



Б. Кустодиев. Эскиз декорации к „Блохе“. МХТ П. Пост. А. Д. Дикий. Выставка „Художники советского театра за 17 лет“

Десятками лет опыта, огромнейшей работой достигается мастерство и право режиссера по-своему претворять автора.

Много споров вызывает вопрос о том, какой из компонентов театра является ведущим в спектакле. Незадолго перед своей смертью А. В. Луначарский говорил, что он считает ведущей силой театра драматургию, и даже сравнивал театр с граммофоном, а драматургию с пластинкой: от хорошей или плохой пластинки зависит хорошая или плохая музыка. Театр, конечно, синтетическое и коллективное искусство, но из всех слагаемых спектакля нельзя не предпочесть актера. Все должно идти в помощь актеру. Работа режиссера с актером — самое трудное, но и самое тонкое искусство.

Режиссеру, в прошлом не бывшему актером, особенно трудно работать на сцене. Рассказать постановочный план или наметку образа — еще не все. Режиссеру иногда надо самому наглядно попробовать сыграть сущность образа, сыграть один или два момента его сценической жизни: все должно быть сделано для усиления качества актерской игры. Но для того, чтобы иметь право на такую работу, надо завоевать доверие актера. Актер должен знать, что режиссер его друг, что режиссеру знакомо актерское волнение, известен творческий процесс актера.

Считаю работу с актером наиболее сложной и существенной может быть потому, что с актером у меня всегда полный контакт: мы оба — актеры и работаем как друзья.

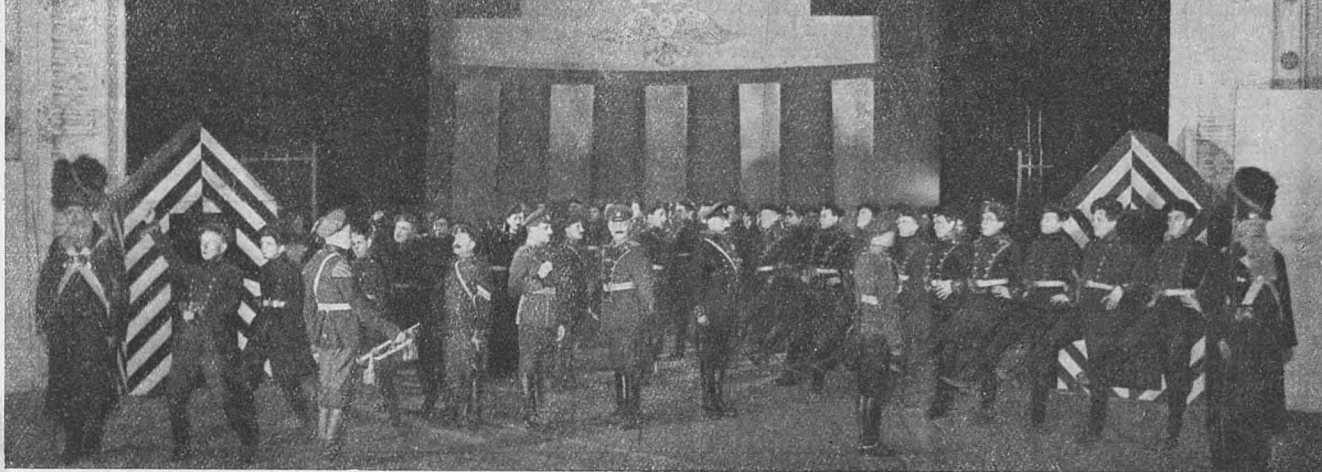
Я не верю, что даже самый талантливый и опытный актер способен сделать на сцене что-либо путное, повинуясь лишь точной режиссерской указке. Дело режиссера — разбудить творческую энергию коллектива и использовать ее, а не довольствоваться положением всезнайки и деспота («я, мол, все знаю, и будьте добры работать так, как мне угодно!»).

Режиссеру необходимо вслушиваться иногда даже в ошибочное мнение актера, — актер должен приобщаться к режиссуре, должен знать каждый кусок пьесы так же четко и глубоко, как и режиссер. Лишь в этом случае работа приведет к значительным творческим победам.

Плохо для режиссера, если только он один из всего коллектива видит будущий спектакль, если он навсегда усвоил некие непреложные истины. Режиссер-«насильник» никогда не бывает глубок и содержателен.

Вопрос.

С чего лучше начать режиссеру: с показа исполнителям или с рассказа?



Вс. Вишневский „Первая конная“. Пост. засл. арт. респ. А. Д. Дикий

Госнардом. Ленинград. 1930 год

Ответ.

Я избегаю показа, потому что показ неизбежно навязывает режиссерскую волю: актер начинает копировать. Я считаю обязательным разбудить творческую энергию актера настолько, чтобы он перестал стесняться творческой импровизации. Показывать нужно в малой дозе и так, чтобы режиссер не был при этом особенно замечен. Плох тот режиссер, труд которого виден в работе актера. Нужно показывать так, чтобы актер имел право сказать: «это все сделал я сам». Напористый показ, насилие над актером — всегда вредны: актер начинает подражать режиссеру и перестает быть оригинальным.

Начало работы требует от режиссера вскрытия основной мысли произведения. Спектакль следует строить как хорошую машину, не имеющую ни одного лишнего винта. На сцене, в спектакле каждый вершок в пространстве и каждая секунда во времени должны быть строго учтены. Все должно быть подчинено выражению основной мысли. Тот из актеров играет лучше остальных, кто сильнее освещает центральную мысль пьесы.

Вопрос.

Худо ли, если сам режиссер оформляет спектакль, или это лучше? Каковы ваши взаимоотношения с художниками спектакля?

Ответ.

Было бы идеально, если бы режиссер оказывался многогранным: и режиссером, и художником, и скульп-

тором. Но этого не бывает. Выбор художника — вопрос чужья режиссера. Если режиссер решает спектакль в одной форме, а художник строит его в другой, — цельный спектакль никогда не получится. В *Любви к трем апельсинам* я работал по одной линии, а художник (Исаак Рабинович) — по другой. Поэтому я не люблю этого спектакля: он лишен творческой собранности и единства. Талантливость И. Рабиновича не смогла преодолеть отсутствия принципиального единства спектакля.

В другой моей работе, в постановке *Праздника в Касриловке* в БелГОСЕТе, найдены единый стиль и язык с тем же И. Рабиновичем. Блоху по Лескову я ставил в форме балагана и народного лубка, а художник принес мне серое тульское небо и обычный русский пейзаж. За три недели до премьеры пришлось обратиться к Б. Кустодиеву. Кустодиев почувствовал замысел и природу спектакля.

Театр объединяет творчество актера, режиссера и художника. Все эти три компонента спектакля обязаны светить в одну точку, устремляться к единой цели. Лишь в этом случае спектакль будет доходчивым, эмоциональным, заразительным.

Вопрос.

Как быть, если театр намечает определенный репертуар, исходя из своих мировоззренческих и стилистических установок, а режиссера этот репертуар не устраивает?



П. Кальдерон „Кудри Авесаломы“. Пост. засл. арт. респ. А. Д. Дикий. Театр „Габима“. Палестина, 1929 год



Вс. Вишневский. „Первая конная“. Пост. засл. арт. респ. А. Д. Дикий

Госнардом. Ленинград. 1930 год