

Заглянем на репетицию

ЗАГЛЯНЕМ на репетицию. Сегодня в театре первая беседа режиссера с исполнителями будущего спектакля. Вначале на такой беседе, как правило, еще раз читают пьесу, читают очень внимательно, собранно и, я сказал бы, празднично.

Следующая репетиция посвящена уже более пристальному и действенному анализу пьесы. Актеры сидят еще пока «за столом». Перед ними тетрадки с ролями. Период, в течение которого тщательно анализируется вся пьеса, каждая ее сцена, каждый поступок и мысль героев, их взаимоотношения, их быт и нравы, называется в театре «застольным периодом». Здесь, по существу, закладывается фундамент спектакля. Прежде всего надо понять, как развивается в пьесе борьба героев, ибо в ходе этой борьбы для зрителя и становится ясной идея драматического произведения.

Для того, чтобы понять логику этой борьбы, режиссер и актеры должны проследить всю цепь событий пьесы и выяснить, как в этих событиях участвует тот или иной актер. Постепенно маленькие события пьесы объединяются в большие, и тогда становится очевидным основное направление сценической борьбы, становится ясно, что одна группа героев пытается осуществить в пьесе такую-то цель, а другая ей в этом яростно противоборствует. Так определяют «лагери борьбы». Теперь уже каждый актер знает, к какому лагерю он принадлежит, что отстаивает, во имя чего борется, и как эта его борьба «работает» на общую идею спектакля.

Но одно дело понять умом характер мыслей и поведения постороннего тебе человека, а другое — сделать это поведение «своими» поступками и мыслями, отдать им свои нервы, свою радость, свои слезы, свою жизнь, влезть в кожу изображаемого лица настолько, чтобы, по словам Щепкина, иголки нельзя было просунуть между актером и его ролью.

Вот сидят за столом актеры, и режиссер, в соответствии с пьесой, предлагает одному из них завоевать, скажем, любовь женщины, добиться ее внимания, а другому — всячески помешать усилиям своего партнера. А актерам совершенно не хочется этого делать — ни завоевывать, ни мешать. Как же быть? На выручку приходит одно магическое слово, в свое время открытое Станиславским. Это слово «если бы».

Режиссер предлагает актеру действовать «от себя» так, как «если бы» он находился в подобных обстоятельствах в жизни. В дело включаются актерская фантазия, вспоминаются аналогичные жизненные обстоятельства и факты. Актер получает необходимый толчок к действию, а во время процесса действия к нему уже сами приходят нужные чувства. Каждая сцена пьесы — это не только действие, но и взаимодействие актеров. Сотни часов тратятся на то, чтобы добиться от актеров правильного и правдивого «общения»: на то, чтобы они искренне, органично и глубоко воспринимали все, что несет им партнер, и, осознав полученное, в свою очередь активно воздействовали на своего сценического «противника». То, что в жизни получается само собой, на репетициях нужно искать и открывать как бы заново, а открыв, — бесконечно в этом тренироваться.

Итак, «за столом» скрупулезно изучается каждая мысль, каждое слово,

каждый поступок героев пьесы, и здесь же, за столом, актеры учатся искренне и действительно жить жизнью своих героев, непрестанно проверяя «эту свою жизнь» идеей всей пьесы в целом.

ПРИСУТСТВУЯ на репетициях, мы убеждаемся в том, что режиссер является законным «соавтором» актера в каждой минуте его сценической жизни, ибо непрерывно, на всем протяжении работы над спектаклем ищет вместе с ним правду каждой такой минутки. Выше я говорил о том, что, для того, чтобы помочь актеру правдиво действовать в обстоятельствах роли, режиссер часто во время «застольного периода» предлагает ему «идти от себя», то есть поставить себя самого в

спектакля, сама жизнь давала огромный материал для их фантазии и поисков. Таким образом, когда актеры «вставали из-за стола», у них уже был накоплен большой багаж для сценической жизни в образе. Однако, «встав из-за стола», актеры не сразу еще переходят на сцену. Начинается новый этап репетиций, так, например, работа в «выгородке».

В репетиционном фойе «выгораживается» будущее оформление спектакля. Независимо, что простой стол обозначает в такой «выгородке» «утес над Волгой», а высокая вешалка или прибитая к полу палка — «чудесное, цветущее дерево», — актерская фантазия и вера вполне оправдывают эти «замены». Режиссер вместе с актерами начинает искать правду физической и психологической жизни героев, начинает «лепить» спектакль в пространстве.

И снова оказывается, что самые про-

которые, сохраняя всю правду жизненного поведения, с максимальной выразительностью раскрывали бы замысел спектакля.

«В выгородке» так же, как и «за столом», режиссер добивается стройного актерского ансамбля, выражающего этот замысел. Исполнитель малосценической бессловесной роли в толпе должен добиться такого же художественного совершенства, как и актер, играющий главную роль в пьесе. Сила ансамбля — это та обязательная художественная мерка, с которой мы оцениваем сегодня культуру каждого театра.

«В выгородке» продолжается работа по углублению и отшлифовке сценических характеров. Как этот человек смеется, как он сидит, — человек с таким характером и такими привычками может сидеть только так, а не иначе, — как он держит папиросу, как говорит, как носит костюм, как молчит. Режиссер заставляет работать фантазию актера, подбрасывает ему все новые и новые сведения о роли, а иногда и сам «показывает», «проигрывает» за актера какое-то место роли. Опасно будет, если актер механически начнет подражать ему. Он должен понять в «режиссерском показе» его суть, а сделать это possible, преломив подсказ режиссера через свою артистическую индивидуальность.

