего музыкального материала, который должен отвечать эпохе, стилю постановки или бытовым осо­бенностям, но и. сочинение специальной музыки определенным композитором, однако при условии, что он если и не прямо имитирует музыку соответствующей эпохи, жанра или стиля, то во всяком случае и по форме и по содержанию близкую духу эпохи, жанру или стилю, отраженным в пьесе.

Очень важно для режиссера в работе с заведующим му­зыкальной частью или со специальным музыкантом, пригла­шенным для данной постановки, найти музыкальный

**Стр. 180**

материал, который характеризовал бы эпоху, быт или стиль про­изведения. Режиссер должен познакомиться' с музыкой того времени, к которому относится пьеса, и той страны, из жизни которой взят ее сюжет. Далее, нужно, чтобы эта музыка со­ответствовала характеру действия, которого добился режис­сер от исполнителей: была бы интимна или парадна; звучали бы в ней пафосность, подъем или задумчивость, подавлен­ность. Очень важно, какие инструменты исполняют эту му­зыку, т. е. необходимо, чтобы музыкант точно знал, а режис­сер подробно ознакомился с тем, какой характер звучания дает клавесин, клавикорд, лютня; типичен ли для соответст­венного времени небольшой состав оркестра; каким образом можно имитировать, например, роговую музыку, так назы­ваемый «роговой оркестр», весьма распространенный в рус­ских крепостных усадьбах.

Или, если режиссер решит ставить трагедию Пушкина «Борис Годунов» на фоне хоров, то он должен специально познакомиться с хоровым пением начала XVII века в Москов­ском государстве времен Бориса и «великой разрухи».

Казалось бы, очень простой вопрос для режиссера — ка­кая танцевальная музыка игралась на балах в 20-х или 30-х годах XIX века в России. И, тем не менее для того, чтобы правильно ее установить, необходимо перерыть целый ряд сборников в больших музыкальных библиотеках, чтобы подо­брать, во-первых, именно те танцы, которые по ходу действия нужны режиссеру, а во-вторых, характер музыки в этих тан­цах, соответствующий атмосфере, которой добивается режис­сер в этих актах или картинах.

В целом ряде постановок, где совершенно сознательно и в самом характере действия исполнителей и в оформлении подчеркивается не археологическая тенденция режиссера, а своего рода театрализация и стилизация бытового или исто­рического материала пьесы, приходится прибегать к приему имитации.

Этой имитации музыки режиссер сознательно добивается также и в тех случаях, когда гармония и лады музыки, кото­рую следовало бы ввести в спектакль, если оставаться на строго исторической основе, чужды современному зрителю, на которого рассчитай данный спектакль.

Допустим, что ставится одна из пьес Софокла или Еврипида и необходимо сопровождать появление хоров соответст­венной музыкой. Как известно, эта музыка исполнялась на кифарах и флейтах; историками-музыкантами установлены характер гармонии, лады и ходы, которые существовали в гре­ческой музыке в век Софокла и Еврипида, но они так чуж­ды современному слушателю, что их обязательно надо транс­понировать музыканту. Тогда режиссер заказывает компози­тору музыку, которая в какой-то степени имитировала

**Стр.181**

бы музыку и хоры античной Греции, однако не прибегая к приему реконструирования ее.

То же следует сказать и о спектаклях, в которых взяты сюжеты из восточной жизни, например, «Желтая кофта». Если режиссер предполагает, что данная пьеса пойдет для зрителей, которым близка гармония и мелодика европейской музыки, то, как бы он ни хотел передать экзотику и своего рода «китайщину» в колорите и атмосфере >всей своей по­становки, он должен только до известной степени предложить музыканту, пишущему музыку для его спектакля, имитиро­вать китайскую музыку, мелодия и гармония которой очень часто недоходчивы европейскому уху.

В части так называемого «вещественного оформления» спектакля, т. е. декорации, тех или иных установок на сцене, костюма, мебели и пр., довольно ясно, что можно подразу­мевать под внесением некоторой стилизации в бытовой или исторический материал пьесы. Таковы некоторые эскизы де­кораций и костюмов к пьесам Островского, исполненные в приемах русского лубка, с некоторой стилизацией, как, на­пример, работы Кустодиева, или решенные в манере церков­ной живописи, в духе ее примитивизации, эскизы декораций •для бывшего Мариинекого театра к опере «Снегурочка» рабо­ты Стеллецкого.

В отношении музыкального оформления можно провести полную аналогию с приемами декорационного оформления спектакля. В известной постановке Рейнгардта «Царь Эдип» Софокла, которая имела несколько редакций и оказала силь­ное влияние на современных режиссеров, текстовая обработ­ка была сделана по Гофмансталю, в соответствии с чем дано было и музыкальное оформление. Звучания, которые сопро­вождали появление хоров, и музыкальные фоны были своего рода стилизацией.

Самое трудное в работе режиссера с музыкантом — это создать музыку, органически входящую в спектакль, как не­обходимый компонент его, музыку, выражающую ту или иную степень чувств, переживаемых актером, поддерживающую действенный ритм в спектакле, характеризующую идеи ре­жиссера, раскрывающую психологию' действующих лиц.

Такая музыка всегда применялась во французской мело­драме в самые острые моменты сценического действия: когда злодей подкрадывался к невинной жертве, когда умирала героиня или навсегда расставались возлюбленные. Такая му­зыка, то зловещая, то мрачная, то нежная, то угрожающая, сентиментальная, радующая и скорбящая, неизмеримо усили­вает переживаемые зрителем моменты. Этот прием введения музыки для усиления впечатления, для связи эпизодов, для того, чтобы пробудить соответственные чувства в зрителе, применялся в театре со времени появления мелодрамы.

**Стр. 182**

Мы знаем, что режиссура вполне сознательно вводит в спектакль музыку для подчеркивания некоторых очень тон­ких и глубоких своих замыслов, раскрывающих текст произ­ведения.

Весь период театра, который был связан с символически­ми пьесами Метерлинка, Леонида Андреева, Кнута Гамсуна, Гофмансталя, Шницлера и др., отмечен тесной работой музы­канта с режиссером, в результате которой музыка являлась действительно связующим началом в спектакле.

В русском театре образцом музыканта-композитора для сцены являлся Илья Сац. Он чувствовал и любил сцену и был способен к коллективному творчеству.

В прекрасной статье Л. Сулержицкого, напечатанной в № 2 журнала «Маски» за 1912 год, вскоре после смерти Ильи Саца, читаем:

«Старая ошибка думать, будто бы яркие индивидуально­сти не могут слиться, будто для ансамбля нужно отсутствие индивидуальности... Сац, резко рвавший со всем, что мешало ему проявляться как бы то ни было в музыке... страшно увлекся работой для театра и не только не потерял при этом себя, но, напротив, в этой работе он вырос, окреп и сложился как музыкант окончательно. Случилось так не потому, что Сац был музыкант минус что-то, отсутствие чего давало ему возможность работать для театра, а потому, что он музыкант плюс нечто, что редко встречается, и плюс этот и была та горячая любовь к сцене, и понимание ее, и способность к кол­лективному творчеству, о которых я уже говорил выше».

Сац «жил нервом пьесы так же, как и актеры и режиссе­ры, работавшие над пьесой. Он сам переживал вместе с акте­рами то место диалога, где надо говорить топотом, и если у него музыка в этом месте не гремела, то не потому, что ему об этом сказали, а потому, что, живя вместе со сценой, нахо­дясь всей душой в непосредственной связи с тем, что про­исходило на сцене, он не мог написать иначе.

На репетициях Сац сидел не простым наблюдателем, а таким же творцом, как режиссер и актеры, он был равно­правным участником постановки, всегда был в нерве пьесы настолько, что после репетиции обсуждал ее вместе с режис­серами и актерами, делая свои замечания по поводу всего, что он пережил во время .репетиции.

Кроме способности быть глубоко психологичным в своем музыкальном творчестве, кроме того, что Сац, обладая тем­пераментом драматического актера, шел всегда неразрывно в связи с тем, как складывалась пьеса в душе актера, он еще прекрасно чувствовал стиль, угадывал основной принцип той ил» иной постановки».

Илья Сац был одним из лучших соратников в творческой работе К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко

**Стр. 183**

в Художественном театре. В наиболее творческий период своей жизни он был тесно связан с этим театром. Музыка к «Жизни Человека» и «Анатэме» Леонида Андреева, «Синей птице» Метерлинка, «Драме жизни» и «У жизни в лапах» Гамсуна и др. была написана Сацем.

«В «Жизни Человека», например, в первых же ходах его польки на балу у Человека,— пишет Сулержвцкий, — гро­теск, в котором шла постановка, выражен так, как, может быть, не выразился он нигде так цельно и ярко в самой по­становке. В этих аккордах, написанных параллельными квар­тами, звучащими жутко, тяжело и самодовольно-пусто, — квинтэссенция всей идеи постановки»..

В лучших современных советских театрах оркестр, хор и заведующий музыкальной частью являются составной, орга­нической частью ведущего цеха. Это говорит о том, что му­зыка в спектакле не случайная прихоть режиссера, а необхо­димая часть театра. Не только в «костюмных пьесах» или в пьесах драматургов-романтиков, но и в пьесах советских дра­матургов музыка вводится режиссерами как связующее звено отдельных эпизодов или актов, как фон действия, как начало, регулирующее ритм спектакля.

Во всех этих случаях режиссер проводит беседы с при­глашенным композитором, рассказывая ему о своем замысле так же, как он это делает, когда приступает к работе с ху­дожником-декоратором.

Эти предварительные беседы очень часто приводят к то­му, что музыкальное сопровождение по замыслу режиссера полностью заменяет шумовое оформление: приближение тол­пы, прибой волн, шум леса или горного ручья, шум и вопли битвы, гул машин внутри корпусов фабрик и пр. Но может быть совершенно иное задание, когда во вступлении к спек­таклю увертюрно раскрывается ряд музыкальных тем, кото­рые впоследствии пройдут по всей пьесе и будут поддержи­вать то или иное состояние отдельных действующих лиц. Окажется необходимым, чтобы композитор нашел своего ро­да музыкальные характеристики не действующим лицам, а как бы самой природе действия, которое должно иметь со­ответственные перипетии по ходу спектакля.

Тут же возникает вопрос о характере инструментовки оркестра. С театральным композитором режиссеру легче, чем с композитором, не работающим в театре и не понимающим условий драматического спектакля, договориться, в какой степени приемлемо, чтобы данный спектакль сопровождал симфонический оркестр, или нужно, чтобы была выброшена, например, вся середина оркестра и остались как бы только его края — чтобы играли флейта и контрабас, скрипка и бара­бан, чтобы был неожиданно введен английский рожок и валторна с сурдинкой, и оркестр в таком составе плюс рояль

**Стр. 184**

исполнял сложные широкие темы, полные неожиданных модуляций. Между прочим, пример этого состава оркестра приведен мною из действительного факта, когда Илья Сац писал музыку для постановки Художественного театра «Дра­ма жизни» Кнута Гамсуяа -специально к третьему акту, где на сцене изображалась ярмарка.

Великолепным примером того, как режиссер вместе с ком­позитором находит соответственную природу ритма и мело­дический рисунок, а вместе с тем и интересную инструмен­товку, отвечающую стилю и замыслу режиссера, может слу­жить работа Е. Б. Вахтангова с композитором Сизовым над музыкой к спектаклю: «Принцесса Турандот».

**ПОИСКИ МЕСТА НА СЦЕНЕ И УСЛОВИЙ, БЛАГОДАРЯ КОТОРЫМ**

**МОЖНО ДОБИТЬСЯ В СПЕКТАКЛЕ ТОЙ ИЛИ ИНОЙ СТЕПЕНИ**

**ЗВУЧНОСТИ МУЗЫКИ**

Когда музыка, написанная композитором и исполненная им по клавиру, одобрена режиссером, после оркестровки вновь прослушана в исполнении инструментов и голосов и оконча­тельно принята режиссером, начинается слияние музыки со сценическим действием.

Вся первоначальная работа по слиянию музыки и сцени­ческого действия проводится под фортепиано, а затем (Начи­нается: тот период репетиций, когда режиссер ищет для оркестра, хоров или отдельных групп инструментов (в зави­симости от характера музыки, принятой для данного спек­такля) место на сцене, под сценой или в прилегающих к сце­не помещениях.

Отыскание места для оркестра или группы инструментов связано с проблемой большей или меньшей звучности музы­ки. Режиссер естественно может захотеть того, чтобы музы­ка звучала, как самостоятельный компонент спектакля, что­бы зритель очень легко следил за всеми ходами музыкаль­ного произведения, которое исполняется, чтобы части и характер этого музыкального произведения доносились так же явственно, как четко должны быть донесены мысли и фразы актеров. В этих случаях он окружает его резонирующими стенками, образующими своего рода раковину, и вся полно­та звука идет в зрительный зал.

В зависимости от того, имеются ли на сцене карманы и каких они размеров, не загораживают ли занавесы и те или иные части оформления арьерсцену от зеркала сцены, оркестр может быть помещен в том или ином месте сцены.

Если первый трюм достаточно удобен для того, чтобы в нем разместить оркестр, или если имеется особое помещение для оркестра перед сценой, однако скрытое, от зрителей и находящееся под просцениумом, то оркестр можно поместить в

**Стр. 185**

одном из этих мест, в зависимости от задач, поставленных режиссером.

Значительно более интересным является изобретение спо­собов регулирования звучности музыки. Элементарный прием — помещать оркестр за дверью, пробовать, как он зву­чит при закрытой, полуоткрытой и открытой настежь двери. Конечно, нет никакой премудрости в том, чтобы, расса­живая так или иначе оркестр и помещая его в той или иной части сценического пространства, загораживая ширмами, за­навесами, стенками павильона, добиваться оттенков в степени звучания. Но и все приемы нахождения тех или иных эффек­тов в сценическом действии, в смысле технического их обо­рудования, по большей части ничего сложного не представ­ляют. Все зависит от вкуса режиссера. Каким образом и чего он будет достигать, работая над тем или иным эффек­том, в частности над музыкой в спектакле, — все это обна­руживает его режиссерский прием и связано с тем творче­ским направлением, которое он разделяет.

В целом ряде постановок у режиссера может возникнуть задача средствами музыки добиться той или иной настроен­ности, которая бы вызывалась у зрителя через музыкальные сочетания заранее продуманных гармоний, диссонансов, му­зыкальных фонов, полученных подбором определенных ин­струментов. Для разрешения этого рода задачи! работа ре­жиссера с музыкантом весьма разнообразна, причем в этом случае режиссеру необходим именно театральный ком­позитор, потому что всех оттенков, о которых я говорю, можно достигнуть не только в процессе обсуждения содер­жания и характера музыки с композитором, не только во вре­мя проб, когда принимается или корректируется музыка, сочиненная для данного спектакля, но и тогда, когда эта музыка прилаживается к сценическому действию.

Группы инструментов, и каких именно, могут быть раз­бросаны там или тут по сценическому пространству, в зависи­мости от тех задач, которые поставлены режиссером теат­ральному композитору.

**ВЫБОР КОМПОЗИТОРА ДЛЯ СПЕКТАКЛЯ**

Следует остановиться еще на одном вопросе, говоря о музыке в спектакле: как поступить с музыкой, написанной крупнейшими композиторами к отдельным произведениям крупнейших европейских драматургов? Существует велико­лепная музыка Бетховена к трагедии Гете «Эгмонт», прекра­сная музыка Шумана1 к байроновскому «Манфреду», музыка Грига к «Пер Гюнту» Ибсена, музыка Чайковского к «Снегу­рочке» Островского, музыка Мендельсона к «Сну в летнюю

**Стр. 186**

ночь» Шекспира, музыка Глазунова к «Маскараду» Лермон­това и др.

Вводя такого; рода. музыку в спектакль, режиссер связы­вает себя определенным стилем, который проявится и в ха­рактере исполнения актеров, и в оформлении спектакля, и в трактовке произведения. Музыка указанных композиторов всегда войдет в спектакль как некое самостоятельное целое, и подчинить ее замыслу режиссера невозможно. Симфонизм такой музыки совершенно явный, и ряд номеров, написанных композитором для данной пьесы, укладывается в спектакль как части своего рода сюиты.

Хотя указанная выше музыка написана к определенным драматическим произведениям, но в плане нашей современ­ной театральной технологии построения спектакля она не может быть названа театральной музыкой.

Целый ряд крупных композиторов, которые писали для театра музыку, иногда и очень удачно, не становились теат­ральными композиторами в том смысле, как это было сказа­но по отношению к Илье Сацу, очевидно, потому, что не об­ладали знанием или просто не любили театра, а может быть, и любили, но не понимали театр в том специфическом раз­резе, в каком надлежит его видеть и знать для творческого работника, органически участвующего в процессе создания спектакля.

Из числа композиторов, которые пишут для сцены, мы знаем мало театральных композиторов, безусловно отли­чающихся друг от друга содержанием и своеобразием своей музыки и пониманием ее роли в спектакле. В зависимости от указанных свойств режиссер и останавливает свой выбор на том или ином композиторе, привлекая его к работе над дан­ным спектаклем.

