

Ответ.
Приходится подчас подчинять себя репертуарному плану и репертуарным срокам, так же как и актеру, у которого часто перед третьим звонком еще нет настроения играть. Нужно брать себя в руки и делать то, что нужно театру.

Вопрос.
Как вы смотрите на музыку в спектакле?

Ответ.
Хороша та музыка, которая, как и решение сценического пространства, как и свет, является органической и неотъемлемой частью спектакля, но не занимает в нем лишнего места. Музыка должна подчеркивать основную мысль пьесы. Композитор или художник, которые слишком заметны, могут быть и хороши, но плох режиссер, который допустил в спектакле засыле композитора или художника. Сцена — не концертная эстрада для композитора, не выставочный зал для художника. И композитор и художник должны проявлять себя в соответствии со всеми остальными творческими силами театра.

Вопрос.
Составляете ли вы режиссерский план?

Ответ.
Я знаю направление, которое должен принять спектакль, так же как капитан корабля знает свой путь при выходе в море. Но я бываю счастлив, если, прежде чем приступить к репетиции, вижу, хотя бы пять—шесть кусков режиссерской партитуры. Все рассчитать и предвидеть невозможно. Потому так мучительно трудна работа над созданием спектакля, что всегда ищешь спектакль и создаешь его вместе с коллективом. Иногда задолго видишь целые картины и явления сценического действия, иногда — только некоторые небольшие сцены.

Вопрос.
Прибегаете ли вы к разбивке текста пьесы на куски?

Ответ.
Определив основную мысль будущего спектакля, совершенно необходимо очертить и найти отдельные куски каждого акта.

Вопрос.
В чем заключается решение плана спектакля?

Ответ.
Иметь творческий компас в процессе работы над спектаклем. Знать, во имя чего и какими сценическими средствами будет выражена мысль постановки. Знать, что и как следует искать вместе с актерами.

Вопрос.
Каковы взаимоотношения между режиссером и зрителем?

Ответ.
Режиссер всегда должен учитывать реакции зрителя, находиться как бы между зрителем и автором. Необходимо знать, на какие реакции зрителя рассчитан спектакль, и строить его так, чтобы зритель воспринимал образы эмоционально.

Хороший спектакль интересно наблюдать, сидя спиной к сцене и лицом к зрителю. Если спектакль построен правильно, то зритель забудет о своем насморке, если спектакль «пуст», зритель становится холодным.

Вопрос.
Как в дни репетиций и предварительной работы режиссер учитывает возможное воздействие будущего спектакля?

Ответ.
Режиссеры обычно стремятся угадать реакции зрителя на организуемую ими постановку. Но проверить это можно только на спектакле; определить степень заинтересованности и эмоциональной заражаемости зрителя, понять силу или слабость актерского воздействия можно только на нем.

Вопрос.
Что должен делать режиссер, когда актер понимает и ощущает образ иначе, чем задумал режиссер?

Ответ.
В таких случаях я стараюсь понять позицию актера. Если актер, и притом актер неглупый (актеры котируются и по этому признаку), говорит, что его точка зрения вернее и лучше — режиссеру нужно глубоко проверить свое решение образа.

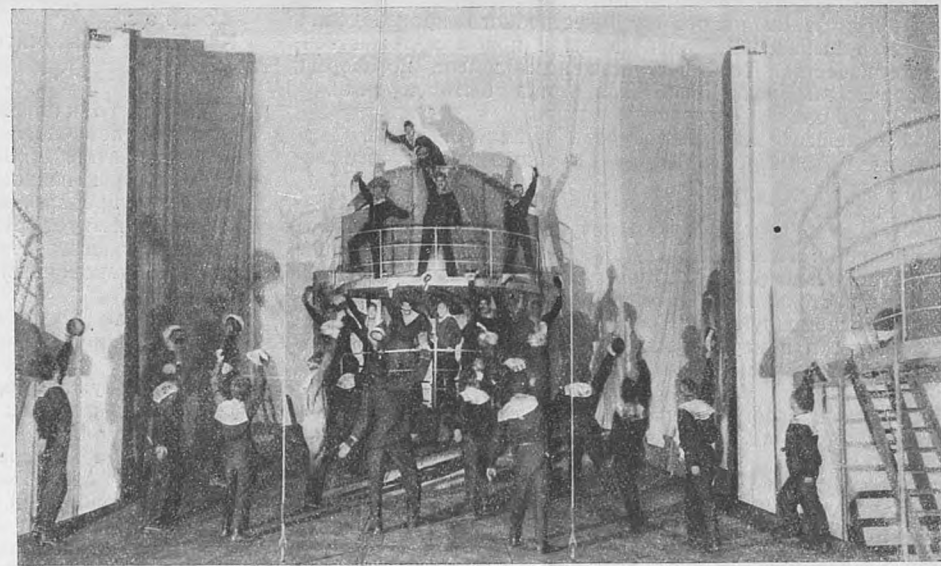
Вообще же, если режиссер не может столкнуться с актером, то нужно расходиться: работа в этих условиях невозможна.

