

Н. ГОРЧАКОВ «КАК ПОСТАВИТЬ СПЕКТАКЛЬ»

1. РЕЖИССЕР И ПЬЕСА

А) РЕЖИССЕРСКИЙ РАЗБОР ПЬЕСЫ

Первый этап в постановке будущего спектакля – предварительная работа режиссера над пьесой. Режиссер должен не только глубоко проникнуть в драматическое произведение, но и представить себе рисунок – композицию будущей постановки.

Перед ним – две серьезные задачи:

1. Всестороннее и глубокое изучение пьесы; на основе этого изучения возникает режиссерский замысел постановки.
2. Составление режиссерского плана работы над спектаклем.

Что значит всесторонне изучить пьесу? Это, прежде всего, определить ее идею. Для этого необходимо:

А) Как можно глубже вникнуть в **содержание** произведения: установить события и конфликты, из которых складывается сюжет пьесы;

Б) Представить себе во всем качественном разнообразии человеческих индивидуальностей те **образы героев** пьесы, которые стоят в центре событий и являются причиной основного драматургического конфликта;

В) Найти **сквозное действие**, которое служит проводником идеи – «сверхзадачи» - в пьесе. Сквозное действие осуществляет в пьесе становление идеи, выявляет ее развитие, то есть борьбу со всем, что противостоит ей по ходу сюжета, и, наконец, завершается торжеством, победной идеей.

Одним из самых важных моментов в этот период является умение режиссера читать, перечитывать, «вчитываться», как мы говорим, в пьесу для самого себя. Начинать режиссерскую работу, основываясь только на первом впечатлении от художественного произведения, неверно. Далеко не все пьесы производят сильное впечатление в чтении, многие приобретают свою подлинную силу в органическом сочетании с элементами сценической выразительности, после глубокого проникновения в их идейную и художественную сущность.

Прочтя пьесу, спросите себя, все ли вам в ней понятно, хорошо ли запомнился сюжет пьесы? Точное знание сюжета, умение четко представить себе его во всех деталях – первое требование, которое должен предъявить к себе режиссер.

Режиссер должен совершенно четко представить себе образ - характер каждого действующего лица: вплоть до рядового участника массовой сцены, «влезть в шкуру» каждого персонажа. Только тогда режиссер поймет, какие черты характера заставляют героев пьесы действовать так, а не иначе. Представьте себе подробно прошлое действующих лиц, пофантазируйте о том, что они бы делали после закрытия занавеса. Все эти упражнения на фантазию позволят с разных сторон определить поступки действующих лиц, дополнить их характеристики.

Знание той фактической, конкретной обстановки, в которой разворачивается действие, как всей пьесы, так и каждого акта и сцены в отдельности.

Из большого количества литературных и исторических материалов нужно уметь отбирать только те, которые с наибольшей силой выражают сущность данного явления в его исторической обстановке.

И действительно, если мы возьмем, любой персонаж из любой пьесы Горького, то по языку этого персонажа составим себе полное представление о его характере и поведении.

К первой задаче режиссера в период его самостоятельной работы над пьесой относится также определение главных и второстепенных событий в ней. Обычно каждое событие совпадает с интересами и желаниями одних действующих лиц и противоречит интересам и желаниям других. Первые делают их события выводы и решения одного порядка, вторые – другого. Из этих противоречий возникает драматический конфликт.

Каждое событие начинается столкновением и кончается разрешением этого столкновения, составляя, таким образом, как бы отдельные звенья пьесы.

События пьесы, из них состоит каркас сюжета пьесы (зачем первый акт «Бесприданницы разбивать на куски, когда надо не «разбивать», а привлекать все внимание актеров и режиссеров к двум основным событиям; Первое – Лариса выходит замуж за Карандышева, второе – приехал Паратов). Все эти эпизоды вытекают из первого события и в то же время создают его в действии.

«Пьеса – это последовательная, логическая цепь эпизодов, а не набор эффектно названных кусков». Станиславский. Взамен кусков Станиславский предлагал определять в пьесе события и через них проводить сквозное действие пьесы. Чем точнее отобраны, установлены главные и второстепенные события пьесы, их логическая последовательность, соподчиненность второстепенных главным, тем ярче выявиться в событиях идея пьесы.

В зависимости от того, какие события режиссер сочтет за главные, а какие за второстепенные, у него сложится свое представление о композиции пьесы.