Если режиссер стремится к яркости, полифонизму, к боль­шому оркестру, который должен сопровождать его спектакль, он остановится на том композиторе, который интересен в своей театральной музыке своеобразием инструментовки и развитием тем среди определенных групп, инструментов.

Бели режиссер хочет, чтобы театральный композитор по­мог ему в отыскании такой манеры музыки, которая, соглас­но его замыслу, отвечала бы сжатости, лаконизму или иронии в раскрытии среды, характеристики которой он старается до­биться в музыке, он обратится к композитору, владеющему своеобразными мелодиями и гармониями, но разрабатываю­щему их именно в приемах, нужных режиссеру для найден­ного им стиля спектакля.

**Стр. 187**

**РАБОТА НАД ШУМАМИ В СПЕКТАКЛЕ**

Очень часто в процессе создания спектакля у режиссера возникает надобность в шумовом оформлении. Следует заме­тить, что к вопросам шумового оформления режиссер под­ходит на последнем этапе работы над спектаклем.

Если исключить ту часть шумов в спектакле, которая от­носится к полной имитации звуковое: проезжающего по мосту экипажа, приближающегося поезда, канонады или отдельных пушечных выстрелов, шума дождя, воя ветра, прибоя волн и т. д., то остаются такие театральные шумы, которые талант­ливым шумовиком позаимствованы в своей основе из непо­средственных впечатлений, получаемых из окружающей нас жизни, однако переработаны в особые шумовые эффекты.

Шумы помогают исполнителю передать необходимую атмосферу игровых кусков и лучше доносят самочувствие исполнителей до зрительного зала.

В непосредственной связи и взаимовлиянии с шумами на­ходится освещение и декоративное оформление в целом, при­чем шумы определяются в зависимости от того или иного характера освещения и декоративного оформления.

Обыкновенно руководитель шумовой части спектакля — человек с очень музыкальным ухом и одновременно чрезвы­чайно наблюдательный и умеющий хорошо схватывать такие явления в жизни, которые очень характеризуют то или иное событие или действие.

Доносящиеся из-за окон и из-за стен домов шумы, если они хорошо сделаны шумовиком, состоят из отдельных выкри­ков, звуков, характерных для проезжающих экипажей, авто­мобилей, военных тачанок, орудий, смешивающихся с разго­ворами толпы, идущей по тротуарам или останавливающейся около окон, с песнями проходящих воинских частей, с звуча­нием духовых оркестров я т. д., причем хороший шумовик сделает так, что вы отличите, что вот проехала тачанка, кото­рую везет тройка или четверка подкованных лошадей, дребез­жание железных частей этой тачанки и стук колес о мосто­вую; затем слышно, как проходит артиллерия — передается звук громыхающих колес пушек и лафетов; потом цоканье копыт идущей кавалерии и тяжелый марш пехоты.

**Стр.188**

Очень часто режиссеру интересно, чтобы шумовик добился таких звуков, которые передавали бы морозный день, когда гудят в воздухе провода; чтобы в полной тишине раздава­лись далекие гудки паровозов, разносимые эхом, шум листьев и ветвей старого парка за окном или невнятный гул огром­ного города, который слышен о какого-нибудь темного пу­стыря на самой окраине выселков «ли предместий. Однако режиссеру нужны не грубо натуралистические приемы, а такие, которые1 давали бы намек, фон для соответственных переживаний и той настроенности, какая ему необходима для рада' сцен, проходящих в данном месте действия.

Наконец, возможно, что (режиссер поставит шумовику и третью задачу. Предположим, так складывается действие, что режиссер хочет передать последнюю сцену какого-нибудь акта под вой метели в тайге и этот вой метели и ураган не­сущегося снега являются фоном и даже каким-то голосом, вступающим, в жизнь этой финальной сцены. Вот тогда ре­жиссер захочет, чтобы шумовик при создании этой картины достигал такого впечатления, которое не только было бы реально, но и заключало бы в себе кое-какие музыкальные звуки. Тогда этот шумовой фон плюс человеческие голоса или отдельные вокальные аккорды по определенному рисун­ку могут связываться с отдельными голосами и отдельными тембрами музыкальных инструментов, а вес это, вместе взя­тое, плюс шумовая аппаратура дадут такое шумовое оформ­ление драматическому действию исполнителей, которое суще­ственно будет отличаться от двух вышеуказанных шумо­вых задач.

Словом, режиссер может ставить для руководителя шумо­вой частью театра самые разнообразные задачи в зависимо­сти от того, чего он хочет добиться в спектакле от шумового оформления.

Как известно, для достижения простейших шумовых эффектов существует очень простая аппаратура, которая издавна находилась в ведении машиниста и постановочной части. Так, например, аппарат для создания иллюзии прибоя волн представляет собой раму, сделанную из поставленной на ребро дюймовой доски в 3½ вершка шириной и железной оси в середине квадратной, а на концах круглой — для подшипни­ков, установленных в стойках аппарата. С обеих сторон рамы натянут холст, стороны которого, обращенные внутрь, оклее­ны бумагой дли усиления звука, производимого при враще­нии аппарата скользящим по бумаге гравием. Аппарат для шума дождя состоит из двух плоских деревянных колец; каждое кольцо склеено из двух слоев дерева волокнами на­перекрест; оба кольца соединены между собой двойным ря­дом зигзагообразных деревянных рам, просветы которых за­тянуты пергаментом. Внутрь такого аппарата насыпают просо,

**Стр. 189**

скольжение которого по пергаменту напоминает падение дож­девых капель. Давно известны элементарные, имеющиеся почти в каждом театре аппараты для создания шума поезда, стука проезжающего экипажа, для эффекта звона колоколов, если эти последние в театре отсутствуют, и т. д.

Каждый шумовик, если он действительно мастер своего дела, непременно изобретатель, прячем он изобретает не только аппараты, с тонкостью и искусством передающие нужные шумовые эффекты, но и способы пользования этими аппаратами: как добиваться при пользовании ими тонких нюансов, как расставлять аппаратуру для того, чтобы в зри­тельный зал с нужной силой дошел тот или иной эффект, и как сочетать работу этих аппаратов, чтобы один усили­вал или дополнял другой аппарат, действующий для пере­дачи этих эффектов.

**КАКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ИМЕЕТ ДЛЯ РЕЖИССЕРА**

**ТЕАТРАЛЬНОСТЬ ОРГАНИЗАТОРА ШУМОВЫХ**

**ЭФФЕКТОВ**

В общем плане работы над спектаклем шумовые эффекты для режиссера являются одним из звеньев художественного целого, выливающегося в результате репетиционной работы в

спектакль.

Очень тормозит работу режиссера, когда специалист (и даже большой специалист в своей области) организатор шу­мовых эффектов делает только то, что ему непосредственно поручено, — выполняет заказ режиссера на создание опреде­ленного шумового эффекта, — сам же не участвует в обсуж­дении того, почему интересующий режиссера эффект должен войти именно в этот кусок действия, какую цель преследует режиссер, выдвигая предложение о создании такого шума, чего он хочет добиться и какую мысль или ощущение нужно через этот эффект провести в спектакль.

Необходимо, чтобы организатор, изобретатель и руководи­тель шумовых эффектов интересовался сценой, любил сце­ническое искусство, понимал актерское мастерство и чтобы все театральное дело было ему чрезвычайно близко. Тогда его деятельность поможет режиссеру и будет способствовать

успеху спектакля.

Каждый шумовик возглавляет шумовую бригаду, кото­рая может состоять из лиц, специально приглашенных только для работы на шумовых аппаратах, но может быть сформи­рована и из молодых членов труппы, актеров и актрис. Нако­нец, эта же бригада включает и нескольких рабочих сцены, которые работают на более тяжелых аппаратах.

От руководителя шумовыми эффектами зависит, как ор­ганизовать эту бригаду и наладить не только репетиционную

**Стр. 190**

работу и работу по отысканию шумовых эффектов, но и по проведению этих шумов с нужной серьезностью и внима­нием всякий раз во время спектакля. Руководитель шумови­ков должен бороться за поднятие в своей бригаде уровня те­атральной культуры, разумея под этим словом не только ов­ладение техникой, но развитие вкуса, а также осмысленное отношение к тем процессам, которыми занимается каждый из членов бригады или группы, прикрепленный к одному из ап­паратов.

Для того, чтобы получился нужный для режиссера ре­зультат, необходимо, чтобы каждый из членов шумовой бри­гады, так сказать, жил жизнью своего аппарата, не только механически включал, вертел, делал те или иные автоматиче­ские движения, но и действовал. Возьмем, например, слу­чай, когда целая бригада стоит на свистульках, расставленных в разных концах сцены для того, чтобы изобразить щебе­тание и гомон птиц весной. Талантливый руководитель шумо­вых эффектов даст каждому члену бригады свою действен­ную задачу — как одна птица перекликается с другой, как птица выводит то или иное колено, причем она пропела, си­дя на одной ветке, потом быстро перелетела и села на дру­гую. Если шумовики достигают передачи такой живой жизни, то все это мгновенно переносится в зрительный зал. При от­сутствии внимания и вкуса к этого рода работе всех членов шумовой бригады шумовые эффекты меркнут, становятся ме­ханическим привеском к спектаклю.

Должен сказать, что замечание о вкусе к тому, что делает всякий, находящийся на сцене, желании и умении действовать в своей области, отвечая своим поведением главному дейст­вию, основным моментам развития пьесы, — все это относится ко всем работникам театра, находящимся на сцене во время спектакля и даже во время репетиций.

Следует прибавить, что режиссер должен установить ре­жим в жизни всех работников сцены, который в некотором смысле связывал бы их круговой порукой в общем деле со­здания спектакля.

В самом деле развитие действия в спектакле лежит не только на одних актерах. Если электротехники, сидящие в регуляторской, или осветители, находящиеся на отдельных ап­паратах, не вовлечены в общий рисунок и ритм спектакля, если рабочий, стоящий на занавесе, не подает его во время и с установленной скоростью его движения, если рабочие сцены и бутафоры будут выполнять свои задания без достаточного понимания, почему нужно так ставить по меткам ту или иную вещь на сцене,— не получится плавного или порывистого (в зависимости от требований, поставленных режиссером) дви­жения спектакля.

Конечно, все эти требования сводятся к одному: каждый

**Стр. 191**

работник сцены, а следовательно, и каждый член шумовой бри-'гады должен быть действительно театральным человеком.

Предположим, шумовая бригада получает следующую за­дачу: за стенами небольшой выгородки, которая изображает вход в барак скаковой конюшни, стоит несколько лошадей, приготовленных к выводу на ипподром. Жизнь конюшни явля­ется фоном для довольно напряженного разговора. И вот раз­мечается ряд шумовых кусков. Одна лошадь более нервная, причем ее станок расположен сейчас же у двери указанной выгородки; она пугается каждого стука и громкого голоса. Другая лошадь стоит дальше, в противоположном конце ба­рака; ее седлают, и она все время бьет не то передними, не то задними ногами. В одном из денников, когда оглаживали лошадь, она неудобно повернулась и ногой ударила по ведру, которое покатилось, а конюхи закричали на эту лошадь, и тогда затопотали рядом стоящие в соседних денниках. Все время слышно, как лошади то жуют сено, то грызут кормуш­ку, то позвякивают удилами и мундштуками.

Вся эта картина дойдет до зрителя, если каждый из членов бригады создаст эту жизнь в конюшне и аппараты, передающие стук копыт, будут пущены в действие таким образом, что каждый из них передаст характер лошади и ее поведение.

Все это зависит от (заведующего шумовой частью. Тогда только шумы будут ярки и запомнятся, если все они будут сорганизованы так, что изобретатель их и руководитель шу­мовых эффектов, будучи театральным человеком, создаст их в полном контакте со сценической жизнью актеров и с со­вершенно ясным пониманием режиссерского замысла.

К сожалению, не существует учебников, статей или иного характера пособий, которые бы полно осветили этот очень серьезный участок в работе режиссера над спектаклем.

В связи с вопросами, которые поставлены и освещены вы­ше, следует указать на работу по шумовому оформлению за­ведующего этой частью в Художественном театре — заслу­женного артиста республики В. А. Попова. В этой области он является действительным мастером — и как изобретатель раз­личного рода эффектов и как методист.

В. А. Попов имеет; огромный опыт работы по шумовому оформлению. Он является интересным конструктором целого ряда очень тонких аппаратов, выполнить которые удается в мастерских с отличными результатами, при указаниях и руко­водстве в работе над этими аппаратами самого изобретателя. Изобретая аппараты, он обращает внимание на тщательную обработку отдельных частей конструкции. Он учит, как поль­зоваться аппаратом, чтобы получить всю гамму задуманных им нюансов, и дает указания опытного характера по методи­ке в области шумовых процессов на сцене.

**Стр. 192**

Все, что говорилось о театральности руководителя шумовой частью в театре, относится к мастерству В. А. По­пова. Он может 'сделать ряд ценных указаний, как и откуда надлежит слушать подготавливаемый во время репетиций эф­фект, учитывая в дальнейшем его звучание, когда зрительный зал будет наполнен; как сочетать слуховые впечатления со зрительными, однако беря за основу сценическое действие; каковы проверенные им на опыте приемы работы с бригада­ми; где и каким образом располагать определенного характе­ра аппаратуру, чтобы получился задуманный эффект, и т. д.

Следует упомянуть, что крупнейшие режиссеры нашего Союза К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данчен­ко постоянно в своих постановках в той или иной мере при­меняли шумы в оформлении спектакля, причем для каждого из них, как и для любого режиссера, работающего над спек­таклем, этот элемент либо занимал очень заметное место в постановке, либо являлся своего рода фоном для сценического действия.

**ПРИМЕЧАНИЯ К ПРАКТИЧЕСКИМ РАБОТАМ**

**СО СТУДЕНТАМИ НАД СОЗДАНИЕМ СПЕКТАКЛЯ**

Обычно третий год обучения режиссуре весь коллектив курса занят работой по созданию спектакля, в котором все студенты являются режис­серами спектакля и его исполнителями. Этот спектакль в костюмах, гримах и декорациях, словом, во всем своем сценическом оформлении, является экзаменационной работой для перехода на следующий, четвертый курс. Еще в конце второго года обучения намечается та пьеса, с которой должны за летние месяцы познакомиться все студенты, прочитать ее и подумать о ней. Съехавшись к началу учебного года, студенты прежде всего сообщают свои впечатления о прочитанной пьесе и высказывают свои соображения о том, как она может выглядеть сценически.

Первые беседы проходят над вскрытием авторского текста. В ре­зультате коллективного обсуждения устанавливается выработанная точка зрения на данное произведение и находится сквозное действие спектак­ля. К этому времени устанавливаются основные большие режиссерские куски всего спектакля. Параллельно с этим, по мере изучения пьесы и сведения текста в тот экземпляр, по которому предполагают исполнять эту пьесу, намечается распределение ролей. Вся эта работа ведется не только художественным руководителем курса, но и его ассистентами, преподавателями актерского мастерства.

Когда детально обсужден и обдуман весь текст, оговорены все дей­ствующие лица, вскрыты их характеристики, когда весь коллектив курса ознакомился с необходимой литературой происходит распределение ролей. Следующим, довольно сложным моментом технического характера яв­ляется распределение режиссерских кусков в спектакле между всеми студентами курса, чтобы каждый из них или двое получили бы по -

**Стр. 193**

одному, а иногда и по два больших режиссерских куска в спектакле. Есл» пьеса может быть разбита на эпизоды или сама по характеру построения» сделанного драматургом, разбивается на ряд картин, то надо строго за­крепить каждый режиссерский кусок или ряд кусков, а иногда и картин за определенным студентом-режиссером, непременно приняв во внимание, чтобы студент, режиссирующий данный кусок, не был по возможности в. нем исполнителем.

И вот начинается работа по осуществлению спектакля. Отдельные репетиции ведутся параллельно, причем, так как руководителями данной постановки могут оказаться уже по крайней мере трое, т. е. художест­венный руководитель и два его ассистента, работающие по актерскому мастерству, возможны длительные репетиции и детальные занятия над этим спектаклем до тех пор, пока не появится уже во второй половине академического года надобность слеплять отдельные режиссерские кус­ки для получения единого художественного целого.

В то же самое время из состава студентов выделяются три бригады! одна по художественному оформлению спектакля, по работе над декора­циями, костюмами, гримами и светом, причем эта бригада состоит из тех. студентов, которые в силу своей индивидуальной одаренности — худож­ники и создали ряд интересных эскизов; другая бригада обеспечивает воз­можность создания данного спектакля в организационно-административ­ном плане, т. е. следит за пошивкой костюмов, изготовлением париков, приготовлением бутафории, монтировкой декорации и света и т. д. Эта же бригада заботится о необходимости создания шумовых эффектов или музыкального сопровождения. И, наконец, третья бригада состоит из помощников режиссеров, ведущих спектакль и обеспечивающих прове­дение ежедневных репетиций и запись протоколов репетиций. На их обя­занности также лежит забота о получении помещений для репетиций и всех нужных для нее предметов.

Должен заметить, что все студенты, входящие в эти бригады, вместе-с тем являются и исполнителями и имеют соответственную режиссерскую нагрузку по осуществлению отдельных режиссерских кусков.

