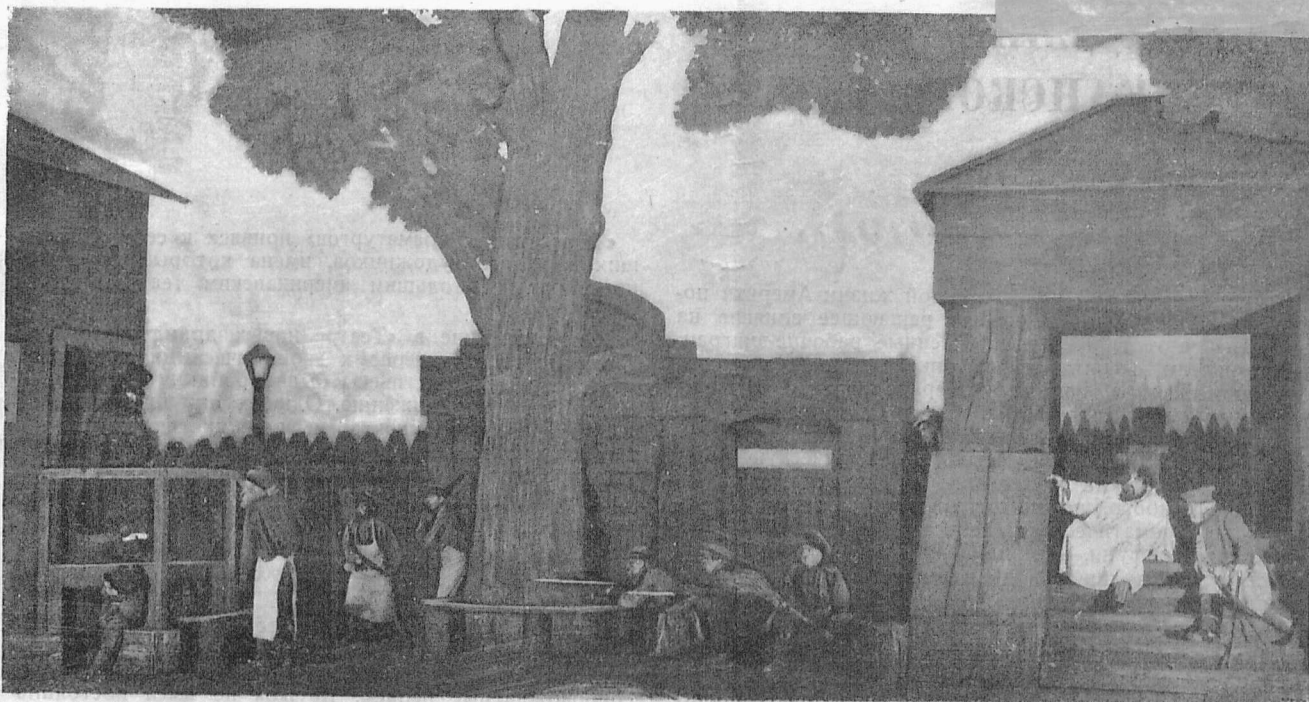


Вырезка из газеты
Авиа
от
Москва, Газета



Клиффорд Оддетс. «Вставай и пой». Постановка Группового театра в Беласко.
Вверху: сцена из пьесы; внизу: артисты Бромберг и Лютер Адлер

несколько отличавшаяся от «Пролет-Бюне». Это был Рабочий опытный театр, организованный Альфредом Сэйкс, Гарри Элио, Вилл Ли, Джеком Гайэмом Шапиро и автором этих строк.

Новая группа также сама писала короткие пьески и выступала в любом зале или комнате. Она пользовалась примитивными символами для обозначения различных социальных понятий. Так, цилиндр обозначал капиталиста, открытый воротник — рабочего, и т. д.

Первая пьеса такого рода, поставленная Рабочим опытным театром, была лишена ритмических элементов, характерных для наиболее удачных постановок «Пролет-Бюне». Однако в ней была та же строгая прямолинейность и примитивность в обрисовке представителей различных социальных сил.

Зимой 1930/31 года Рабочий опытный театр первый из профессиональных и самодеятельных театров в Америке поставил пьесу на тему, волновавшую миллионы безработных людей Америки. Пьеса так и называлась — *Безработные*.