Наконец репетиции переходят на сцену. В этих сценических репетициях режиссер заботится уже о ходе, о ритме всей пьесы, отделяет главное в ней от второстепенного, обращает внимание на выразительность мизансцен, следит за доходчивостью каждого слова, включает в спектакль целый ряд новых компонентов — музыку, шумы, свет, — создающих нужную атмосферу.

Наконец спектакль вчерне готов. Начинаются «прогоны» по актам, то есть репетиции, когда акт идет без остановок, с последующими замечаниями режиссера. Прогоны, замечания. Снова прогоны, уточнения, исправления, переделки, замечания. И снова — прогоны. Спектакль набирает «дыхание», ритм, темп. Наконец актеры «гриммируются» и надевают костюмы. Это также крайне ответственный момент. Грим и костюм могут не совпасть с внутренним образом актера и существенно выбить его перед самой премьерой из нормального рабочего самочувствия. И наоборот — счастливое совпадение внешнего облика с тем, что намечалось за время репетиций, вселяет силы и нечто очень важное прибавляет к образу: с этой минуты актер начинает верить в себя в роли. Итак, завтра генеральная репетиция! Первая встреча со зрителем, которая во многом решит судьбу спектакля.

Волнуется режиссер, волнуются актеры! Вместе с ними беспокойно спят в эту ночь художник и композитор, дирижер и оркестранты, бутафоры и электрики, портные и рабочие сцены, капельдинеры и администраторы. Театр — это коллектив, и этот коллектив завтра впервые показывает результат своего коллективного труда — новый спектакль.

Завтра в этот большой коллектив включается еще один его участник — зритель. Спектакль и от него потребует творческой активности воображения и размышления.

Но о «работе зрителя» во время спектакля лучше меня могут рассказать сами читатели этих статей.

В. КОМИССАРЖЕВСКИЙ.



жизненную ситуацию пьесы и действовать с ней «не за страх, а за совесть». Однако, это, разумеется, лишь один из педагогических приемов режиссера, и будет очень плохо, если актер так и застрянет на этом этапе, заменив своей собственной персоной все богатство сценического образа. К сожалению, такие случаи еще нередки в наших театрах. А между тем вся сущность профессии актера заключается прежде всего в искусстве перевоплощения, в создании всегда разного, всегда живого, индивидуального и в то же время обобщенного, типического характера.

Сегодня актер — нищий, а завтра — король, то он — англичанин времен Шекспира, то — итальянский купец комедии Гольдони, то — наш современник, ученый, целинник, шахтер. Сегодня вечером он девяностолетний старик, завтра юноша; в одной роли он отважен, добр, умен, в другой коварен, мстителен и жесток; то он смешон и жалок, то трогателен и нежен, то мужествен и непоколебим; то красив, то безобразен. Все эти характеры он не «представляет», не копирует, не передразнивает, не изображает, а живет в них настоящей, глубокой человеческой жизнью. Уже в тот момент, когда «за столом» режиссер, работая с актером над сценой, отбирал для нее те или иные действия, исполнитель, подчас сам этого не замечая, двинулся навстречу образу. Уже начинал поступать так, как сам не поступил бы, он «прививал» себе логику поведения своего героя. Попутно с «застольной работой» происходило обстоятельное знакомство с эпохой, с ее философией, живописью, музыкой, литературой, с бытом, нравами, привычками, со всем, что помогает актеру понять автора пьесы и ее героев. Сама жизнь становилась «режиссером» их

стые и хорошо знакомые нам по жизни вещи очень трудно осуществить на сцене, в условиях публичного творчества. На репетиции можно услышать, как режиссер, к примеру, говорит актеру:

«Нет, не верю, вы «неверно» входите в дверь!»

Да, да, не удивляйтесь! Во-первых, я не верю, что вы пришли с улицы. Вы вошли из-за кулис на сцену, а не с улицы в комнату. А ведь на улице дождь и ветер!.. А вы совершенно сухой! Дождь такой, что вода течет со шляпы, стекает за шиворот... Вы промокли до нитки!

Ну-ка, попробуйте еще раз! Ага, — теперь лучше. Но теперь вы не учитываете, что в комнате спят, а вы не хотите разбудить спящих. Еще раз! Нет, вы все «играете», все «показываете», все демонстрируете свои действия, а не живете ими. Все нарочно! Все по-актерски! Еще раз! Ну вот, теперь вы врываетесь в комнату, как будто за окном бушует шекспировская буря! А это не Шекспир, а Чехов. Стиль автора сказывается уже в том, как человек открывает дверь. Еще раз! Сейчас это вернее. Но не нужно забывать, зачем вы пришли в комнату. Вспомните, что значит для вас эта ночь! А ну-ка, попробуем еще!.. И так многие часы, пока, наконец, не будет найдена правда этого простого действия. Режиссер не имеет права пропустить малейшую неправду в поведении актера, ибо маленькая ложь приводит к большой, неоправимой фальши так же, как завоеванная маленькая правда рождает в результате правду большую.

РУКОВОДСТВУЯСЬ идеей драмы, идя от характеров героев, учитывая стиль и жанр пьесы, режиссер вместе с актерами увлеченно ищет «в выгородке» такие мизансцены,

КОМСОЛЬСКАЯ ПРАВДА
Г. Вильнюс

3 ЯНВ 1959