Таким образом, к концу академического года слагается целый спек­такль, над которым работали в течение двух семестров и который был материалом для упражнений в области сценического мастерства, опытом самостоятельной режиссерской работы студентов. Наконец, этот же спектакль знакомил их вплотную с особенностями коллективного искус­ства театра, а также подготовлял студентов к работе над авт6рским> текстом, к созданию режиссерского экземпляра и умению вести запись репетиций для того, чтобы впоследствии видеть ошибки и достижения-, которые были сделаны в процессе создания спектакля.

**Стр. 194**

**КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ РЕЖИССЕРА В РАБОТЕ НАД СПЕКТАКЛЕМ**

Режиссерское искусство, определяющееся вкусом, фанта­зией и темпераментом носителей его, в известный период ра­боты над спектаклем—иногда очень рано, иногда на последнем этапе — приводит режиссера к обостренной внутренней зоркости.

В чем, в сущности, заключается эта обостренность внут­ренней зоркости режиссера? В том, что он может отличить фальшивое от правдивого, банальное от незаштампованного, нового, неожиданного, оригинального, мало использованного и свежего и вместе с тем чего-то очень простого, верного и глубоко сценичного.

Эта зоркость им проявляется не только в работе с испол­нителями, но и в отношении ко всему спектаклю в целом, в котором свою долю участия имеют и художник, и осветитель, и прочие работники сцены, помогающие созданию спектакля.

Этот момент в работе режиссера очень трудно поддается описанию, и вместе с тем, если этого момента в творчестве режиссера нет, специфически' режиссерское в спектакле отсутствует.

В чем оно выражается? Допустим, полностью разобраны с актерами отдельные куски ролей, в основном почти вся пьеса сделана. И вот, работая над отдельными сценами, режис­сер в самом процессе исполнения показывает актеру, как наи­более выгодно донести те состояния, которыми он живет.

Он не говорит ему о его сквозном действии или о зерне роли, но подсказывает, видя со стороны, где и как лучше сказать ту или иную фразу: присев на ручку кресла, или двинувшись к окну, или облокотившись на раму, внезапно по­вернувшись на определенном слове к своему партнеру, мед­ленно опускаясь на колени, или удобнее забиваясь в угол ди­вана и складывая руки на груди в тот момент, когда испол­нитель слушает своего партнера, готовясь ему сказать нечто веское и сильное, предлагает взять в руки какой-нибудь пред­мет и играть с ним, пока говорит ту или иную реплику, и т. д.

К этому же приему обостренной внутренней зоркости относится умение режиссера увидеть интересную мизансцену и удержать исполнителя от банального перехода: в развитии

**Стр. 195**

сцены, остановив на мгновение всех партнеров, изменить ок­раску в интонации, подсказать жест, на ходу перестроить рас­положение фигур; задержать на определенной реплике испол­нителя до тех пор, пока он не найдет такого выражения глаз и лица, которое отвечало бы подлинному видению исполни­телем цели, к которой неуклонно стремится он в развитии своей роли.

К этому же приему обостренной внутренней зоркости от­носится внезапное предложение изменить установку мебели, даже дать иной разворот сцены, повернув под другим углом всю планировку; или предложение переставить порядок сцен и иначе их акцентировать; или предложение дать такое осве­щение, и из такого источника идущее на присутствующих на сцене исполнителей, которое сразу подаст со всей определенностью нужную мысль, разъясняющую режиссерский замысел.

К этому же относится подсказ внезапно, тут же органи­зованного и вчерне набросанного музыкального или шумового сопровождения, снятие задерживающего или фальшивого рит­ма в одном куске и нахождение неожиданного, свежего и острого ритма в другом; умение показать, как надлежит «обыграть» паузу, которая внезапно стала ясной режиссеру и увлекла (всех исполнителей, потому что подчеркнула все предшествующее, что нажито в ходе спектакля.

Можно привести десятки, сотни примеров, когда эта зор­кость режиссера одним штрихом сразу заставляет жить нуж­ной атмосферой куска, когда эта зоркость помогает ему ком­позиционно слепить те или иные части народной сцены или со вкусом и знанием жизни вылепить маленькие кусочки, из ко­торых слагается целое народной сцены, открыть в испол­нителях то или иное самочувствие, которое даст нужные ему движения в сценическом действии.

Словом, эта внутренняя зоркость режиссера есть нечто иное, чем то, что мы называем педагогическим момен­том в работе режиссера. Режиссер-педагог занимается с ис­полнителями, разбирая с ними текст, помогая им работать над собой, подойти к работе над ролью таким образом, чтобы все роли вместе составили определенный ансамбль в спек­такле.

Режиссер-педагог, конечно, не режиссер-постановщик. Очень часто режиссер, великолепно умеющий работать с ак­терами, затрудняется один, без помощи режиосера-постачювщика или художника-постановщика, закончить свою работу над спектаклем так, чтобы да него вышло художественно цельное произведение, обладающее всеми особенностями сце­нического единства.

Мы часто говорим: вот великолепный режиссер-психолог, режиссер, обладающий литературным вкусом, хорошо

**Стр. 196**

чувствующий художника на сцене и умеющий с ним найти такой внешний образ спектакля, что он для зрителя чрезвычай­но четко донесет весь режиссерский замысел. Но такой режис­сер-психолог, человек большого литературного вкуса, пре­красно умеющий оформить свой спектакль вместе с худож­ником, 'разработав костюм, бутафорию и декорацию, не умеет работать с исполнителями; кроме того, он не режиссер-педагог.

Конечно, режиссер-педагог всегда умеет работать с испол­нителями, но режиссер, умеющий работать с исполнителями и добивающийся отличных результатов в работе с актерами над ролями, часто не обладает соответственным тактом и умением 'создать атмосферу работы и организовать самые процессы репетиций для всех исполнителей на протяжении всего репетиционного периода, пока идет работа над спек­таклем.

Я вполне сознательно подменяю определением «внутренняя зоркость режиссера» старый и известный на театральном языке термин «интуиция».

Почему я считаю, что термин «режиссерская интуиция» не вполне выражает то содержание, которое мы предпола­гаем, употребляя его? Потому, что при пользовании этим тер­мином в творческом акте режиссерской работы основное ме­сто отводилось бессознательному действованию ре­жиссера. А по существу это неверно, потому что режиссер может развить и не развить в себе эту «внутреннюю зор­кость». Развить, если будет работать в этом направлении над собой, занимаясь тщательной отделкой спектакля, с большим контролем относясь к тому, что подсказывают ему его вкус, его художественное чутье, вполне сознательно разбираясь в том, почему ему не нравится одно, а нравится! другое.

Конечно, когда он делает замечания или когда предлагает какие-либо изменения, он не контролирует себя и не ставит себе такой задачи — непременно в данную минуту проверить, что руководило им, когда он делал то или иное предложе­ние. Но если он через некоторое время подумает и, подумав, придет к выводу, что то предложение, которое он сделал, не было ошибкой, он вполне сознательно ответит себе, а если это потребуется, и другим, почему он произвел то или иное изменение или сделал такое-то предложение.

. Но, кроме самоконтроля, можно развить в себе и «режис­серскую зоркость». "Если вспомнить примеры из опыта круп­нейших режиссеров, все их тонкие замечания и верные пред­ложения, то можно с уверенностью утверждать, что эта «зоркость» продиктована им жизненным опытом, памятью, наблюдательностью, способностью творчески переживать то, что они видели в окружающей их жизни. Примером этого могут служить замечания и предложения, делавшиеся на

**Стр. 197**

репетициях К. С. Станиславским и делаемые Вл. И. Немиро­вичем-Данченко.

Все самые меткие и неожиданные предложения, самые ост­рые, поражающие мизансцены вытекали у них из глубокого понимания жизни, художественной изобретательности, из ши­рокого опыта и умения заметить фальшивое и подсказать правдивое. Причем даже трудно разделить, что можно отнести к их громадному жизненному опыту и что относится к не­обычайно ярким вспышкам творческой фантазии, к способно­сти творчески вообразить.

Мы уже отмечали, что в режиссуре есть несколько разде­лов, которые как бы стоят особняком. Так, например, работа режиссера с исполнителями, конечно, определяется тем, как режиссером разработан текст, как понят автор; мало того, изучение авторского текста, его верное сценическое истолкование ведется режиссером через исполнителей, но есть такой момент в работе режиссера, когда он один, без исполнителей, занимается авторским текстом.

То же самое следует сказать и о работе режиссера с ху­дожником. Есть очень много моментов в период создания спектакля, когда работа режиссера с художником идет без участия (исполнителей. Тоже надо сказать и о работе режис­сера с осветителем, музыкантом, машинистом, шумовиком и т. д.

Но вся эта работа приводит режиссера к тому периоду, когда надлежит все соединить вместе. Мы называем этот процесс в работе режиссера композицией. Спектакль яв­ляется для режиссера определенным сценическим сочинением.

Совершенно так же, как композитор сочиняет симфонию, как художник кисти пишет картину, а для литературоведа со­вершенно естественно произвести композиционный анализ ро­мана, так и в работе режиссера наличествует композиционное умение привести к некоему сценическому единству многооб­разие тех средств, которыми режиссер добивается реализации своего замысла, отвечающего идее и смыслу произведения.

Трудно и неверно было бы составить исчерпывающий пе­речень основных приемов режиссера, которые следовало бы отнести к актам его композиционной работы. Однако можно сказать, что, когда режиссер приступает к постройке сцен, картин, действий и, наконец, всего спектакля в целом, когда он как бы собирает отдельные куски в законченные сцены, картины и действия, он компонует отдельные части весь­ма разнообразного характера, стремясь привести их к неко­ему художественному единству. Это касается и исполнитель­ской работы и монтировочной части спектакля.

Сюда входит прежде всего отыскание атмосферы сцены и средств выразительности, через которые эта атмосфера

**Стр. 198**

должна сообщиться зрителю. Атмосфера сцен получается от того или иного самочувствия 'Исполнителей в определенных кусках. Но это самочувствие исполнителей зависит не толь­ко от их поведения, от того, чем они живут, чем они напол­нены, но и от внешних обстоятельств. Сеет, обстановка, му­зыка, шумы, расположение мебели и т. п. — все это отра­жается на самочувствии исполнителей.

Сюда же относится закрепление или нахождение новых мизансцен, расстановка кульминаций, или акцен­тов, в сценах, картинах, актах и, наконец, во всем спектакле.

Должен сказать, что все, что связано с ритмической и с темповой сторонами спектакля, окончательно находит­ся в этот период работы над произведением, потому что в это время родится своего рода туше, которого удается достиг­нуть в исполнении через паузы, при помощи проходящих сцен, на которых не следует задерживать внимание зрителя, а также при помощи подчеркнутых выделяемых состояний отдельных исполнителей и интонацион­ной стороны спектакля. А, в конечном счете это и есть те сценические средства, через которые передается ритмиче­ская сторона сценического действия, ритм спектакля.

Хотя работа над большими общими сценами, то, что на театральном языке называется народными сценами (должен оговориться, что в этих народных сценах бывают заняты и «светские люди», «двор», и уличная толпа, и боярская дума, и жители «ночлежки» из третьего акта «На дне» Горького, и т. п.), занимает в период репетиций совершенно особое мес­то, когда с каждым исполнителем режиссер добивается нуж­ного рисунка его роли, а также делит всю «народную» сцену на группы, каждую из которых возглавляет ведущий, помога­ющий исполнению партитуры народной сцены, разработанной режиссером, — в тот репетиционный период, о котором сейчас идет речь, т. е. когда режиссер компонует спектакль, про­водится особо тщательная работа режиссера по лепке от­дельных кусков «народных» сцен.

Почему в этот период, когда он компонует, происхо­дит особая работа над народными сценами? Потому, что режиссеру теперь уже ясно, что в основном должны выра­жать эти народные сцены, каково их сквозное действие, на чем должно быть построено преимущественное вни­мание всей народной сцены, для чего вообще они нужны в спектакле.

Для того, чтобы добиться желаемого результата в каждой группе, на которые разделена «народная» сцена, и в различных сочетаниях этих групп в процессе: общего действия народной сцены, необходимо лепить маленькие сценки, од­нако связанные единым рисунком и развивающиеся по общему сквозному действию.

**Стр. 199**

В этот период работы может быть выброшено и стерто все задерживающее и, наоборот, подчеркнуто, выделено, да­же внешним образом высвечено, ярче подано мизансце­нами, костюмами, гримом то, что помогает наиболее четкой подаче режиссерского замысла.

**мизансцены и композиция кусков и мизансцен**

Как известно, в режиссерской практике существуют два приема для нахождения мизансцен: или режиссер во время работы с исполнителями так ведет занятия, что в своем об­щении и партнерами, при выполнении определенных задач исполнитель будет действовать так, как ему естественнее все­го покажется занять то или иное положение, сделать тот или иной переход, и эти положение или переход, зафиксирован­ные на репетициях, и окажутся мизансценой, вылившей­ся в процессе работы, или режиссер покажет мизансцену исполнителям, и даже более того: обдумав все мизансцены на протяжении ряда картин или действий, он их предложит выполнять актерам довольно точно и будет добиваться того», чтобы рисунок найденных, изобретенных им мизансцен точ­но соблюдался исполнителями.

Что такое мизансцена? Наиболее выразительный прием действования, наиболее выразительное положение или состо­яние актера, рисующее его внутренний процесс. Через ми­зансцены нам удается передать, чем живет исполнитель, что наполняет его в данном куске действия.

В отдельных случаях режиссер для того, чтобы предло­жить ту или иную мизансцену, сам сыграет тот или иной, кусок за всех персонажей, занятых в данном куске, тем са­мым показывая исполнителям, чего он хочет, как он видит эту мизансцену. Или бывает так, что режиссер, сидя на ре­жиссерском месте, видит, что надо сделать исполните­лю: чуть переменить позу, или перевести внимание с одного объекта на другой, или изменить самочувствие от перемены «предлагаемых обстоятельств» — и от этого сразу будет най­дена новая мизансцена или изменится рисунок уже най­денной.

В основе мизансцены всегда лежит ясно осознаваемая ис­полнителем задана, которую он выполняет в своем внутрен­нем или внешнем действии. Для нахождения сложной мизан­сцены среди двух или нескольких партнеров нужно, чтобы режиссер не только подсказал, но нашел необходимое для них самочувствие.

Все мизансцены, если ими определяется целая сцена, ока­жутся фальшивыми в том случае, когда не установлена ре­жиссером атмосфера данного куска. Нужно десятки раз» оговорить эту атмосферу и создать ее во что бы то ни стало,

**Стр. 200**

Только тогда искомая мизансцена придет естественно и режиссер сможет добиваться четкости ее рисунка.

Нет ничего ремесленного для режиссера в том, что» он, желая найти глубокое и интересное разрешение мизан­сцены, обратится к картинам, гравюрам крупных художников» вообще к изобразительному искусству.

С режиссерской точки зрения композиционное построение фресковой живописи или больших полотен мастеров живописи дает обильный материал для размышления о мизансценах. Я не хочу сказать, что режиссер должен механически пере­носить приемы построения фигур и положений художников, кисти на сцену, но утверждаю, что режиссер обогащает се­бя, посещая картинные галлереи и выставки, перелистывая монографии о великих художниках. Он обогащается потому, что вдумывается в смысл найденных художником поз, поло­жений, взглядов, жестов, выражений лиц.

Предположим, режиссер пришел не только посмотреть, а изучить картину Рембрандта «Возвращение блудного сына». Положение фигуры отца, его лицо, руки, протянутые к сыну опущенная голова блудного сына, выглядывающее из темно­ты лицо женщины, различно относящиеся к происходящему событию немногочисленные персонажи, окружающие отца, — вое это так замечательно скомпоновано, выразительно собра­но и с такой силой передает смысл события, изображенного художником, что можно бесчисленное количество раз смот­реть на эту картину и, оставляя в стороне краски, свет, ри­сунок, силу рефлектирующей манеры письма Рембрандта, ду­мать над природой мизансцены, лежащей в основе компози­ции фигур в этой картине.

Или, если так же внимательно изучать картину Сурикова «Утро стрелецкой казни»: расположение фигур, позы, харак­тер, движения, то, как написаны кафтаны, расстегнутые руба­хи, как выбились пряди волос из-под платков жен осужден­ных на казнь стрельцов; с каким выражением смотрят дети, старухи, Петр, сами стрельцы, — все это дает огромный ма­териал для построения мизансцен, причем они не должны быть связаны по сюжету с темой этой картины Сурикова.

Нахождение природы мизансцены не ограничивается для режиссера иконографическим материалом. Его наблюдатель­ность, умение видеть в окружающей его частной и общественной жизни разнообразные проявления стремлений человека в действии дают ему материал для построения мизансцен. Этим путем он избегает сценических штампов, театральности в полном смысле слова и достигает того, что изображаемая «а сцене жизнь окажется театрально выра­зительной.

Мы часто говорим: в таком-то спектакле интересные, а в другом спектакле банальные мизансцены. Это значит, что

**Стр. 201**

режиссерские куски поделены на части, которые с точки зрения рисунка действия закреплены в определенные переходы или определенные положения. Они интересны тогда, когда эти положения и переходы, будучи чрезвычайно жизненными, вместе с тем очень верно передают стиль, манеру, в которой режиссером задуман спектакль, и в какой-то мере гармони­руют с той режиссерской интерпретацией, которая дается произведению. Наконец, они должны также гармонировать и с декорационной внешностью спектакля. Но самое глав­ное — чтобы рисунок и характер мизансцен полностью пере­давал смысл переживаний и действенной направленности, живущей в исполнителях; чтобы мизансцены облегчали исполнителям донесение своих состояний до зрителей, что­бы мизансцена была средством внешней выразительности действия.