Композиция драматического произведения – это соотношение целого с его отдельными частями, соотношение, целиком подчиненное, разумеется идее произведения.

В композицию сценического действия вплетаются рисунки каждой отдельной роли. Большею частью рисунок отдельной роли бывает во много раз подробнее, чем композиция всего действия в целом.

В основе этой композиции лежит идея – сверхзадача пьесы. Конкретный материал ее – текст пьесы. Осознав, где автор действительно отражает жизнь, а где отдает дань литературным приемам, режиссер должен установить действия и отношения персонажей, выделяющее идейную основу пьесы. Таким же путем можно проследить и установить сценическую композицию-рисунок.

Умение правильно расположить все отдельные части спектакля по линии нарастания действия, выделить необходимые и в идейном и в сюжетном отношении сцены, создать яркие характеры действующих лиц, найти динамику их взаимодействия, наконец. Умело подчеркнуть найденное выразительной мизансценой, музыкой (если этого требует пьеса), пластическим оформлением – все это, соединенное в одно целое (во имя идеи – сверхзадачи пьесы и спектакля), является ответственной творческой задачей режиссера в первый период его работы над пьесой.

Важно определить не только смысл – сюжет каждого события в пьесе, но и его действенное выражение. Чтобы логика событий пьесы стала в спектакле наиболее яркой, действенной, предельно выражающей идею, режиссер еще в период анализа драматического произведения должен определить сквозное, то есть главное, действие пьесы. Сквозное действие как на вертел нанизывает все важнейшие события пьесы. Оно сквозное, так как пронизывает всю пьесу логикой действий, поступков персонажей, утверждающих собой идею пьесы.

Сквозное действие помогает режиссеру отыскать в пьесе те отдельные в каждом событии действия, через которые возникает идея пьесы, затем те главные действия, в которых развертывается борьба «за» и «против» идеи произведения, и наконец, то действие, которое приводит к торжеству, к победе идеи.

Таким образом, сквозное действие теснейшим образом связано с идеей – сверхзадачей пьесы.

Проделайте всю ту большую работу над пьесой, о которой мы говорили, и, когда идея пьесы станет для вас ясной, вы увидите, что из ваших первоначальных замыслов годится для ее сценического воплощения, а что представляет плод случайной, пусть яркой, но необязательной ассоциации.

Б) РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ И ПОСТОНОВОЧНЫЙ ПЛАН.

На основе всестороннего изучения и глубокого разбора драматического произведения у режиссера уже в первый период его работы над пьесой рождается замысел постановки, возникают контуры будущего спектакля.

В процессе замысла отдельные компоненты спектакля, разумеется, не всегда возникают в логической последовательности. У каждого художника творческое воображение работает по-своему. Может быть так, что режиссер еще изучает пьесу, а у него уже возникает зрительное представление центральной картины, и он отмечает, какие режиссерские акценты надо будет расставить и кого назначить на главные и второстепенные роли в этой картине, чтобы она явилась кульминационной точкой спектакля.

Режиссерский замысел – это то, без чего не может обойтись ни один спектакль. Прежде чем что-то воплощать, надо хорошо понять идею произведения, иметь свой подход к пьесе. Признавая всю важность и значение режиссерского замысла, надо твердо помнить, что наличие одного замысла не решает успеха дела. Глубокий, интересный режиссерский замысел – это только начальная стадия работы над пьесой.

Необходим известный последовательный план дальнейшей работы режиссера над пьесой. Через этот план (мы называем его постановочным) создается спектакль.

Постановочный план включает в себя организацию режиссером всех работ по будущему спектаклю.

В постановочный план режиссера входит выбор художника, который будет осуществлять оформление спектакля, а также композитора и хореографа, если таковы необходимы по сюжету пьесы и замыслу режиссера. В постановочный план входит составление режиссером календарного плана всей работы над спектаклем. Начиная от первой репетиции и кончая днем выпуска спектакля. Самый прекрасный замысел режиссера, не опирающийся на точно разработанный постановочный план, неизбежно повиснет в воздухе, не получив реальных средств к своему осуществлению.

Назначение актеров на роли. На первый взгляд это относится к моменту организационного порядка. На самом деле – это один из решающих моментов в процессе создания спектакля, от которого зависит большая часть успеха всей режиссерской работы. Принцип назначения на роли сложен и разнообразен. Можно назначить на роль по совпадению качеств исполнителя с требованиями роли – молодости, темперамента, юмора. Можно назначить на роль по опыту уже сыгранных ролей, считая, что, хотя он и не до конца подходит к роли, но, как говорится, «сделает» ее.