Актерский образ строится не только на материале одной роли; каждый образ нуждается в контрастирующей игре соседних образов; образ освещается и отраженным светом. Если актер приходит ко мне и просит помочь сделать только одну роль, я знаю, что помочь ему можно лишь, решив спектакль в целом.

Расхождение актера с режиссером для спектакля — катастрофа.

Вопрос.
Каково ваше отношение к работе режиссера с постоянным художником?

Ф. Р. Вольф „Матросы из Ка-
тарро“. Пост. засл. арт. респ. А.
Д. Дикий. Театр им. ВЦСПС
1932 год



Ответ.
Постоянный художник мыслим, в крайнем случае, лишь для однородного репертуара. Иначе режиссер будет лишен возможности выражать многообразные драматургические и сценические формы.

Вопрос.
Всякого ли драматурга может ставить режиссер?

Ответ.
Естественно, что у каждого режиссера имеется круг наиболее близких ему авторов. В выборе авторов режиссер свободен и независим.

Вопрос.
Следует ли привлекать драматурга в качестве ассистента постановки?

Ответ.
Да, но только не на его пьесы. В новом социалистическом театре можно предвидеть новые взаимоотношения театра с драматургом. Сейчас, если пьеса имеет успех, — то это заслуга драматурга; если пьеса проваливается, то виноват театр. Вряд ли это нормально. Драматургу необходимо признать театр самостоятель-

ным искусством. Отдавая рукопись, драматург должен учитывать, что театр ответственен за постановку пьесы. Драматург должен помогать театру, не стесняя творческой воли и интерпретации театра.

Вопрос.
Какова ваша точка зрения на методы подготовки и воспитания режиссера?

Ответ.
В первую очередь важна практическая работа в театре в качестве актера. Каждому режиссеру необходимо побыть несколько лет актером, изучить тонкости актерского искусства. Вырасти в режиссера можно лишь в театре, который творчески интересуется и с творческими методами которого согласен. Будущему режиссеру нужна большая, огромная, непрерывная учеба.

Вопрос.
Какова роль драматурга в работе над спектаклем?

Ответ.
Театр — самостоятельная форма искусства; драматург помогает театру создавать спектакль, участвует

АЛЕКСЕЙ ДИКИЙ*

ОЧЕРК О РЕЖИССЕРЕ

С. МАРГОЛИН

Отсутствие каталога на выставке и подписи под картиной не мешает культурному обозревателю вернисажа отличить, скажем, кисть П. Кончаловского от кисти П. Кузнецова.

Потеря обложки с именем автора книги не заставит внимательного читателя перепутать язык Вс. Иванова с языком Б. Пильняка, почерк Ю. Олеши с почерком Вс. Вишневского.

Как бы ни был сложен грим и своеобразна характерность найденного актером образа, зритель всегда узнает на спектакле неповторимую индивидуальность актера.

Но представьте себе, что руководитель одного из ведущих советских театров, поручив очередную постановку одному из режиссеров, решил скрыть его имя.

Вокруг подобного инкогнито, пожалуй, разгорелся бы оживленный спор. Творческий почерк некоторых режиссеров подчас труд-

но определить, хотя бы уже по той простой причине, что их спектакли выпускаются стандартным шрифтом.

Режиссер неизменно подвержен двум опасностям.

В одном случае ему угрожает соблазн постановочного деспотизма, желающего подчинить все компоненты спектакля своей неограниченной воле. В другом — режиссера подстерегает беда потратить свое лицо под давлением творческой воли драматурга и творческих устремлений всех соратников и актеров коллектива.

Проблема взаимоотношений режиссера и других участников спектакля не может быть сейчас решена режиссерским своеволием.