Разумеется, мизансцены, если к их установлению подходить серьезно и творчески, не могут быть выдуманы в отры­ве от исполнителей. Мизансцены должны лепиться в процессе работы режиссера с исполнителями. Их можно показывать или подсказывать, но во всяком случае закреплять тогда только, когда они полностью принимаются исполнителями, проработавшими свои роли и естественно действующими в спектакле.

Мы знаем, что в практике режиссеров бывает часто так, что режиссер, посидев за пьесой и проработав во всех по­дробностях каждый акт (исходя из тех игровых точек, плани­ровочных мест, которые он продумал, еще работая над маке­том, и проверил во' время выгородок), изобретет, придумает все мизансцены и, встретившись с исполнителями, может все им показать, тем самым очень сократив их работу. Он сразу по­казывает актерам, где кто находится, куда переходит, и пред­лагает актерам проговаривать авторский текст, строго следуя указаниям, сделанным им. При таком приеме работы режис­сера все очень упрощается: актеры учат роли, а режис­сер разводит их по планировочным местам, указывает им переходы и следит за тем, чтобы каждый соблюдал его указания.

Такого рода прием работы над мизансценами можно с полным правом назвать ремесленным. Никаких творческих по­исков с исполнителями, которые бы определялись индивиду­альностью актера и его собственным отношением к авторско­му тексту, в этом случае нет.

Мы знаем, что, разрешая те или иные задачи действия, ко­торые продиктованы тем или иным подтекстом и вытекают из логического и психологического смысла происходящего, актер делит свою роль на актерские куски. Таким об­разом, в репетируемой пьесе в каждой сцене имеется ряд ре­жиссерских кусков, которые обычно не совпадают

**Стр. 202**

 с актерскими и чаще всего содержат в себе несколько актерских кусков.

Так, например, в комедии Островского «Свои люди — со­чтемся» в первом; акте два больших режиссерских куска. Первый охватывает первые восемь явлений, второй — осталь­ные четыре явления.

Первый режиссерский кусок содержит несколько актер­ских кусков: сначала сцена Липочки одной, потом вместе с матерью!, затем с Фоминичной и матерью, потом со свахой Устиньей. Наумовной и, наконец, всех вышеназванных лиц вместе с Рисположенским без Липочки. В этом первом боль­шом режиссерском куске актерские задачи, которые опреде­ляют актерские куски, сводятся к тому, чтобы действие каж­дого действующего лица направить к удовлетворению жела­ния Липочки — выйти замуж.

То Липочка говорит о том, чего она хочет, как она пред­ставляет свое замужество и чего она требует от матери, то действует и говорит мать, Аграфена Кондратьевна. И мы узнаем, что все требования Олимпиады Самсоновяы против­ны взглядам на брак и складу жизни, утверждаемым Аграфеной Кондратьевной. А дальше новый кусок", когда Аграфена Кондратьевна жалеет свое дитя и вместе с Липочкой пла­чет, соглашаясь на все, лишь бы не расстраивалась дочка. И еще актерский кусок, когда Фоминична сначала чуть под­дразнивает, но любя и жалея Олимпиаду Самсоновну, под­дразнивает тем, что кто-то пришел рассказать о женихе. За тем: опять новый актерский кусок: приходит сваха Устинья Наумовна и по своему восхваляет свой «товар». И еще кусок, когда Олимпиада Самсоновна убеждает всех в том, что ей необходимо как можно скорей осуществить замужество, что она хочет модного супруга и «из благородных», который бы устроил ей жизнь, полную довольства и богатства, но «по моде», чтобы она жила не в такой серости, в какой живут ее родители.

Таким образом, мы видим, что целый ряд актерских кус­ков объединяется одним режиссерским куском, в котором все действующие лица проникнуты одним сквозным действием: хотеть, чтобы осуществилось замужество Липочки.

Второй режиссерский кусок первого акта определяется интересами Самсона Силыча Вольтова; ловко провести мо­шенничество с банкротством.

Помогая этому желанию Самсона Силыча, и Риеположенский и Подхалюзин готовы способствовать ему «законно» совершить мошенничество, потому что этого рода «закон­ность» даст возможность и каждому из них нажиться.

Режиссер должен знать, что главное в его режиссерском куске — привести зрителя к выводу, что Рисположенский и

**Стр. 203**

Подхалюзин способствуют желанию Большова совершить мо­шенничество потому, что их воззрения таковы: самодуру все позволено, воля самодура закон, самодуру они служат, ис­полнение желания самодура доставляет им выгоду и удоволь­ствие. Интересы Большова, Рисположенского и Подхалюзина — общие.

На протяжении всех четырех действий комедии все во­семь действующих лиц проникнуты одним сквозным дей­ствием всего спектакля: все хотят — и этому желанию подчинено все действие спектакля — нажиться, набрать побольше денег и -поудобнее, пообеспеченее зажить, ни с кем не считаясь, ни о ком не думая, кроме себя, не думая, каким путем удалось на­грабить, нажить или на к опить деньги. Для этого живут все персонажи комедии, в этом их действенный ин­терес. В этом содержание их мысли, которое живет в глу­бине, в основе каждого их поступка. Это окрашивает их чувства.

Каждый крупный актерский кусок закрепляется в каком-нибудь положении или переходе, являющемся средством; выразить состояние, в котором находится актер.

Зная, что должно быть выражено по смысловому значе­нию пьесы в данном режиссерском куске, режиссер компо­нует актерские куски, вылепленные в ряд мизансцен, добива­ясь того, чтобы его замысел наилучшим образом доходил до> зрителей. Строить мизансцены так, чтобы из их чередования: получался нужный смысл в спектакле, это большое искус­ство режиссера.

Предположим, режиссер должен передать, что в опреде­ленном куске жизнь течет уютная, без особых волнений, ни­кем и ничем не нарушаемая и эта беззаботность должна быть в дальнейшем разрушена тем, что совершится по ходу дей­ствия спектакля. Режиссеру нужно фиксировать внимание: зрителей на том, что живут эти люди в каком-то неведении и что обстановка и условия, в которых они живут, носят на себе черты обжитости, традиционности. Он так расставит ме­бель, выгородит место действия, так будет заканчивать каж­дый актерский кусок или делать переходы от одного куска к следующему, чтобы четко донести свой замысел в самой режиссерской лепке, т. е. компоновании мелких и крупных частей действия, через мизансцены и т. п.

Указанный прием построения кусков в приведенном при­мере легко применить в работе режиссера над «Вишневым са­дом» Чехова.

Совершенно иной характер мизансцен, иная их природа возникнут в творческом воображении режиссера при работе над пьесой Тирсо де Молина «Дон Хиль Зеленые Штаны». Для того, чтобы передать острую действенность и развитие.

**Стр. 204**

интриги, неожиданность положений этой комедии, нужно, может быть, кда в чем и переработать порядок сцен во всех трех актах, продумать смысл режиссерских кусков, каждый из которых приобретает своеобразный рисунок благодаря ми­зансценам, построенным со вкусом.

Появление доньи Хуаны около Сеговийскодо моста, ее сце­на с Карманчелем должны быть окружены соответственной .атмосферой, которая выразится, может быть, в специально придуманных народных сценах, предшествующих ей или ее замыкающих, может быть, в особого рода планировке, где удобнее будет раскрывать интригующие положения и завязку.

Сцены в саду герцога или в комнате в доме доньи Хуаны, все положения, в которых оказываются и дамы и высмеивае­мые Тирсо де Молина кавалеры, заживут настоящей, искри­стой жизнью, если куски и мизансцены внутри кусков дадут возможность все время держать внимание зрителя в боль­шой напряженности. Это — комедия интриги, и легкость и 'быстроту внутреннего ритма пьесы удастся режиссеру пере­дать, если он найдет рисунок мизансцен, помогающий имен­но такому пониманию1 комедии Тирсо де Молина.

Героиня комедии, все (время способная на целый ряд не­ожиданных эскапад, одурачивающая своей изобретательностью и неисчерпаемой фантазией во всякого рода приключениях, несомненно выиграет от остро построенных мизансцен, в ко­торых ей легко доносить этот смысл комедии.

Отличным примером того, как через тонко разработанные мизансцены режиссеру удалось построить спектакль, могут служить «Три сестры» Чехова, поставленные К- С. Стани­славским в Художественном театре, в сезон 1900/01 года.

Из всего вышеизложенного ясно, что искусство построе­ния мизансцен преимущественно относится к тому специаль­ному разделу в работе .режиссера над спектаклем, где прояв­ляются его композиционные приемы.

**ЗНАЧЕНИЕ КУЛЬМИНАЦИЙ И АКЦЕНТОВ В РАЗВИТИИ ДЕЙСТВИЯ**

Так же как дирижер, который ведет оркестр, исполняю­щий сложное музыкальное произведение, для раскрытия его содержания выделяет, акцентирует то, что считает главным, основным в этом произведении, режиссер при построении спектакля в целом совершенно сознательно одну часть сцен в спектакле делает вводной, другую просто проходной, лишь вскользь поясняющей то, на что по преимуществу в дальней­шем следует обратить внимание, третью считает заключи­тельной, как бы своего рода эпилогом, и какую-то часть

**Стр. 205**

(или даже части) выделяет, как самую главную, разъясняющую всю драматическую коллизию, разрабатывающую очень полно и выразительно мысль, лежащую в основе спектакля.

Конечно, в каждой сцене и даже в отдельных кусках сце­ны должны быть расставлены очень продуманно соответ­ствующие акценты, дающие своего рода рисунок сценическо­му действию. Это прямое дело режиссера так компоновать отдельные сцены и куски, чтобы при помощи пауз, соответ­ственного выделения того или иного смысла, через интона­ционную или игровую сторону актерского действования про­водить своего рода подчеркивание того, что нужно в спек­такле и по смыслу сквозного действия и по смыслу сверхзадачи, т. е. той цели, которую преследуют режис­сер и весь коллектив, работающий над спектаклем.

Чтобы получился нужный акцент в куске, сцене или дей­ствии, он окружается теми или иными паузами, причем эти-паузы имеют самое различное наполнение переживаются различными ритмами. В этом случае сценическим ритмом мы называем не только то, что переживается актером в данной паузе, но и то, как это переживается. Есть для вы­ражения этого сценического ритма разные приемы, и всем этим владеет актер, в зависимости от уровня своего мастер­ства. Режиссер должен учитывать, какой характер пауз у того или иного исполнителя и насколько эти паузы помогают уста­новлению акцентов там, где они нужны.

Но будь то игровой кусок, то, что мы называем сделать целую сцену из какого-либо выхода или встречи, где (если там участвует несколько человек) играется сначала импровизационно, а потом фиксируется ряд отношений, со­провождающихся словами, однако такими, которые не долж­ны доходить до зрителя, или такое место в роли актера, ко­торое особенно выделяется интересными интонациями,— акцент достигается тем, что на этом задерживается внимание зрите­ля. По мысли режиссера, исполнители сами обращают на это должное внимание; рисунок действия определяется своего рода кривой, имеющей различные степени высот, но эти вы­соты достигаются не только выделением в ритме исполнения или в темпе хода спектакля, но и в тембровой окраске, инто­национных ударениях, повышении или понижении до шопота отдельных мест в спектакле. Эти приемы построения дей­ствия и делают доступным для зрителей действительный смысл спектакля.

Во всем спектакле должна быть только одна кульми­нация, к достижению которой направлен разворачивающий­ся ход внутренних и внешних событий, изображаемых на сцене. Она может быть в конце спектакля, или найдена за не­сколько картин до конца, или находиться в середине

**Стр. 206**

спектакля, но во всяком случае в результате репетиционной рабо­ты режиссер должен ее найти и сознательно привести к ней весь ход действия. Во всяком случае он не может смазать эту высшую точку, где раскрывается смысловое содержание всего спектакля.

**ЗНАЧЕНИЕ РИТМА И ТЕМПА В РАЗВИТИИ ДЕЙСТВИЯ**

Каждый режиссер прекрасно знает, что последний акт играется совершенно в ином темпе, чем первый акт, и, когда репетиционный период заканчивается, основной смысл про­гонки спектакля заключается в том, чтобы найти природу действия, которая разворачивается в начале спектакля, поз­воляет исполнителям говорить, делать переходы, держать паузы в одном темпе, а в последнем акте совершенно в ином. Да и на протяжении одного акта — и режиссер это знает — концы слов нужно делать на определенных действен­ных приемах.

Очень часто следует изобрести какой-либо эффект, чтобы донести нужное смысловое содержание акта. Этот эффект может быть световой, шумовой, связанный с каким-нибудь внезапным появлением, интересной мизансценой, неожидан­ным сломом паузы или, наоборот, хорошо наполненной боль­шой паузой, на которой идет занавес. Эти эффекты, в сущ­ности, служат тому, чтобы передать сценический ритм, который оказывается нужным для данного куска действия. Например, необходимо, чтобы в определенном акте или кар­тине дошло до зрителя то тревожное состояние, которым наполнены действующие лица, в руках которых основные ни­ти хода всего спектакля. Для того, чтобы добиться этой тревоги, необходимо не только в соответственном харак­тере вести исполнение этой сцены, но, может быть, помочь светом или тенями качающихся веток за окном.

Или приведем такой пример. Режиссер, чтобы добиться впечатления беспокойства, нарушения привычного течения жизни, так расставляет мебель в данной выгородке, что, когда сойдутся нужные для действия персонажи, необходи­мо было бы расставленную мебель переместить. И вот в этом физическом действии, когда будут расставлять мебель, мож­но добиться впечатления задуманного режиссером ритма действия. Ему известно, что по ходу действия собравшиеся для этой .сцены персонажи потом уйдут, а среди этой бро­шенной в беспорядке в комнате мебели окажется один ка­кой-либо персонаж. В своем монологе или в двух-трех репли­ках находящемуся здесь же второстепенному действующему лицу этот оставшийся персонаж выскажет весь тревожный

**Стр. 207**

и мучительный смысл того, что лежит в основе данного кус­ка пьесы. И тогда разбросанная в беспорядке мебель, среди которой он будет говорить свой монолог, может донести нужный режиссеру ритм сцены.

Можно указать на такой пример, поясняющий прием ре­жиссера, ищущего особой сценической атмосферы, которая передаст зрителю задуманный им ритм: осветив соответствен­ным образом выгородку, в которой происходит действие, он ' оставляет на столе горящую свечу или шандал с горящими свечами, колеблющееся пламя свечей также поможет в на­хождении нужного ритма сцены.

Допустим, что ряд реплик говорит о том, что присут­ствующие на сцене персонажи враждебно относятся друг к другу и надо подчеркнуть, что обычно они между собой не говорят и, может быть, не говорят уже в течение очень долгого времени. Тогда данная сцена все и разъяснит.

Режиссер делает из этого, говоря на театральном языке, «событие. Для того, чтобы это событие дошло, он при­думывает различные физические действия с предме­тами, которые необходимо расположить на сцене, и, таким образом, давая возможность исполнителям физически действовать, он передаст ритмическую сторону того, что ему необходимо по ходу дела в спектакле.

Все это касается пьес разных жанров, разных стилей, эпох. Без внимательного отношения режиссера к ритмической стороне спектакля, к тому как по внутреннему сценическому ритму течет действие, невозможно с полной ответственностью скомпоновать спектакль.

Это же и относится и к тому, в каком темпе идет та или иная сцена. Когда весь спектакль готов и репетируется в целом, режиссер видит, что задерживает развитие действия. Тогда, если он не находит нужным выкинуть вовсе кусок или даже целую сцену, предлагает исполнителям изменить темп, играть скорее, действовать стремительнее ими замечает, что вначале взят такой темп в исполнении, что к концу действие должно нестись буквально молниеносно, а это не даст воз­можности сосредоточить внимание зрителей на том, на чем надлежит. И вот он меняет темпы в отдельных актах, сценах и т. д. и, наконец, находит тот темп, ритм и тон, в котором должен идти весь спектакль в целом. Он указывает исполнителям и всему монтировочному составу спектакля на) не­обходимость строгого соблюдения тональности ритмической и темповой стороны во всем спектакле. А это зависит не только от исполнения, но и от длительности антрактов и от характера движения занавеса и всего, что сопровождает дей­ствия актеров.

**Стр. 208**

Итак, в работе режиссера над спектаклем, как мы видели, очень значительное место занимают его композиционные приемы.

Чтобы развернуть в сценическом действии весь свой за­мысел, режиссер должен обладать способностью организовать работу над спектаклем и вокруг спектакля. В орга­низации этой работы, в распределении функций каждого ра­ботающего над спектаклем важное место занимают помощ­ники и ассистенты режиссера.

Необходимость создания дружной рабочей атмосферы на протяжении всего репетиционного периода требует от режис­сера не только определенного опыта, но и способностей.