Наконец, могут быть назначения в порядке эксперимента; в благоприятном случае актер создаст свой особенный образ, который не совсем будет отвечать замыслу автора и режиссера, но идею произведения не исказит.

Подлинное искусство актера всегда предполагает создание сценического образа и поэтому неразрывно связано с моментом творческого перевоплощения. Режиссеру следует развивать различные стороны дарования актера (не удовлетворяясь его природными данными), а также свою способность угадывать возможности актера.

К этим требованиям следует прибавить те актерские качества, которые составляют внутренний мир всякого художника: темперамент, способность понимать и искренне выражать важнейшие человеческие чувства – любовь, ненависть, гнев, ревность, самолюбие, преданность, а главное, способность мыслить и действовать на сцене в предлагаемых обстоятельствах.

Имеет громадное значение умение режиссера организовать свою работу и работу актерского коллектива во времени. Ни одну задачу в театре нельзя решать без известного прицела на ее окончание, на тот день и час, когда работа увидит свет. Организованное чутье режиссера должно подсказать ему правильное распределение рабочего времени в подготовке спектакля.

1. РАБОТА РЕЖИССЕРА С АКТЕРАМИ

А) РАБОТА ЗА СТОЛОМ.

Режиссеру важно прочесть пьесу не столько «эффективно», сколько верно. Верно прочесть пьесу – означает выявить, что в произведении и в характерах действующих лиц главное, что второстепенное; безошибочно знать подтекст (то есть скрытые за текстом мысли), чувствовать нарастание действия в пьесе и ритм ее. Актеры при верной читке легко запоминают содержание и сквозное действие пьесы, а также те особенности художественного стиля автора, которые должны отличать их будущий спектакль от подобных по теме и содержанию.

Ни в коем случае режиссер не должен стремиться, читая, «играть» за действующих лиц.

Когда пьеса прочитана. Режиссер обязан ответить на все возникшие у актеров вопросы. Затем под свежим впечатлением можно приступить к обсуждению пьесы. Если день уже кончился, предложите всем подумать о прочитанном произведении до завтра.

В последующие дни занятия с актерами за столом мы предлагаем начинать с изложения постановщиком своего замысла, видения спектакля и плана его постановки. Режиссер, проработав пьесу, знает ее, разумеется, лучше, глубже, чем актеры, которые только один раз прослушали ее. Поэтому очень важно, чтобы его суждение о пьесе, да еще подкрепленное режиссерским замыслом, прозвучало первым. План постановки часто вносит целый ряд коррективов в пьесу, раскрывает, дополняет ее сценический образ. Многие критические замечания отпадают у слушателей после того, как он видит ее осуществленной на сцене. Однако этот рассказ не должен носить самодовлеющий характер, как некое «выступление» режиссера на коллективе, преследующее цель поразить слушателей «фантазией», «необыкновенным замыслом».

Обсуждение пьесы должно определить:

- 1. идейное содержание пьесы – ее сверхзадачу.**
- 2. события и предлагаемые обстоятельства, то есть, в каких условиях, в какое время, эпоху, при каких внешних обстоятельствах происходит действие пьесы;**
- 3. сквозное, то есть главное, действие пьесы;**
- 4. действия и задачи каждой роли в каждом событии пьесы; взаимоотношения персонажей и их отношение к событиям пьесы и к окружающей их среде;**
- 5. главные черты характеров действующих лиц.**

Многие из этих определений у режиссера сложатся в результате его собственной работы над пьесой. Но то, что он нашел для себя, он должен еще раз проверить в процессе обсуждения пьесы вместе с исполнителями ролей. Совместный разбор пьесы очень важен для режиссера. От нового, свежего восприятия пьесы группой лиц, от яркой актерской фантазии по поводу какой-нибудь сцены или характера в пьесе у постановщика может частично измениться и его взгляд на данное событие. Но эти изменения не коснутся основных положений, идеи пьесы и режиссерского замысла постановки в целом.

К самому процессу чтения пьесы по ролям режиссер должен предъявлять совершенно точное требование. Оно заключается в том. Чтобы актер с первых дней работы над ролью не читал ее, а говорил – действовал текстом роли, то есть, чтобы у исполнителей весь процесс работы за столом над пьесой с каждым днем все больше превращался в разговор – действие текстом пьесы.