Но и растворение режиссерской воли в материале пьесы и в привычных стилистических приемах театра, режиссерская «бесхарактерность» и беспринципность вряд ли кого-либо удовлетворяют.

Речь идет лишь о лице режиссера, не только устремленного к органическому синтезу творческих сил коллектива, но и добивающегося этого синтеза, не только учитывающего особенности пьесы и каждого своего актера, но и угадывающего новый подход к сценическим образам на основе единой системы и единого творческого метода театра.

Мы угадываем лицо режиссера и в трактовке пьесы, и в замысле спектакля и даже в сценическом поведении актеров, в композиции и партитуре постановки.

Однако, мы еще редко связываем постановки того или другого мастера режиссуры в единый комплекс сценических явлений и далеко недостаточно исследуем их.

Постановки Алексея Дикого разбросаны по разным театрам, раскиданы по городам и странам.

У него пестрый и неожиданный репертуар. Из классиков: Кальдерон, Гоцци, Сервантес, Лесков, Сухово-Кобылин. И уже давно пора бы появиться драматургам, которыми Дикий больше всего взволнован: Гоголь, Салтыков-Щедрин,

Бен-Джонсон, Шекспир. Из европейских современных драматургов: Шницлер, Синг, Шоу, Вольф, Фульд, Дос-Пассос. Из советских драматургов: Вишневский, Файко, Финн, Микитенко, Корнейчук, Светлов. Из писателей-юмористов: Шолом-Алейхем и другие.

Выбор пьесы режиссером всегда показателен для него. Репертуар его постановок на протяжении значительного периода работы — тем более.

Каждая пьеса, если она даже и представляет собою законченное драматургическое произведение, в руках творческого режиссера приобретает новые специфические театральные качества. Для А. Дикого пьеса интересна главным образом тогда, когда она позволяет резко обострить ее мысли и страсти, развернуть на ее материале яростно театральную сценическую игру.

Зеленый попугай Шницлера — колоритное начало режиссерской деятельности А. Дикого.

На импровизированные сценические подмостки давно уже не существующей «Шалыпинской студии» — в подвальный кабачок «Зеленый попугай» врывались отголоски разбушевавшейся фран-

цузской революции. Жизнь скрепчивалась с искусством, вымысел сливался с действительностью. Студийцы, игравшие роли комедиантов и импровизирующие перед посетителями кабачка «интермедии» — вырастали в борцов за революцию. Исполнители ролей низверженных героев уничтожаемого социального строя раскрывали своих персонажей, как жалких фигур.

Все было знаменательно в этом спектакле: тема, сфера его интересов, полнота страстей, яркость красок, и самое главное — его современность.

Студийцы ощущали режиссерский темперамент А. Дикого в атмосфере репетиций, а зрители Зеленого попугая ощущали его еще сильнее — в атмосфере спектаклей.

Одно из представлений Зеленого попугая на непривычно просторной для «Шалыпинской студии» сцене филиала Большого театра — с участием покойного Александра Моисси в роли актера Анри — оказалось широким режиссерским дебютом А. Дикого.

В числе многих советских режиссеров и А. Дикий вырос в семье Московского Художествен-

ного театра. Здесь, будучи актером, учился он искусству педагога и режиссера. История МХАТ I, а впоследствии МХТ II, помнит сочные убедительные актерские образы А. Дикого: дальнего родственника уездной чиновничьей семьи Миши в *Провинциалке* Тургенева, неумного шутника и балагура Алешки-сапожника в *На дне* Горького (МХАТ I), Бира в *Потопе*, Джона в *Сверчке на печи* Диккенса, Молчанова в *Расчистите* Лескова, казака Платова в *Блохе* Лескова — Замятин.

В *Блохе* Дикий искал стиль народного балагана — грань жестокой издевки и наивной шутки. Игра в театр и правда живой жизни, как и в *Зеленом попугае*, снова сплетались в единый клубок.

Б. М. Кустодиев, как художник Блохи, помог Дикому взбудоражить МХТ II гомоном, гулом, звоном, красками площадного народного представления.

Между Зеленым попугаем и Блохой Дикий осуществил Героя Синга. Смысл героических поступков главного героя пьесы подвергся в трактовке Дикого беспощадному пересмотру.

В раскрытии Дикого герой оказался никчемным и ничтожным

* В порядке обсуждения.