Спектакль создается всем коллективом, работающим над ним, и режиссеру, организующему работу по подготовке спектакля, прежде всего нужно хорошо знать особую психо­логию театрального работника. Организационная способность режиссера состоит не только в том, чтобы распределить сро­ки, составить календарный план, ясно представлять себе фи­нансовые и технические возможности, которыми располагает театр, отчетливо представлять себе, какое место занимает его спектакль в производственном плане всего театра, не только самому уметь работать со всем коллективом исполни­телей и монтировочной части театра, но и зорко следить за тем, как отдельные группы или мастерские работают над вы­полнением распределенного между ними дела по созданию спектакля. В этом отношении незаменимую помощь режиссе­ру оказывают ассистенты.

Этот своего рода режиссерский постановочный штаб дол­жен непременно говорить на одном языке. Ассистенты и по­мощники режиссера должны прекрасно понимать своего ру­ководителя и верить ему как мастеру своего дела.

У каждого режиссера есть свой прием работы и своя манера держаться во время работы. У каждого режиссера свой вкус, темперамент, навыки передавать свои наблюдения и опыт. Все это, вместе взятое, создает определенный режим во время репетиционной работы, который помогает поддер­живать и сохранять единство во всех отраслях театрального производства.

Помощники режиссеров должны обладать чисто техниче­скими знаниями; режиссеры-ассистенты должны уметь рабо­тать с актерами, подготовляя целые сцены или куски сцены для режиссера или работая над народными сценами; помощ­ники по монтировочной части должны обладать вкусом, ини­циативой, знаниями, изобретательностью. Помимо того все они вместе, образуя, как я сказал выше, постановочный штаб, должны все время двигать пьесу вперед, не допуская про­стоев и пустых репетиций, не давая ни одному совещанию превращаться в пустую болтовню, и—что самое главное для

**Стр. 209**

режиссера, что может помочь ему в организационной части репетиционной работы — быть художественными единомыш­ленниками режиссера, верить в правильность и интересность режиссерских приемов руководства постановкой, бороться со всем тем, что нарушает репетиционный режим и стиль его работы.

Именно помощники должны серьезно, в одних случаях сжато, в других подробно, вести журнал или дневник репе­тиций. Помощники должны составить все партитуры народ­ных сцен, произвести запись всех кусков, задач и сквозных действий, по которым может быть написан режиссерский экземпляр.

**Стр. 210**

**АВТОРСКИЙ ТЕКСТ И РЕЖИССЕР**

В режиссерской практике вопрос об отношении режиссера к автору, о границах взаимоотношений автора и режиссера в спектакле имеет очень большое значение.

Режиссер и автор при помощи творчества исполнителей создают из словесного или музыкального произведения спек­такль. Установлению в спектакле границ творческих прав ав­тора и режиссера, установлению обязательной связи их меж­ду собой, их взаимонуждаемости друг в друге я попытаюсь посвятить этот этюд.

Автор-драматург или композитор оперы, создавая свои произведения, должны предвидеть законы сцены. Во все вре­мена драматурги всех народностей создавали пьесы, а компо­зиторы—оперы, исходя из определенного представления о структуре сцены и системе исполнения.

Правда, мы встречаемся и с такого рода явлениями, когда драматург или композитор, создавая свои произведения, рас­считывают на иную технику исполнения или на иное устрой­ство сцены, чем то, которое главенствует в современном им театре. И тем не менее их произведения определяются су­ществующей или предлагаемой техникой искусства сцены, потому что, только считаясь с ней, они могут передать сце­нически содержание своих произведений.

С другой стороны, режиссер, предполагая поставить пьесу, относящуюся к более или менее отдаленной эпохе, дол­жен при переводе произведения драматурга на язык совре­менной ему сценической техники учитывать драматургические особенности данного произведения.

Если режиссер предполагает ставить эсхиловского «Про­метея» на ренессансной сцене-коробке, на которой ставят современные режиссеры, он не только принужден будет при­способить драматургический текст Эсхила к возможностям этой сцены, «о и должен глубоко разобраться в драматурги­ческих приемах автора и учесть, для каких технических ус­ловий античной сцены Эсхил пользовался этими приемами. Режиссер должен знать античный" театр, понимать, с какой выразительностью текст Эсхила должен был доходить со сцены, устроенной в античном театре. Тогда он сможет

**Стр. 211**

создать на своей сцене такие условия, чтобы все оттенки мыс­ли, все основные ходы действия, пафос, глубина характеров Эсхила дошли наиболее четко до современного зрителя.

Прежде чем решать, какую сценическую форму придать тому произведению, которое он предполагает ставить, режис­сер должен изучить автора, понять наиболее характеризую­щие его идеи, разобраться в портике языка, в архитектонике произведения и только после этого выбирать постановочную форму, наиболее яркую для данного произведения избранного им автора. Постановочная форма, которая раскрывает содер­жание бытовых пьес Островского, не годится для раскрытия содержания пьес Ибсена. Постановочный прием, который мо­жет оказаться ярким и приближающим Шекспира к нашему зрителю, будет совершенно чужд для Расина. Пьесы Леоно­ва требуют от режиссера совершенно иного приема, чем пье­сы Погодина, и т. д.

Таким образом, режиссёрский прием, делающий сцениче­ское произведение интимным или монументальным, зависит исключительно от соответственно понятого и верно вскрыто­го авторского текста. Глубокое, полное изучение не только данного произведения, но и всей системы идейных влияний, литературных направлений, социальных противоречий, поли­тических идей, пропитывающих произведение, которое ставит режиссер, должно предшествовать разрешению вопроса о стиле постановки, внутреннем ее образе и нахождению ком­позиционных приемов режиссера.

В отношении к автору-композитору режиссер также должен быть внимательным к особенностям его творчества. Если он ставит французские и итальянские оперы таких ком­позиторов, как Россини, Обер, Беллини, он должен соблюдать все особенности этих композиторов: свободную стихию музы­ки, их мелодику и гармонизацию, пламенное пульсирование ликующей жизненной силы, грацию и легкость внутреннего движения. При постановке опер Глюка, Моцарта или Вебера режиссер должен знать, что произведения этих композиторов по своему содержанию и форме относятся к иному оперному стилю, что трактовка этого стиля требует условности оперно-балетной сцены в духе заставок или гравюр Лепорта или Скотана, в характере декораций с фигурами в движениях, как у Торелли.

В письме Пушкина от 5 мая 1836 года из Москвы к же­не читаем: «Пошли ты за Гоголем, прочти ему следующее: видел я актера Щепкина, который ради Христа просит его приехать в Москву, прочесть Ревизора. Без него актерам не спеться. Он говорит, комедия будет карикатурна и грязна (к чему Москва всегда имела поползновение). С моей стороны,

**Стр. 212**

я тоже ему советую: не надобно, чтоб Ревизор упал в Моск­ве, где Гоголя .более любят, нежели в Петербурге».

О чем, в сущности, пишет Пушкин? Он говорит, что ре­жиссеру (а таковым являлся первый актер этого спектакля— Щепкин) необходимо подробное истолкование автором своей пьесы исполнителям. Что значит: «без него актерам не спеть­ся» или «комедия будет карикатурна и грязна»? Это значит, что исполнители не улавливают тонкости авторского текста, что произведение Гоголя исполнители не поняли, что сам Щепкин не в состоянии вскрыть глубины «Ревизора». Нуж­но, чтобы приехал Гоголь и прочел свою пьесу исполнителям.

Мы знаем, что Гоголь читал мастерски, что в самой мане­ре чтения им передавалась типичность каждого образа, его чтение вскрывало подтекст, разъясняло исполнителям скры­тые в тексте основные линии действия. Чтение Гоголя чле­нило сцены на куски и четко определяло начало и конец определенного куска.

Если возникает опасность, что из живых образов комедии может получиться карикатура, значит не угаданы основы об­разов, не найдено зерно каждого образа, режиссер не выпол­нил одной из важнейших своих обязанностей. Но кто же лучше всех знает человека, найденного в окружающей жиз­ни и воплощенного в сценический образ? Конечно, сам автор.

Режиссер интуитивно догадывается о существе каждого образа путем сравнений характерных для данного автора об­разов, он вскрывает идею произведения, дает ей то или иное освещение. Автор, в данном случае Гоголь, читая свою ко­медию, в процессе этого чтения давал ее толкование. Ста­новилось ясно, какой мыслью был пронизан автор, создавая образы комедии и ставя их в определенное положение.

Щепкин просил Гоголя приехать в Москву прочесть «Ре­визора». Такая глубокая и сложная творческая личность, как Гоголь, создавший поистине бессмертную комедию, мог найти несколько слов для того, чтобы сразу и метко направить ис­полнителей на верный, путь, т. е. в сущности раскрыть свои думы, показать, в чем его ирония, в чем едкость сатиры и как вместе с тем соблюсти меру высокого реализма в испол­нении его ядовитого текста.

Совершенно ясно, что близость такого автора с исполни­телями, понимание его дум, чувств, умение хорошо рассмот­реть его образ, его творческую личность в жизни дадут исполнителям чрезвычайно много. Режиссер, ведущий репетиции, вдумывающийся в содержание произведения и творче­скую личность автора, также чрезвычайно нуждается в пол­ном понимании личности автора и его произведения.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Известно, что Островский не делал особо значительных указаний во время

**Стр.213**

постановок его пьес в московском Малом театре, но он присутствовал на репетициях, находился за ку­лисами. Исполнители его пьес, такие, как Шуйский, Рыбаков, Садовский, Федотова, Акимова, Самарин, Медведева, Живокини, встречались с ним в частной жизни, общались в театре, задавая ему вопросы, может быть, даже и не по поводу дан­ной репетируемой пьесы, а те вопросы, которые вскрывали его как творческую личность, как наблюдателя жизни и ко­медиографа. И это общение помогало им вскрыть зерно каж­дой роли, найти внутренний образ произведения, четко по­дать основные линии его действия.

Такой же была связь А. П. Чехова с Художественным театром, где Вл. И. Немирович-Данченко и К. С. Станислав­ский всякий раз при постановке пьес Чехова непосредственно общались с автором или были с ним в переписке. Дело было не в том, получали ли они соответственные указания от авто­ра, даже соглашался ли автор с толкованием, которое дано было его произведению режиссерами. При непосредственном общении с драматургом раскрывалась глубина и полнота его образа» .выяснялось миросозерцание Чехова, его отношение к жизни, его понимание людей. Для того, чтобы появился че­ховский стиль на сцене, нужна была тонкая и глубокая работа режиссера над автором, причем не в разрыве с ним, а в уме­нии понять его во всей его целостности.

Вспомним, что личное общение К. С. Станиславского с Метерлннком перед постановкой «Синей птицы» напитало ре­жиссерские замыслы К. С. Станиславского тем, что он не мог бы получить из чтения книг самого Метерлинка или чтения сочинений о нем. Судя по высказываниям К. С. Станислав­ского в его книге «Моя жизнь в искусстве», он уловил и в самой личности Метерлинка и в обиходе его жизни те черты художественной индивидуальности, которое может увидеть только художник в общении с художником.

Во время постановки «Егора Булычева и других» в Худо­жественном театре я имел случай наблюдать, как встречи с А. М. Горьким оказывали глубокое влияние на Л. М. Леони­дова и И. М. Москвина во время бесед наших с Алексеем Максимовичем по поводу режиссерского плана и понимания образа Булычева.

Обаяние личности Алексея Максимовича, его высказыва­ния по поводу целого ряда явлений жизни мне, как режис­серу, дали чрезвычайно много, особенно его рассказы о самом Игоре Булычеве: как он жил прежде там, где Алексей Мак­симович встретил людей, послуживших ему прообразами его героя; рассказы его о Мелании-игуменье, о характере жизни подобных купеческих дочерей, уходивших в монастырь; о Достигаеве и его планах жизни; как Алексей Максимович пони­мал в дальнейшем роль Звонцовых, мужа и жены, Шуры и др.

**Стр. 214**

Эта (взаимонуждаемость .автора и режиссера подтверж­дается также другими примерами.

Гоголь в четырнадцатой главе своей книги «Выбранные места из переписки с друзьями» пишет:

«Можно все пьесы сделать вновь свежими, новыми, лю­бопытными для всех от мала до велика, если только сумеешь их поставить как следует на сцену... Но нужно, чтобы такая постановка произведена была действительно и вполне худо­жественно, чтобы дело это поручено было не кому другому, как первому и лучшему актеру-художнику, какой отыщется в труппе. И не мешать уже сюда никакого приклеиша сбоку — секретаря, чиновника; пусть тот один распоряжается во всем. Нужно даже особенно позаботиться о том, чтобы вся ответ­ственность легла на него одного...

Только сам мастер может учить своей науке, слыша впол­не ее потребности, и никто другой. Один только первокласс­ный актер-художник может сделать хороший выбор пьес, дать им строгую сортировку; один он знает тайну, как про­изводить репетиции, нанимает, как важны частые считки и полные предуготовительные повторения пьесы...

Только один истинный актер-художник может слышать жизнь, заключенную в пьесе, и сделать так, что жизнь эта сделается видной и живой для всех актеров; один он может слышать законную меру репетиций — как их производить, когда прекратить и сколько их достаточно для того, чтобы возмогла пьеса явиться в полном совершенстве своем перед публикой». Из контекста этой главы ясно, что Гоголь под термином «актер-художник», который ведет репетиции и истолковывает пьесу, или, как выше он говорит, «занимается постановкой на сцену пьесы автора», разумеет режиссера.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Островский в переписке с Бурдиным очень много пишет о свое1М отношении к театральному делу 70-х и 80-х годов в Москве и Петербурге. Бурдин, отвечая на письма Островско­го, рассказывает о том, как режиссерская часть в лице Фе­дотова, Яблочкина, Натарова, Васильева-Петрова, полного ни­чтожества в творческом отношении, решала все вопросы жиз­ни театра: постановочные вопросы, распределение ролей, толкование пьес и их оформление.

Десятки писем говорят о том, как гениальный драматург 4 и серьезнейший театральный деятель А. Н. Островский с го­речью отзывался о театральных чиновниках. Его очень волно­вало, как будет показана и истолкована его пьеса на сцене. Его горячо занимала жизнь коллектива исполнителей, их сце­нические интересы, отношения к ролям, к основной мысли его произведений и умение режиссера нужным образом организо­вать исполнителей вокруг его пьес.

**Стр. 215**

В ответ «а пожелание Островского, чтобы Бурдин, как че­ловек, хорошо понимающий творческие замыслы Островско­го, вошел в режиссерское управление, Бурдин в безнадежных выражениях рисует роль режиссерского управления при разного рода чиновниках, управляющих театральной конторой. Режиссеры — это лакеи при управляющем императорскими театрами в Петербурге; даже хуже того — это лакеи при за­ведующем хозяйственной частью или начальнике репертуара. «На режиссерство, — пишет Ф. А. Бурдин, — рассчитывать нечего, этот самолюбивый господин [Лукашевич, начальник репертуара, не имея понятия в деле, не хочет иметь помощ­ников ему нужны лакеи, слепо ему повинующиеся и не рас­суждающие; как он с делом справится, покажет время, но и теперь видно, какие будут результаты» **1.**

Чрезвычайно интересны письма по поводу постановки «Последней жертвы» в Александрийском театре. Очень харак­терна фраза из письма Бурдина к Островскому: «Хорошо бы и очень хорошо ты сделал, если бы сам приехал поставить пьесу; которая от этого много выиграет, да при тебе и Дирекция по­стыдится отказать артистам в париках, костюмах и проч.» 2.

Островский уже не мечтал об оригинальном оформлении спектакли. Он добивался правильного понимания его основ­ной мысли и горячо отстаивал свою точку зрения не только на смысл пьесы, но и на каждый образ ее. Он давал деталь­ные указания в отношении трактовки образа, грима, парика, Так, на вопрос, как одеться Савиной в роли Юлии Тугиной, он пишет: «Скажи Савиной, что Турина не в платочке и она может рядиться, как ей угодно, что такие купчихи, как Туги-на, одеваются гораздо лучше и богаче, чем барыня».

Островский прекрасно знает, когда исполнителям и режис­серу нужен автор. В одном из писем к Бурдину он отказы­вается приехать и направить пьесу, 'незаладившуюся у арти­стов, накануне премьеры, и пишет так: «Читать пьесу накануне представления,— только сбивать с толку артистов»3. И вме­сте с тем, сообщая о начале репетиций «Женитьбы Белуги-на», пишет следующее: «Доехал я благополучно и сейчас же принялся горячо за постановку «Женитьбы Белугина» — сде­лал считку, бывал на репетициях, и, кроме того, читал от­дельные роли артистам, что >и отняло у меня все время... Зато хлопоты мои вознаградились, пьеса прошла с огромным успе­хом: Садовского вызывали не только после каждого дейст­вия, но и после каждой сцены. Теперь это дело кончено, пьеса утвердилась на сцене надолго».