Мы считаем полезным изучать эпоху, в которую возникло данное произведение не только при первом обсуждении пьесы, но и в течении всей работы над спектаклем. Режиссер должен уметь конкретизировать, уточнить общее представление об эпохе,

связать его с событиями политического и исторического значения, с характерными особенностями быта изучаемого времени.

Убедите их в том, что работа над ролью начинается не с заучивания текста, а с большого предварительного изучения той среды, в которую автор помещает героев своего произведения.

Когда исполнители хорошо поработали над содержанием пьесы, представили себе, в какую эпоху, в какой среде, при каких обстоятельствах развивается ее действие, составили биографию своих образов, необходимо вместе с ними определить сквозное действие пьесы. Это один из важнейших моментов в работе режиссера с актерами. Ведь известно, что идея пьесы на сцене должна выявляться в действии, в борьбе взаимоотношений героев, в столкновении событий пьесы. В этой борьбе идея пьесы находит свое становление, развитие, торжество.

Линия действия, поведения героя пьесы, рассматриваемая в непосредственном взаимодействии с окружающей его средой, а на сцене - в первую очередь с партнерами его по пьесе, является тем сквозным действием, которое в процессе работы актера над ролью будет постепенно наполняться богатством внутренней психической жизни человека, составляющего сущность данного образа.

«Создавая логическую и последовательную внешнюю линию физических действий. Мы тем самым узнаем, если внимательно вникнем, что параллельно с этой линией внутри нас рождается другая – линия логики и последовательности наших чувствований...» - Станиславский.

Задача режиссера – найти такие действия, такую логику событий в пьесе, которая наиболее глубоко и сценически выразительно воплощала бы ее идею. Эту цепь важнейших действий в пьесе мы называем сквозным действием, которое должно с наибольшей силой выявить идею – сверхзадачу пьесы и спектакля, то есть то, ради чего автор написал произведение, а театр поставил спектакль.

Сверхзадача и сквозное действие пьесы определяются в «застольный» период репетиций.

Следующий этап совместного обсуждения пьесы – это разбор характеров действующих лиц. Под понятием «характер» или «образ» действующего лица мы условимся понимать:

1. **Отношение действующего лица к совершающимся событиям. Его мироощущение, мирозерцание.**
2. **Его действия и поступки в пьесе.**
3. **Круг отношений данного действующего лица ко всем остальным персонажам пьесы; из этих отношений всегда станут, ясны индивидуальные черты характера данного образа – действующего лица.**

Кроме того, пользуясь всем материалом пьесы, актер должен суметь представить себе прошлое каждого образа, или как мы говорим, создать биографию действующего лица.

Что значит характер в жизни и поведении любого человека? Прежде всего, это то, как человек видит мир вокруг себя (одного все раздражает, другого радуется, третьего печалит, один по темпераменту меланхолик, другой флегматик).

Что думает о себе каждый человек в жизни, как он сам видит (один самоуверен, другой, наоборот, постоянно сомневается в себе, третий скромнен).

Что человек решил в жизни совершить, какова его жизненная задача (у одного личные интересы: удобства, деньги, машина, дача; другой мечтает встать в ряды ученых и всю жизнь посвятить науке; третий хочет быть художником, артистом, музыкантом; четвертый решил стать хирургом; пятый – дипломатом; шестой полководцем).

Образ складывается не только из внутренних черт характера, он проявляется и во внешних признаках, составляя так называемую внешнюю характерность.

К внешней характерности роли можно отнести все особенности речи (картавость, шепелявость), все особенности физических качеств человека (хромота, близорукость, резко выраженная жестикуляция или иная физическая привычка).

Прежде всего, надо узнать причину той или иной внешней характерности. Уже одно это даст внутреннее, логическое, а внешне механическое обоснование ее.

Логический и психологический разбор текста. Режиссер и актер должны знать те законы речи, которые помогают вскрывать логический смысл текста, то есть выделять ударением. Паузой или интонацией основные мысли, которые содержатся в диалогах, репликах и монологах действующих лиц.

Правильно определенная мысль продиктует актеру верное действие. Актер должен знать, для кого он сказал эту мысль и почему он именно так действует. В то же время его партнер, к которому обращена данная реплика, тоже по-своему воспринимает ту мысль, которую ему только что высказал его собеседник. Следовательно, и у него возникает свое действие. Из сочетаний этих двух действий – воздействия и восприятия – возникает подлинное органическое действие и контрдействие в пьесе.