Театр не довольствовался одной лишь постановкой большой социальной проблемы. Принципы рабочего театра требовали от него прямого ответа на жгучий социальный вопрос и указания зрителям, как нужно действовать. Пьеса *Безработные* давала безработным такой ответ: «Мы должны организовать. Организация — наше оружие», говорил ведущий актер.

Хотя пьеса *Безработные* и не являлась большим произведением искусства, тем не менее она была принята с огромным энтузиазмом рабочим зрителем, который до того времени считал театр чужим, недоступным. Рабочий опытный театр стал организационным центром нового театрального движения. Вскоре, по примеру этого театра, были созданы группы «Бунтующие актеры» в Лос-Анжелесе, «Синие блузы» в Чикаго, «Актеры солидарности» в Бостоне и т. д.

Рабочий опытный театр вызвал настолько большой интерес к себе, что участники его решили пачать издание журнала для обсуждения принципиальных вопросов и обмена опытом между отдельными рабочими

МХАТ СССР им. А. М. Горького. Пост. К. С. Станиславский, худ. Н. Крымов. Вит V

оформляться, режиссер устанавливает, что начало, скажем, первого акта нужно вести в таком-то ритме, а конец этого акта — в другом. Ритмы образов и ритмы больших режиссерских кусков спектакля вытекают из ощущения идеи и общей атмосферы произведения. К сожалению, у нас нет способов записи ритмов. В настоящее время, чтобы сохранить найденные ритмы, режиссеру приходится полагаться на свою память или производить кустарные записи. Но при дальнейшем развитии режиссерского искусства несомненно будет найден способ записи ритмов, подобно тому как музыкальное искусство пользуется для записи музыкальных мыслей нотными знаками.

В режиссерском экземпляре должны быть записаны также планировка и предметы, необходимые для игры исполнителей. Обычно в режиссерском экземпляре отмечаются места для расположения шумов и музыки, на которые реагируют исполнители. Скажем, на репетициях режиссер не может устроить так, чтобы играл оркестр, или вызвать такую «народную» сцену, которая создаст в исполнителях нужную реакцию. Но он должен записать в свой экземпляр: с какой стороны и с какой силой доносится шум музыки, чтобы, перейдя на сцену, добиться у исполнителей нужной ему реакции.

К. С. Станиславский говорил мне, что самым интересным в режиссерском экземпляре (если бы можно было найти условный язык записи) были бы записи характера и содержания задач, физических действий, сквозного действия, так называемых «сверхзадач» и проч. Задача разработки подробной режиссерской терминологии стоит перед нами как одна из первоочередных, так же как и изобретение знаков для записи и определения режиссерской работы с исполнителями и монтажными составом над ходом, смыслом и характером действия в спектакле.

А. Островский «Горячее сердце»

Королем Лиром, я начал не с первой сцены первого акта, а с четвертой сцены. В этом случае И. Н. Певцову легче было найти линию роли.

При работе над *Лесом*, после общих бесед я начал сразу с первого акта и режиссерски наметил линию всей пьесы из сцены Гурмыжской с Аксией в первом акте («Ты девочка с улицы»).

Работая над *Мертвыми душами*, я начал со средних сцен. В *Егоре Булычеве* я шел по порядку актов.

Несколько слов о записях в режиссерском экземпляре при встрече режиссера с исполнителями.

Это прежде всего точная запись задач и кусков. Каждая такая запись — результат репетиций. Прорепетировав с исполнителями определенную сцену, режиссер видит, добился ли он от исполнителей точного выполнения поставленных перед ними задач. Если задачи решены, можно сделать соответствующую запись. Начиная репетицию в следующий раз, режиссер видит, доработан ли данный кусок.

Если сцена готова, можно записать: такая-то задача с таким-то актером выполнена так-то.

Дальше идут записи того, что мы называем в художественном театре «сквозным действием». Возьмем для примера сцены, в которых много действующих лиц. В каждой большой сцене, где скрещиваются разные куски и задачи, есть одно сквозное действие, которое каждый из исполнителей переживает по-своему. Режиссер следит за тем, в какой мере каждый из исполнителей доносит ту или иную мысль. Если он видит, что все это «доходит», он начинает следующий этап репетиционной работы. Если же режиссер обнаруживает, что он не добился выразительности сквозного действия, он продолжает работу.

Важным моментом в создании режиссерского экземпляра является запись ритма. Когда спектакль начнет