**1 А.Н. Островский и Ф. А. Бурдин, Неизданные письма 1923, Письмо № 470.**

**2 Там же. Письмо № 368.**

**3Там же. Письмо № 379.**

**4 Там же. Письмо № 382.**

**Стр. 216**

Порою успех на сцене Александрийского и Малого теат­ров убеждал Островского в том, что он может требовать у режиссуры верного распределения ролей и тщательной об­становки. Но действительность его в этом разубеждала. В режиссерское управление назначались такие люди, что на­дежды на серьезное отношение режиссера к автору не было никакой. «О делах театральных утешительного сказать нече­го, — читаем мы в одном из писем Островского к Бурдину.— Мы дошли до полной несостоятельности. Лукашевич оказал­ся в тысячу раз хуже Федорова [предшественник Лукашеви­ча]. При полном непонимании дела, громадное самолюбие и окончательное разрушение искусства, соединенное со всеми стеснительными мерами как для артистов, так и для авторов, над произведениями которых он принял неизвестно, по како­му праву, власть цензора, и я не знаю, до чего это дойдет„ если не поднимется протест со стороны авторов» **1.**

Одним из замечательных примеров отношения автора к судьбе пьесы на сцене могут служить высказывания Гете, приведенные в книге Эккермана «Разговоры с Гете».

Говоря о Веймарском театре, где ставились его пьесы «Ифигения» и «Тассо», Гете рассказывает, как надлежит ра­ботать над пьесой, чтобы она была интересна публике и сохранила всю глубину замысла автора.

«Публика находит эти вещи скучными. Очень понятно. Актер не подготовлен, чтобы играть эти пьесы, а публика не подготовлена к тому, чтобы их слушать. Если бы при более частых повторениях актер мог лучше войти в свою роль, если бы его исполнение приобрело жизнь и казалось не заученным,, а идущим непосредственно от его собственного сердца, то, ко­нечно, и публика получала бы более яркое впечатление и чув­ствовала бы к этим постановкам больше интереса»**2**.

Гете рассуждает как автор, тесно связанный с творческой жизнью театра. В его высказываниях мы находим рецепты ре­жиссерскому искусству, указания, как должен режиссер вос­питывать актеров, чтобы они могли увлечь зрителя живыми, реальными и вместе с тем поэтическими образами драматурга.

«Ведь в сценическом искусстве наблюдается то же самое, что и во всех других искусствах—то, что делает или сделал художник, приводит нас в такое настроение, в каком был он сам, когда творил. Свободное настроение художника делает нас свободными, подавленное нас подавляет. Эта свобода художника обычно имеет место там, где он вполне овладел своим предметом; нидерландские картины именно потому так радуют нас, что художники эти изображают близкую им

**1. А. Н. Островский и Ф. А. Бурдин, Неизданные письма 1923, Письмо № 481.**

**2 Эккерман, Разговоры с Гете, «Асdemiа», 1934, стр. 658—659.**

**Стр. 217**

жизнь, знакомую им до мельчайших подробностей. Чтобы мы могли в актере ощутить эту свободу духа, он должен при помощи изучения, фантазии и природных данных в .Совершен­стве овладеть своей ролью. Все телесные средства должны быть в его распоряжении, и его должна подкреплять некото­рая юношеская энергия. Одного изучения роли недостаточно без силы воображения; изучение и сила воображения недо­статочны без природных данных» **1.**

Эккерман спросил Гете, какими правилами руководство­вался он при подборе новых членов труппы. Гете сказал:

«Я поступал очень различно. Если новый актер уже поль­зовался значительной известностью, я заставлял его играть и смотрел, насколько он подходит к другим, не нарушает ли его манера исполнения нашего ансамбля и может ли он вооб­ще заполнить имеющиеся у нас пробелы. Если же это был молодой человек, который еще ни разу не выступал на сце­не, то я прежде всего присматривался к его личности, ста­раясь выяснить, есть ли в нем что-нибудь захватывающее, привлекательное и, прежде всего, умеет ли он владеть со­бою. Ибо актер, который не умеет властвовать над собой, который не в состоянии показать себя другому в самом луч­шем свете, вообще лишен таланта. Ведь все его ремесло тре­бует постоянного отрицания самого себя, постоянного пере­воплощения и жизни под чужой маской.

Если он производил на меня благоприятное впечатление своей внешностью и своим поведением, я заставлял его чи­тать, чтобы познакомиться с силой и объемом его голоса, а также и с характером его дарования. Я давал ему что-нибудь возвышенное из сочинений великих поэтов, чтобы посмот­реть, в состоянии ли он почувствовать и передать что-нибудь действительно великое; затем страстное, дикое, чтобы испы­тать его силу. Затем я переходил к чему-нибудь, полному от­четливой мысли, ума, иронии, остроумия, чтобы видеть, как он справляется с такого рода вещами и обладает ли он до­статочной свободою духа. Потом я давал ему нечто такое, где изображена боль израненного сердца, страдания великой души, чтобы узнать, находится ли в пределах его сил выра­жение трогательного.

Если он удовлетворял меня во всех этих разнообразных направлениях, то я имел основание надеяться сделать из него очень значительного актера. Если он в некоторых направлени­ях показывал себя определенно сильнее, чем в других, то я отмечал себе ту специальность, для которой он по преимуще­ству был пригоден. Теперь я был знаком также и с его сла­быми сторонами и старался помочь ему преодолеть свои сла­бости и пополнить свои силы. Если я замечал ошибки

**1 Эккерман, Разговоры с Гете, «Academia», 1934, стр. 479—480.**

**Стр. 218**

произношения и так называемые провинциализмы, я настаивал на том, чтобы он 0$ них избавился, и рекомендовал ему усилен­ное дружеское общение с теми членами труппы, которые от этих недостатков были совершенно свободны. Затем я спра­шивал его, умеет ли он танцевать и фехтовать, и если нет, то отдавал его на некоторое время на выучку к танцмейстеру и учителю фехтования.

Когда он продвигался настолько, что мог уже выступать на сцене, я давал ему вначале такие роли, которые соответ­ствовали его индивидуальности, и первое время требовал от него только того, чтобы он играл самого себя. А затем, если он казался мне слишком пылкой натурой, я давал ему играть флегматиков, если же, наоборот, он был 'Слишком покоен и медлителен, я заставлял его изображать пылкие и быстрые характеры, чтобы он научился отрешаться от самого себя и перевоплощаться в чужую индивидуальность» **1**.

О тесной связи Гете с театром свидетельствуют следую­щие его слова: «Я только до тех пор имел настоящий инте­рес к театру, пока мог да «его практически влиять. Мне до­ставляло радость поднять театр на более высокую ступень, и во время представления я меньше интересовался пьесой, чем игрой актеров и тем, хорошо ли они справляются с делом или нет. То, что я осуждал, я заносил на листе бумаги и на следующий день после представления отсылал мои замеча­ния режиссеру, и я мог быть совершенно уверен в том, что во время ближайшего представления ошибки уже будут исправлены. А сейчас, когда я не имею больше практическо­го влияния на театр, у меня нет никакой охоты посещать его. Пришлось бы видеть плохое, не имея возможности исправить его, а это мне не по душе» **2**.

Вряд ли во всей мировой литературе мы найдем такого же, как Гете, колосса в поэзии, который бы с таким интересом от­носился к жизни театра, к его творческим путям. Гете, как мы видели, не только интересовался сценическим искусст­вом, он указывал, как можно достичь актеру и режиссеру наилучших результатов воплощения поэтических произведе­ний на сцене. Мысли его об актере, о руководстве актером, т. е. о воспитании его, о сохранении высокого уровня творче­ских запросов актеров,— эти указания помогают в практиче­ской жизни театра актеру и режиссеру поднять сцену на долж­ную высоту. Высказывания Гете — проявление заботы автора а театре. Гете предлагает правила, как помочь актеру тонко и оригинально вскрыть произведение, т.е., с одной стороны, быть самому на должной высоте культуры, а с другой, в совершенстве владеть собой, непрерывно упражняя свой

**1. Экирман, Разговоры с Гете, «Academia»**

**2. Там же**

**Стр. 219**

творческий инструмент — свое тело, голос, дикцию, способность послушно лепить образ, быть разнообразным, правдивым, убе­дительным в приемах раскрытия разных сторон человека.

Вероятно, Шекспир и' Мольер еще более, чем Гете, вника­ли в сложную область идеологии и технологии сценического искусства, но, к сожалению, мы не имеем материалов, доку­ментально подтверждающих это предположение: Рассеянные же в их произведениях замечания слишком общо говорят об интересующей нас теме.

Чем крупнее автор, пишущий для сцены, тем яснее его суждения о сценическом искусстве и способах, какими он предлагает добиваться изображения на сцене своих образов.

Гюго в манифесте о романтизме в предисловии к «Кром­велю», Расин в предисловиях к своим трагедиям, Пушкин в. высказываниях о театре, Лев Толстой в своих статьях, от­рицающих Шекспира, и в статье «Что такое искусство?», где он издевается над театром, Ибсен, Чехов, Островский, Го­голь, французские и немецкие импрессионисты, Бернард Шоу и десятки таких же замечательных писателей, равно как и композиторов, в той или иной форме говорят об интересую­щих их приемах сценического выражения своих произведений, т. е. о работе режиссера «ад пьесами.

**2**

Итак, режиссер должен со всем вниманием, фантазией, та­лантом « знанием изучать произведение автора.

Почему я говорю об этом, казалось бы, столь ясном поло­жении?

Во-первых, потому, что, как я уже сказал, надлежит про­ложить демаркационную линию авторства в спектакле между драматургом (композитором) и режиссером, так как режиссер такой же автор спектакля, как и драматург (композитор); кроме того у режиссера существует особая связь с искусством актеров, знание их творческих процессов и их направление.

Во-вторых, потому, что мы постоянно сталкиваемся с не­подготовленностью режиссера к работе над авторским тек­стом. В то же время мы встречаемся о утверждениями, что интуиция и работа режиссера, идущего только от исполни­телей, есть единственно правильный путь режиссирования, или с утверждением, что он имеет автономное право идти в своем творчестве на сцене от себя, от своих замыслов и вол­нений, порожденных в нем произведением драматурга (компо­зитора), так как он создает произведение сценическое из произведения поэтического (или музыкальна-то) и с композиционными особенностями, целостностью и последовательностью авторского текста не считается.

Каждый художник, воспроизводя окружающую его -

**Стр. 220**

действительность, вникает в нее, всматривается, изучает и во­площает в своем произведении в образах, свойственных его искусству.

Автор (драматург и композитор) является воспроизводите­лем объективной действительности, которую он воплощает под знаком тех идей, которые он сознательно проводит в своем произведении, отвечая на запросы культуры своей эпохи.

Режиссер должен подходить к художественному произ­ведению, как к некоторой картине объективной действитель­ности, изучая которую он изучает воспроизведенную автором действительность. Раскрывая идею постановки, режиссер от­вечает на запросы своего времени.

Следовательно, режиссер должен проделать двойную ра­боту по изучению автора. Во-первых, через произведение автора изучить действительность, им воспроизведенную, и, во-вторых, изучить само произведение и автора, изобразив­шего окружающую его действительность, и уже после этого воплотить и то и другое на сцене в спектакле.

Прежде чем изучить произведение автора, еще до начала работы с исполнителями, он должен найти способы изучения автора, прочтения текста его с исполнителями, чтобы пере­дать авторский текст в сценическом действии.

Обращаясь к анализу драматических произведений, следует сказать, что в особенностях языка, в языковых формах, в стиле и поэтике каждого писателя можно искать ключ к раскрытию его индивидуальности.

Разобрав текст автора, изучив все необходимое для наи­более верного и глубокого его понимания, режиссер оста­навливается на своем особом понимании этого произведения и, продумав его основную идею, которую он нашел и выно­сил, проверив ее на всех частях произведения, приступит к сводке текста, вымаркам, перестановкам и крупным купю­рам. Так он приготовит режиссерский экземпляр текста, с ко­торым может приступить к работе с исполнителями.

Конечно, очень многое в подтексте, в разбивке на актер­ские и режиссерские куски придет во время работы с испол­нителями. Но все же он вступит в работу с исполнителями подготовленным. Дальше следует работа над текстом с испол­нителями, что не входит в тему данного этюда.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Я приведу в качестве примера несколько записей из своей режиссерской тетради о постановке в Художественном театре «Егора Булычева и других».

Я начал с медленного чтения текста пьесы М. Горького. И чем внимательнее я перечитывал текст, тем яснее для меня становилась сложная драматургическая манера письма писа­теля, обязывающая театр воплотить ее на сцене.

**Стр. 221**

Горький показал целую галлерею типов, классов и групп обитателей дореволюционной России и с глубоким и -жесто­ким реализмом четко изобразил серость их быта. Они говорят отрывочными фразами, как бы невзначай бросают слова, пото­му что думают они не о том и делают не то, о чем говорят. Они скрывают друг от друга то, о чем они думают и что де­лают. Это — люди неразговорчивые, занятые устройством сво­их дел. И непрерывно, ни на минуту не останавливаясь, как в муравейнике, идет суетное снование, устроение своих жи­тейских делишек.

Дом Булычевых живет одной темой. Каждый для себя стремится овладеть если не всем, то большей частью наслед­ства Булычева. Эта забота написана на лице Ксении, жены Егора Булычева, которая боятся, как бы Егор Васильевич не завещал свои деньги Глафире или Александре, побочной до­чери; на лице Мелании-игуменьи, сестры Ксении, потому что ее личные капиталы и капиталы монастыря вложены в дело Булычева и неизвестно, в чью пользу завещает он их; на лице Варвары, старшей дочери Егора Васильевича, жены Звонцова, присяжного поверенного, который ведет дела тор­гового дома «Достигаев и Булычев»; это написано на лице старшего приказчика Мокея Башкина, Василия Достигаева, его жены Елизаветы, на лице попа Павлина, потому что все они заинтересованы булычовским завещанием. Все они видят, что в мировоззрении Егора Васильевича произошел крутой поворот, что он не с ними, а с Шуркой и Глафирой, что ему близки интересы Якова Лаптева, крестника, большевика, ко­торый ведет подпольную партийную работу.

Наверху булычовского дома, в антресолях купеческого особняка, в комнатах, занимаемых Звонцовыми, идет слож­ная работа. Варвара, жена и руководитель Звонцова, заряжен­ная купеческой биржевой смекалкой, строит здание иного строя, на основе кадетской программы; ее задача—через Звонцова занять командующее положение не только дома, но и в городе, губернии, быть может, в стране. Для этого ей необходимо интеллигентское окружение, и серость дома Булычова ее смущает.

Осторожную работу ведет, только до известной степени блокируясь со Звонцовыми, семья Достигаевых. Сам Васи­лий Ефимович зорко следит за теми, кто попадает в капкан, кто проваливается, падает или гибнет, и на общей разрухе пухнет от денег, ходит набитый кредитными билетами.

Другая группа — Аксинья Яковлевна, жена Булычева, Мокей Петрович (приказчик), игуменья Мелания. Их цель завладеть капиталом и имуществом Булычева, а для это­го либо добиться завещания в свою пользу, либо объявить Булычева сумасшедшим и его завещание оспаривать на суде.

**Стр. 222**

Павлин, бывший член думы, благочинный и настоятель го­родского собора к тому же духовник семьи Булычева, не только следит & сдвигами в мировоззрении Булычева, но, естественно, добивается в завещании «пожертвований на украшение храма и града».

Так как болезнь быстро прогрессирует и скорая развязка неминуема, положение групп обостряется с каждым днем. Отсюда биржевой ритм на протяжении всей пьесы в этом ку­печеском парадном, солидном доме. Перед нами сборище людей, которое тем более чувствует себя неспокойно, что, за стенами дома углубляется развал старого режима, проиг­рыш войны, крушение всех устоев, на которых покоился ка­питал.

И вместе с тем в невнятных революционных предчувст­виях Шуры, в проникающем с оглядкой в дом Булычева Лаптеве, в речах Доната, в революционной настроенности Глафиры мы видим первые столбы вздымающегося вихря, ко­торый снесет старый порядок.

Совершенно исключительное место занимают в пьесе те, которым обеспечены симпатии автора и. самого Булычева. Они пронизаны светлыми лучами в этом темном царстве. Шура, Глафира, Яков, Донат и отчасти Тятин резко противо­поставлены темным силам, борющимся внутри булычовского дома.

Шура с первого действия уже готова отдать свои силы тем, кто уничтожает режим и быт, против которых возмущен­но протестует Булычев. Шура еще не знает, как примкнуть к делу, которым живет Яков Лаптев, но, зная, что ему по­могают Глафира и Тятин, сама хочет помочь ему.

Итак, в пьесе сосредоточены два лагеря. Лагерь Ксении, 'Мелании и Павлина ненавидит Глафиру, подозрительно и зло следит за всеми беседами и встречами Шуры с Булычовом, потому что уже наступила минута борьбы.

Борьба вокруг Булычева ведется не только вокруг на­следства и капитала, но и по линии политических группиро­вок и занимает первенствующее место в спектакле.

Какова же линия самого Егора Булычова?

Он страстно обличает «ворующий рубль», наносит удары религии, борется с ложью семейного уклада, мелочностью интересов всяческого индивидуализма. Это путь самоотрица­ния обанкротившегося класса, представителем которого он является.

Чего он хочет? Рассчитаться с реакционным, гнилым ми­ровоззрением. Обрубить все канаты, связывающие его с жаж­дой накопления, с наживой, с устройством буржуазного уюта.

Он предчувствует новое, он не знает, что наступит ре­волюция и что принесет она, но он хочет жить, творчески

**Стр. 223**

жить, отказавшись от ошибок своего класса. «Не на той улице жил, вот чего тебе не желаю», — обращается он к Шуре. Он помнит, что его отец плоты гонял, что в молодости в нем было много инициативы и озорства, но все это оказалось ;растраченным на приобретение сначала доходов хозяину, а потом на наживу собственных капиталов.

Когда Глафира зовет его в Сибирь, потому что здесь, в булычовском доме, его все равно сожрут, зовет уехать отсю­да, бросить все и начать новую жизнь, он никнет головой, молчит и не отзывается на ее призыв.

Таким образом, пьеса заключает в себе довольно сложный драматургический контрапункт переплетающихся тем. С од­ной стороны, тема группировок, их действий и борьбы внутри этих группировок, ожидающих смерти Булычева, что­бы наброситься на его богатства и с капиталом Булычева ринуться в новые фазы жизни, захватить себе командные вы­соты и руководство. С другой стороны, тема внутренней борьбы героя пьесы Егора Булычева, тяжелым путем идущего к овладению истиной. Он погибает, но самая борьба его, желание преодолеть ложность мировоззрения и фальшь той жизни, которая несет зло всякому, кто действительно трудится, вносит освежающее начало в развитие действия пьесы и примиряет с ним зрителя.

Все вышесказанное я привел для пояснения того, как я разбирался в различных кусках текста пьесы, чтобы раскрыть заложенные в ней драматические ходы, в.скрыть для себя основные действия пьесы.

Я отчетливо понял драматургическую структуру произве­дения, своеобразную и очень сложную композиционную манеру А. М. Горького. Многократно читая пьесу, я убедился, что она скомпанована драматургом вполне сознательно в той последовательности сцен, которую он дал, что каждый из актов есть законченный кусок драматического действия, на­растание идет постепенно от первого акта к последнему.

В первом акте Булычов — еще вполне владеющий собой мужчина, который даже чувствует себя несколько внутренне принаряженным, потому что в доме присутствует женщина, которая ему нравится и которая его любит.

Именно на этот композиционный стержень очень хорошо нанизываются сцены, рисующие отношение к нему домочад­цев. Из первого акта ясно, как боязливо относятся окружаю­щие к изменившемуся мировоззрению Булычева и насколько близкая его смерть может разрушить весь тот чин, порядок, купеческую лакированность дома, в которой живут эти люди, ни в какой мере не предполагающие, что близится катастро­фа того порядка, который устроил этот самый дом.

Второй акт уже более проникнут тревогой о событиях, которые происходят за стенами дома Булычева. Здесь

**Стр. 224**

оппозиционные настроения самого Булычова и оппозиционные на­строения Шуры и Глафиры перекликаются с событиями, со­вершающимися в Москве, Петрограде, даже в этом городе. Появление Мелании, .приехавшей из монастыря со своими сундуками, послушницей и скарбом, чтобы спрятаться за тол­стые стены купеческого дома, потому что солдаты, бежав­шие с фронта, уже грабят монастырь, потому что в губернии неспокойно, в городе также бродят по улицам какие-то тол­пы, кричащие «долой царя», — вносит беспокойство, тревогу, кавардак в чинную столовую, которую мы видели в таком по­рядке в первом акте, и выбивает из колеи обитателей булычовского дома.

Третий акт подготовляет развал. Весь характер жизни в доме 'перевернулся оттого, что Булычов уже накануне смер­ти. Он безнадежно болен, и всякое его появление в столовой вызывает боязнь окружающих, что с ним тотчас же произой­дет катастрофа.

Получив такое впечатление от текста писателя, невольно, до работы с исполнителями, режиссер уже видит какие-то режиссерские куски, позволившие в первом действии пере­дать ощущение жителей той эпохи, когда гнали солдат на войну, а по тротуарам городов, провожая своих отцов, сыно­вей, мужей и братьев, шли плачущие женщины и дети, раз­давались истерические крики, а заглушая их, гремели воея-^ ные оркестры, пели песельники и трещалга барабаны,

Или такие режиссерские куски первого акта, когда мне рисовалась возможность передать шепчущихся домочадцев около двери комнаты больного, где его осматривает врач; или сцены Булычова, чувствующего себя неприкаянным и чу­жим в этом богатом лакированном доме.

Или во втором акте сцены, из которых были ясны отноше­ния домочадцев межщу собой в их контрдействии Булычеву, разговоры Шурки с Донатом или Лаптевым, или сцены Гла­фиры, позволявшие чисто режиссерским 'Приемом передать атмосферу того, что я прочитал в содержании второго акта, не говоря уже о третьем акте, где именно режиссерскими кусками можно было достигнуть этого настроения людей, вы­битых из колея, этой боязни улицы, внутреннего переполоха и вместе с тем бессильный бунт Булычова, обреченного на смерть своей болезнью, однако живого и крепко связанного с той верой в будущее, которая наполняет Шуру и Глафиру.

Естественно, что из такого понимания пьесы начало рисо­ваться и ее оформление.

Работая над текстом пьесы «Егор Булычов и другие», я внимательно остановился на вопросе, как сценически вопло­тить стиль горькоеского языка. Яркие метафоры, крепко по­строенные аллитерации, повторения и сравнения рассыпаны в пьесе так обильно, что я не мог не заметить в этом

**Стр. 225**

своеобразной поэтики Горького, а из лоэтики языка Горького возникала проблема стиля спектакли.

Исполнителям надлежало оставаться в глубоко правдивых и психологически верных отношениях друг с другом и оце­нивать всю сложность поведения каждого в 1916—1917 го­дах. Но нельзя было не заметить того, что этих людей 1916— 1917 годов Горький писал с точки зрения человека 1933 года. Для нас, людей 1934 года, когда пьеса ставилась на сцене Художественного театра, и внутри стен булычовского дома » за стенами его жизнь нужно было показать в более сгущенных красках, ритм должен был быть обостреннее. Язык Горь­кого обязывает к более яркой подаче отдельных кусков, тре­бует выхода из обыденности, большей смелости и красочности; сценических пятен.

Разбираясь в вопросе об отношениях режиссера и автора в процессе создания спектакля, об установлении демаркаци­онной линии их авторства, следует сказать, что работа режис­сера над авторским текстом тогда плодотворна, когда этот последний представляет большое художественное явле­ние. Чем более глубок автор, чем более содержательно и вы­сокохудожественно произведение, избранное для постановке на сцене, тем больше требует оно знаний и умения разобрать­ся в нем со стороны режиссера.

Но есть такие сочинения, которые не содержат значитель­ных мыслей, дают поверхностную характеристику текущих со­бытий окружающей нас жизни. Тогда режиссер должен по­пытаться преодолеть эти недостатки. Он должен либо вместе с автором в работе над текстом указать на основе своего опыта, опираясь на законы сцены, как лучше сценически по­казать то, что лежит в замысле произведения, или, не имея возможности работать с автором над текстом, режиссер пользуется сценическими средствами для доработки того, что не удалось сделать автору через текст.

Однако вернемся к тем случаям, когда режиссеру прихо­дится работать, имея в руках художественно значительное произведение современного ему автора или классика. В этом случае следует прежде всего глубоко вдуматься в это произ­ведение, понять и оценить автора и только тогда уже искать способы его воплощения на сцене, только тогда создавать но­вое художественное произведение — спектакль.

Естественно, возникает вопрос: как же режиссер, поработав над авторским текстом, будет воплощать его в сценические образы и в какой мере эта творческая работа художника-творца сценических образов будет, с одной стороны, совер­шенно самостоятельным актом его фантазии, дум, знания процессов творчества актера или технических работников, осу­ществляющих спектакль на сцене, за сценой и под сценой,

**Стр. 226**

наконец, его темперамента и вкуса, а с другой стороны, сцени­ческим воплощением творческих образов автора (драматурга или композитора)?

Для режиссера, ставящего спектакль, для исполнителей, воплощающих образы автора на сцене, необходимо со своей, современной зрителям, которые придут смотреть этот спек­такль и для которых ставится пьеса, точки зрения оценить, критически подойти к этому произведению. Это основное, главное дело режиссера.

Иногда мы имеем в драматургии такое положение, что вполне убедительно показанное в авторском тексте оказы­вается бледным и неубедительным на сцене, если не внести соответственных оценок, не дать специфического освещения образам и мыслям. Но режиссер должен найти тонкий худо­жественный прием, чтобы эту театральную точку зрения не провести в спектакле лубочно, прописью, вульгарно. Он дол­жен найти прием, как, раскрывая свое миросозерцание в по­становке, привнося свои критические оценки или давая свое освещение образам, показать произведение автора в как бы ничем не тронутой целостности и формальной неизменности. Главное в постановке — найти постановочную идею. Режиссер, найдя звено мысли в произведении автора, т. е. то, ради чего написана вещь, ради чего автор придал ей ту или иную художественную форму, находит сквозное действие пьесы или оперы и решает: я буду проводить в спектакле вот эти мысли, вот эти взгляды, вот эти убеждения.

Конечно, эти мысли он должен почерпнуть из содержания авторского текста. Но эти мысли автора, выраженные в обра­зах, в целых кусках действия, становятся его мыслями, мыс­лями режиссера, потому что он их воспринял в определенном плане, потому что он может их воплощать такими, какими подсказывает ему его мировоззрение, его идеология.

Следовательно, режиссер должен прежде всего найти в са­мом себе, как он понял написанное автором. Режиссер должен найти пути, какими он раскроет зрителю содержание произ­ведения. Он должен знать, что и каким образом он осветит в авторском тексте. В этом он совершенно самостоятелен, в этом проявляется его автономное авторство, потому что в ос­вещении произведения, т. е. в оценке определенных мыслей, образно ли выраженных, или высказанных в чистой форме монологов или диалогов, он творец сценического произведе­ния, которое мы называем постановкой.

В основном авторство режиссера заключается в том, как он истолковывает, как понимает, оценивает, критически под­ходит к тексту драматурга и как умеет захватившее его со­держание произведения автора показать зрителям в нужном ему освещении выразительными средствами сценического ис­кусства, однако не вульгарно, «е пошло, не рассматривая

**Стр. 227**

постановку спектакля, как свою прикладную работу для прове­дения определенной тенденции.

В таком понимании театрального искусства, и в частности искусства режиссера, заключена мысль, что театр не является искусством только исполнительским, где по ролям исполняет­ся текст автора, а является таким искусством, которое черпа­ет материал для своего творчества особым сложным путем из жизни и через посредство авторского текста.

В практике театра мы зачастую встречаемся с представи­телями полной автономии режиссера в искусстве театра. Та­кой режиссер, обращаясь к литературе прошлого, допустим, к классике, или берясь за драматическое произведение со­временных ему авторов, выискивает в этих произведениях ин­тересующие его мысли или образы, из которых он начинает компоновать новое произведение, свой собственный авторский сценарий, который разыгрывают воспитанные им в определен­ных принципах актеры его театра.

Излишне, пожалуй, говорить о том, что такой автор сцена­рия для спектакля не будет считаться с распределением драматургического материала автором, произведение которого служит ему поводом для создания «ового не только сцениче­ского, но и драматического произведения.

С точки зрения такого «автора» совершенно естественна не только перестановка порядка актов или отдельных сцен внутри актов, но и вписывание если не собственных слов, что тоже возможно с его точки зрения, то слов из других произведений взятого им автора. Эта текстовая компиляция в лучшем случае помогает выдвинуть заинтересовавшую режис­сера идею максимально рельефно, но тогда, в сущности, вряд ли может идти речь о постановке той пьесы, название кото­рой стоит на афише театра.

Я допускаю, что возможен конфликт между режиссером и автором в отдельных случаях по вопросу трактовки произ­ведения. Но перекраивать произведение, переклеивать стра­ницу из начала пьесы в конец, переносить монологи или сце­ны из одного акта в другой, соединять сцены начала пьесы со сценами конечных актов можно только при намерении ре­жиссера из отдельных фраз драматурга или из отдельных его удачных сцен сделать свое собственное произведение по той линии, которую избрал для себя режиссер, и для раскрытия той темы, которую параллельно или вопреки автору-драматур­гу изобрел «автор постановки» для своего спектакля.

Предположим, в отдельном случае это великолепно уда­лось талантливому режиссеру. Это удача сценического искус­ства, которая, как правило, не может повторяться в работе даже одного и того же талантливого режиссера. Но во что превращается театр, во >что обращается работа режиссера с актерами и авторами, если подобный метод считать одним из

**Стр. 228**

путей, по которому может идти всякий грамотный режиссер, проработавший некоторое время с большим мастером этого ис­кусства или окончивший специальную школу?

Если я возражаю против того, чтобы режиссер превра­щался в постановщика-гегемона, заслоняющего собою все творческие силы театра и в особенности актера и автора, то одновременно утверждаю, что в искусстве театра в наше время надо бороться за то, чтобы режиссер, ведущий театр, действительно возглавлял коллектив исполнителей, увлекал его интересностью и продуманностью своих замыслов.

Спектакль есть всегда художественное произведение, ко­торое создается целым коллективом художников. Можно об­думывать его и подготовляться к нему коллективно целому ряду художников, которые в дальнейшем будут осуществлять это произведение, но окончательную формулировку, сведение всей работы к единому замыслу должен провести один чело­век так же, как и в руководстве этой коллективной работой должна проявляться единая воля.

Существенно, чтобы замысел, яркость фантазий, проника­ющая все детали постановки, и основное действие, которое будет пронизывать пьесу, принадлежало ведущей творческой личности, авторитетной для коллектива исполнителей и уме­ющей справиться со всеми сторонами этого сложного дела, т. е. обладающей в первую очередь умением работать с ак­терами, знанием актерского мастерства, а также владеющей теми технологическими и творческими данными, которые обя­зательны для режиссера.

Режиссер, увлекающий за собой всех участников спектак­ля, должен добиться добровольного подчинения себе и своим основным замыслам плана работы всех участников спектак­ля, от актеров-исполнителей до технических выполнителей монтировки.

Режиссер этого типа, авторитетный, знающий, психологи­чески тонкий, работающий над творческим развитием своего коллектива, появляется на европейской сцене уже с конца 70-х годов прошлого' века. К числу режиссеров этого типа следует отнести, например, Кронека, художественного руко­водителя мейнингенцев. Он первый создает ансамбль, столь необходимое начало для проведения основных идей режиссе­ра, и вместе с тем ищет различных приемов для организации художественной дисциплины, для проведения единого стиля того театра, который он создал. Таким же режиссером был Отто Брам, который помог укрепиться психологическому ме­тоду в работе драматических актеров. Он вскрывал авторов, знакомил с новыми явлениями в области современной ему литературы, воспитывал поколение актеров.

Если мы взглянем на Художественный театр не только как на театр, создавший замечательную систему актерской

**Стр. 229**.

игры, но и как на театр, выдвинувший проблему режиссера, как авторитетного руководителя труппы, то мы увидим, что в практике театра, когда создавались его классические про­изведения—чеховские, горьковские пьесы, постановки евро­пейских и русских классиков: Тургенева, Грибоедова, Гоголя, Мольера, Шекспира,— К. С. Станиславский и Вл. И. Немиро­вич-Данченко были действительно теми режиссерами, которые в работе с исполнителями раскрывали не только глубину обра­зов, не только занимались психологическими взаимоотношени­ями живых людей на сцене, но и вскрывали огромные мысли. Это были мысли, социально влиявшие, общественно зарази­тельные, выражавшиеся в специфических формах, свойствен­ных только Художественному театру. Это направление режис­серского искусства, идущее от Художественного театра, име­ет глубокие и здоровые корни.

Знание литературы, понимание того, что в литературном произведении проявляется вся глубина и сложность социаль­ных и философских явлений, должны руководить театраль­ными деятелями в <их творческой работе.

В ряду режиссеров большой сценической культуры надо назвать Рейнгардта, который в своих постановках сначала не­сколько заслонял постановочными приемами четкость актер­ской линии в спектакле, но, делаясь все более мощным масте­ром в своем искусстве, нашел замечательные средства, каким образом через искусство режиссера, опираясь на мастерство ак­тера, показать стиль эпохи, автора и стиль той творческой мы­сли, которую он вкладывал в свою постановку. Обладая воз­можностями высокоразвитой техники сцены, он поднял в глазах критики и зрителей искусство режиссера на огромную высоту.

В нашем советском театре определенное место зани­мает режиссерский метод покойного Вахтангова. Он отве­чает тем самым положениям, о которых я говорил выше, т. е. умению глубоко раскрыть автора, найти своеобразный сценический язык, который бы договорил сценическими: сред­ствами то, на что намекает в подтексте драматург. В поста­новках Вахтангова всегда играли краски романтического бли­стания. Что бы ни выходило из его режиссерской мастерской— сценические ли образы «Свадьбы» Чехова, где перед нами раскрываются картины «душевного мещанства», человеческой мелкости, или сцена гоцциевской «Турандот», со всей яр­костью иронии, фантазии, грации художественно показанного примитивизма,— всюду Вахтангов вносил всегда острые чер­ты. Это были знакомые люди, слышанные интонации, житей­ски возможные в соотношениях друг к другу группировки лиц, но вы чувствовали в этом острый, внимательный, муд­рый и вместе подмигивающий глаз режиссера.

Что это за прием режиссерского раскрытия образов и идеи постановки? Это несомненное расширение тех понятий, тех

**Стр. 230**

образов, на которые взглянул бы натуралист, не вызывая по­путного комплекса идей и чувствований тем образам и те­мам, которые реализуются на сцене.

Вахтангов в своих постановках шел через авторов пьес, осуществлявшихся на сцене. Исполнители его постановок жили, действовали, думали тем же творческим методом, которым жил автор, создавший их.

Все постановки Вахтангова были красочны. Он умел най­ти художника и вместе с «им заостренно, никогда не баналь­но, отнюдь не натуралистично, найти характер грима и пари­ка. Все постановки Вахтангова имели особое звучание и от музыки, наполнявшей его спектакли, и от ритмовой и тембро­вой выразительности, в которой воплощали исполнители ри­сунки своих ролей.

Он находил для каждого спектакля свою особую атмосфе­ру, в которой жили действующие лица.

Вахтангов принадлежал к числу режиссеров, полностью умеющих вскрывать авторский текст, и, обладая всем мастер­ством режиссерского искусства, твердо опирался на актера.

Итак, режиссер в спектакле должен занять чрезвычайно серьезное и ответственное место, не отступая на второй план ни перед автором, ни перед актером. Такова природа искус­ства театра, что, будучи коллективным творчеством, в от­дельные периоды создания спектакля и жизни его для зри­теля, кто-либо из трех упомянутых его создателей захваты­вает по преимуществу внимание зрительного зала. Но из это­го не следует, что должно признать в театре гегемонию ре­жиссера, «автора спектакля», гегемонию такого художника, который подчиняет себе или перерабатывает авторский текст.

**Стр. 231**

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Режиссер, ставящий спектакль, твердо знает, что зрители, пришедшие смотреть спектакль, видят происходящие перед ними события, разворачивающиеся в последовательных дейст­виях, о которых они судят, сочувствуя актерам, ненавидя или безразлично относясь к ним.

Режиссер знает, что для зрителей реально существуют только актеры, что зрителей интересуют переживания, состоя­ния и положения, в которых пребывают актеры. Захватит ли их спектакль, оставит ли о« их равнодушными, возмутит ли их происходящее на сцене — все это реально испытывается зрителем, в зависимости от того, что донесут актеры.

Ни автор, ни режиссер, ни художник в момент целостного восприятия спектакля непосредственным и действительно ин­тересующимся театром зрителем, отдельно не привлекут к себе. Когда окончится спектакль и зритель захочет разобрать­ся в полученных от посещения спектакля впечатлениях, он будет анализировать, но в процессе восприятия единого худо­жественного целого, каким является спектакль, для зрителя существует живой человек со всеми его страстями, муками, поисками, недостатками, страданиями, и этот живой человек на сцене и захватывает его всецело.

Следовательно, режиссер вполне сознательно относится к тому, чтобы творческий процесс коллектива, создающего спектакль, наилучшим образом был воплощен в тех дей­ствиях и состояниях, которые доносят до зрительного зала актеры.

Зная это, готовясь к такого рода результату в процессе создания спектакля, как уже много раз было сказано выше, режиссер думает только о там, чтобы его творческая инди­видуальность полностью слилась с тем художественным це­лым, каким является спектакль; чтобы его заботливая рука, его труды, его знания, искусство, фантазия, изобретательность не были видны, чтобы спектакль сам за себя говорил; чтобы .рука дирижера не мелькала перед глазами зрителя, чтобы ве­ликолепно звучащий оркестр целостного спектакля мог сколь­ко угодно раз исполнять разобранное, осмысленное и вдохно­вляющее коллектив «сочинение», срепетированное, внутренне

**Стр. 232**

вскрытое, разложенное режиссером на бесчисленное множе­ство всяческих нюансов, однако никогда не видимым и от­сутствующим в те часы, когда исполняется на сцене создан­ное «произведение» так, как это задумано и сценически вы­полнено им.

Откуда же черпает режиссер разнообразный опыт для то­го, чтобы в каждом своем сценическом произведении—спек­такле, оказаться творчески свежим, избегая ремесленных приемов, штамлов, воплощая живую жизнь в образы фантазии и мысли? Конечно, из окружающей его жизни, из реальной действительности.

Если его режиссерские способности таковы, что проис­шествия и переживания, охватывающие живых людей, на сце­не становятся искусственными, повторяют театральную услов­ность, вносящую схематизм и пресное упрощенчество, не дразнят ни мысли, ни фантазии, не возбуждают никаких сти­мулов к познанию человека, то он является рассадником штампов, режиссерского ремесленничества; он виновник пошлости, скуки, серости и мещанского вкуса на сцене.

Что же обновляет и делает творчески свежим режиссера? При каких условиях его можно назвать не ремесленником, а творцом? Как получается, что при наличии такого режис­сера-творца не только артисты, но и все работающие в окру­жающих актеров цехах как бы дышат свежим воздухом, налицо всегда прекрасная творческая атмосфера и люди гото­вы не только работать над данным спектаклем, но и испол­нять его, сколько бы раз он ни шел?

Когда режиссер, будучи художником, обладая своего ро­да поэтическим и даже немного философским даром, непре­рывно работает над собой, придирчив к себе, когда его остро интересует жизнь во всем своем огромном охвате — и насто­ящая, бурлящая вокруг него, и прошлая, когда он живет в искусстве, как ему свойственной и близкой природе, и когда политические и социальные идеалы его страны для него реаль­ные задачи, которые он разрешает в своем поведении и сво­ей жизни.

Итак, все это интересно и нужно в режиссере-творце для того, чтобы билась на сцене живая жизнь, чтобы исполни­тели-артисты были живыми людьми, а вместе с тем поэтиче­скими образами, рожденными творческой фантазией и мыслью.

Для этого, как уже неоднократно говорилось, режиссер должен обладать не только наблюдательностью, но и памятью, при помощи которой он может составлять самые причудли­вые картины и вместе с тем отлично всем известные и вол­нующие. Характер его памяти, наблюдательности и фантазии таков, что, участвуя в том или ином эпизоде жизни, являясь одновременно и наблюдающим и действующим лицом, он

**Стр. 233**

схватывает такие куски действия, которые, оставаясь в его памяти, в дальнейшем дают богатый материал для сцениче­ской композиции.

Если режиссер, выехав, за город, находится в сравнительно глухой лесистой местности, отдыхая или обдумывая какую-ли­бо из предстоящих работ, то, бродя по лесу, он непременно останавливается в тех местах, которые будоражат в нем его режиссерскую фантазию. Вот он спускается по лесистому бе­регу ручья, все кусты и деревья стоят голые, листья облетели и густо покрывают землю. По дну оврага бежит ручей. Ре­жиссер предполагает перебраться на другую сторону ручья и внезапно замечает: с одного берега оврага на другой упало старое дерево. Он останавливается в том месте, откуда вели­колепно видна вся естественно построившаяся планировка: вывороченные корни старого дерева, ствол над ручьем, тор­чащие полусгнившие ветви и сучья повалившегося дерева, расступающиеся с одной стороны и теснящиеся вниз к ручью с другой стороны стволы деревьев,— все дает отличные места для того, чтобы представить себе в этом лесном пейзаже развивающееся действие для целого ряда сцен.

Такое впечатление от увиденного куска осеннего леса ос­тается ярким пятном в -памяти, а потом это впечатление перерабатывается в соответственные части композиционного целого, когда строится тот или иной спектакль.

Режиссер едет из Сухуми в Батуми. На теплоходе пасса­жиры расположились и на верхней палубе и на нижней. Дети спят около свернутых канатов. Морской ветер треплет пла­тья, шарфы, бешметы, башлыки, бороды, прически. Яркое солнце заливает пеструю картину спящих и сидящих в разно­образных позах пассажиров различных национальностей. Шум ветра и воды, крик чаек, движение, голоса и неподвижность спящих слагают для режиссера единый действенный образ, который позднее снова возникнет в нем, но не с тем, чтобы его точно повторить в каком-нибудь из спектаклей, а для того, чтобы композиционно перестроиться и влить в творческую фантазию свежие струи подлинной, реальной жизни.

Режиссер едет в трехосном жестком вагоне старой конст­рукции, бросаемом из стороны в сторону и покачивающемся на отвратительных тряских, рессорах. Посреди вагона еще со­хранилась чугунная печь.

С двух сторон за дребезжащими грязными стеклами фона­рей толстые свечи слабо освещают пассажиров. Вагон набит веселой и живописно расположившейся публикой. Переезжа­ют цыгане. Их человек тридцать пять, старые и молодые, женщины и мужчины. У них узлы, подушки, перины, груды каких-то ярких тряпок, платков. Они везут несложный до­машний скарб, гитары и медные котелки-. Мужчины бородатые и бритые, в шляпах и без шляп. Цыганки

**Стр. 234**

толстые и худые. Дети, черноглазые, с яркими зрачками, куд­рявые, глядят и с верхних полсйс и между скамеек. -Галдеж, пение. Что-то пьют, закусывают. Все время переходят из од­ного края вагона в другой. Курят, хохочут. И все это яркими пятнами костюмов и рубах мелькает в мутноватой мгле бегу­щего по -степи ночью вагона.

Что из этих ощущений, из этих звуков, из языков пламе­ни, вылетавших из чугунной печки, и зеленоватого отблеска заиндевевших окон, за которыми стлалась морозная ночь, по­крывавшая засыпанную снегом степь, из впечатления ярко блестевших оскалов зубов, черных кудрей, хохота или скан­дала среди ярких и пестрых тряпок и подушек, что из звука гармони или, гитары и бубна в конце концов могло сложить­ся в некий целостный образ? Трудно сказать.

Но все это режиссеру могло пригодиться в его компози­ционных построениях, не для того, чтобы целостно воплотить в какой-то одной своей постановке и непременно воспроизве­сти вагон и переселяющихся куда-то цыган, а для того, что­бы иметь богатый запас ярких, подлинных, живых впечатле­ний, из которых его фантазия и творческая направленность создадут нужные рисунки и увлекающие образы для испол­нителей.

Свойство памяти режиссера таково, что он, относясь к типу режиссера-творца, запоминает наиболее хватающие за ду­шу, наиболее творчески возбуждающие, глубоко правдивые, подсмотренные в самой сердцевине, в интимнейшие минуты жизни куски ее, заставляющие его собственную фантазию раз­вивать, усложнять, видоизменять все пережитое в жизни.

Нужно ли говорить о том, что сильно и убедительно бу­дет его творчество лишь тогда, когда оно пронизано не толь­ко его дарованием, но когда все осмыслено, подвергнуто критическому отбору, когда он сознательно скуп в тех прие­мах и средствах, которыми на сцене передает глубоко его взволновавшую и горячо им любимую жизнь. Однако жизнь не укладывается только в рамки личных переживаний и впе­чатлений.

Чем более жадно впитывает в себя такой режиссер-тво­рец произведения искусства и культуры, чем смелее, самосто­ятельнее и глубже перерабатывает он их в себе, тем богаче его творческая личность, тем, больше он может дать коллек­тиву, создающему спектакль.

Но чем бы и в какой степени горячо ни интересовался ре­жиссер в области искусства и культуры, он не в силах пре­одолеть в себе своей основной склонности, которая и опреде­ляет возможность создания им спектакля,— склонности к композиции, сценическому сочинительству спектакля.

Он прекрасно знает, читая роман или повесть, даже не драму или комедию, что этот роман или эта повесть стали

**Стр. 235**

возможны как художественное целое потому, что их создал автор, сознательно или не сознательно, но творчески осуще­ствляя законы композиции. Он сочинял., обладал даром не только писать, но и сокращать написанное, вымарывать. Сочи­няя, он обдумывал, как разрабатывать сюжет, какими приемами выделять значительные куски — приемами ли описания, развитого диалога, приемами ли, вскрывающими жанровую сторону, или через иносказания, сравнения, иллюстрирующие страницы ландшафта. Словом, он видел, как разными приема­ми, компоновкой 'Многообразно повернутых сторон того едино­го целого, которое вскрыто им в произведении, он достигал нужных впечатлений.

Слушая симфоническое произведение, режиссер невольно сравнивал то, что делает он, создавая спектакль, с тем, что сделал композитор. Он может быть недостаточно музыкально образованным, но может прекрасно понимать, как основная музыкальная мысль, главная тема произведения развивалась в соответственных частях, как параллельная тема в тех или иных формах преграждала развитие основной, являясь вскры­вающей или оттеняющей, контрастирующей тому, что выска­зывал автор в основной теме своего музыкального произве­дения.

Он понимал, что музыкальные формы давали возможность темам получать то или иное раскрытие, что ритмический смысл, точно выраженный композитором, давал ключ к вос­приятию его замысла.

Он слышал, как оркестровка, дающая краски через те или иные группы инструментов, заставляла его быть соучастни­ком того музыкального процесса, который наполнял его соот­ветствующими состояниями. И он мыслил, жил, стремился, страдал, достигал, разочаровывался, был захвачен, подавлен, был доведен до степени близости к состоянию и думам ав­тора в зависимости от того, как они передавались в соответ­ственных мелодических кусках или ритмических выражениях.

Режиссер видит, что любая из замечательных картин посе­щаемых им галерей исполнена при строгом учете компози­ционных возможностей ее автора. Он видит, что перспектива, рисунок, свет, сила, интенсивность или легкость, прозрачность красок, манера, в которой исполнено художественное произве­дение,— все это различные стороны композиционных средств, которыми владеет этот художник.

Он понимает, что избранный художником сюжет и трактов­ка этого сюжета определенной манерой, в которой работает художник, представляет огромный интерес для познания; жизни-

Режиссер обязан осмыслить свой творческий процесс, ко­гда добивается осуществления на сцене в образе спектакля: своего замысла.

**Стр. 236**

Конечно, и в творческом процессе режиссера, так же как в творческом процессе поэта, создающего поэму, роман .или драму, или художника кисти, создающего картины, или композитора, сочиняющего симфоническое произведение, есть своего рода наброски, этюды, клочки постепенно слагающе­гося образа, есть и сюжет спектакля, и тема его, и форма спектакля, и разные ритмы, каковыми доносится основное или второстепенное в нем; есть разные краски, которыми и смыслово, по линии отношения, и интонационно артисты пе­редают то найденное вместе с «ими содержание, которое до­ходит до сознания зрителей, смотрящих спектакль.

Для режиссера ясно, что внутренние линии действий исполнителей, внешняя выразительность того, как удается передать внутреннее содержание, и мизансцены, своего рода действенные метафоры и паузы, и весь аппарат всевозможных средств — световых, шумовых, музыкальных, декоратив­ных, — все это служит для донесения в зрительный зал интер­претируемого сценическим языком литературного произведе­ния, взятого для данного спектакля.

И для того, чтобы через живые образы, через жизнь на сцене существующих людей-артистов передать глубокий смысл того куска жизни, который словесно выразил поэт-дра­матург, необходимо режиссеру владеть искусством компози­ции, понимая под этим не только умение организовать различ­ные части коллектива, но и самому обладать творческим да­ром соединять воедино части художественного целого спектакля.

**Стр. 237**

**СОДЕРЖАНИЕ**

**Предисловие** ...... …………………………………..3

**Вступление** ………………………………….7

Театральное искусство — искусство коллективное ……………………..11

Что такое режиссура …………………………………13

Несколько замечаний по истории режиссуры …………………………………17

Черты отличия режиссера от других работников театра ......................25

Методические указания о подходе к каждой индивидуальности

студента для определения субъективных черт его дарования ………….36

**Композиция спектакля** …………………………………...43

**Работа над авторским текстом** ………………………………….53

Примечание к разделу курса режиссуры,

характеризующему работу над авторским текстом …………………………….....74

Работа режиссера над современной советской пьесой .... …………..76

**Актерское мастерство** ………………………………….83.

Примечание к разделу курса режиссуры,

характеризующему работу с исполнителями.. …………………………………121

Несколько замечаний о режиссуре Вл. И. Немировича-Данченко 124

**Работа с художником-декоратором** …………………………………133

Примечание к практическим занятиям по созданию

проекта постановки , …………………………………….150.

Работа с машинистом сцены ………………………………….156

Работа с осветителем ………………………………….169

Примечания к проведению студенческой практики в театрах ………175

**Работа с музыкантом** ………………………………….**179**

**Работа над шумами в спектакле** ...'.... ………………………………………………….188

Примечания к практическим работам со студентами

над созданием спектакля ……………………………………………………………………….193

**Композиционные приемы режиссера в работе**

**над спектаклем** …………………………………………………………………………………………………195

**Авторский текст и режиссер** …………………………………..211

**Заключение** . ……………………….232

Редактор Н. Зограф

Переплет художника

С. Кучерова

Тех. редактор Е. Чебышева

Сдано в набор 5/УН 1939 г. Подписана

к печ.8/1Х 1939 г. Форм. бум. ЙХМ»/».

 Тираж 20000 экз. Кол. бум. лист. 7½.

Кол. печ. я. 15. Уч. авт. л. 14,087

 Кол. печ. знаком в 1 печ. л. 42 240.

Индекс № 222. Издат. № 806. Уполн.

Главлита А-16353. Заказ 1217

Типография Гос. изд-ва

„Искусство „Красный печатник

" Москва, ул. 25 Октября, д. 5.