Когда режиссер говорит актеру о подтексте. Он хочет обратить его внимание на то, как действует, о чем говорит персонаж пьесы, в зависимости от своих не высказанных вслух мыслей, скрытых под произносимым текстом роли.

Подтекст роли должен быть разобран так же тщательно, как и текст, потому что определяет часто ее важные смысловые акценты.

Смысл, который хочет вложить в ту или иную фразу или слово актер, помимо их прямого значения, мы называем подтекстом.

Слово – мысль – образность видений – подтекст – вот те основные вехи, по которым должна протекать работа режиссера с актерами над языком автора.

Линия выяснения и установления отношений действующих лиц между собой и к событиям пьесы. От того, какие отношения вы установите к каждому факту, событию и действующему лицу, зависит смысл и действие спектакля (например, если актер, играющий Яго, не будет к Отелло относиться, как к своему злейшему врагу, и, наоборот, если у актера, играющего Отелло не будет к Яго полного доверия, любви, то из столкновения этих двух отношений не родиться трагический конфликт Яго и Отелло).

Старайтесь работать с актерами на всех этапах создания спектакля творчески весело. Не «философствуйте» в застольный период репетиций, а в любом жанре написанное произведение разбирайте активно, действенно, с точки зрения заложенных в нем жизненных событий. Не рассуждайте о тексте, а действуйте им.

Действовать в выгородке без знания основных событий пьесы и поступков ее главных персонажей нельзя.

Б) ПОИСКИ ОРГАНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ.

Мало на словах определить. Что делает в данной сцене такой-то персонаж или группа действующих лиц; актерам нужно совершить эти действия, а режиссеру убедиться, что эти действия стали для актеров необходимыми, привычными.

«В каждом физическом действии, есть внутреннее, психологическое действие, как повод к внешнему действию. А в каждом психологическом, внутреннем действии есть физическое действие, выражающее его психическую природу. Единство этих двух действий – есть органическое действие на сцене» - Станиславский. Работа режиссера над органическим действием состоит в правильном определении им психофизической жизни образа в пьесе в зависимости от уже определенной сверх задачи и сквозного действия.

«Начинайте всегда искать правду не с чувства, а с действия» - Станиславский.

В) РАБОТА НА СЦЕНЕ

Прежде всего, в первый же день репетиций на сцене надо предложить исполнителям по возможности строго выполнять все задачи и действия, которые были найдены в выгородке. Из зала режиссеру легко понять, передают ли они на сравнительное большое расстояние (от сцены до последнего ряда зала) ту линию жизни действующих лиц и всей пьесы в целом, которая наметилась во время предыдущих репетиций.

Верно найденные в выгородке психофизические действия нужно «переводить» в действия на сцене, расширяя, углубляя их не внешним, формальным, механическим путем, а новыми предлагаемыми обстоятельствами, усложняя отношения, поступки действующих лиц и отдельные эпизоды пьесы.

В результате работы режиссера над спектаклем и актера над ролью пьесы получает определенную сценическую выразительность, то есть закрепляется в систему сценических положений, движений и переходов.

Найденные актером и режиссером верные действия и задачи роли в каждом событии и эпизоде пьесы закрепляются в таких мизансценах.

Когда режиссер задумывает с художником оформление спектакля, он должен хотя бы в самых общих чертах решить, какие опорные точки в оформлении ему понадобятся для поисков будущих мизансцен.

Мизансцена является одним из средств сценического воплощения идеи и сюжета пьесы. Мизансцена дополняет. Расширяет сюжет пьесы, делает его запоминающимся в кульминационные моменты развития действия.

Определив в пьесе основные события, режиссер должен подумать, какой опорной точки в оформлении спектакля потребует каждый акт или картина в пьесе. Это поможет ему и в работе с актерами над поисками тех действий, которые необходимы в каждом определенном эпизоде, событии пьесы.

Между главными «опорными точками», вокруг которых расположатся основные мизансцены, всегда будет целый ряд промежуточных, так называемых «переходных», мизансцен-действий, но если у режиссера к моменту замысла спектакля возникнет представление о главных «опорных точках», то это будет уже большой материал для оформления спектакля.

Необходимым условием выразительности мизансцены является соответствие внешнего оформления ее, вплоть до мелочей (палка, зонт, платок, подсвечник, мячик), ее содержанию, проявляющемуся в действии.

Мизансцена всегда лишь фиксирует. Закрепляет. Придает сценическую выразительность тому, что найдено актерами по линии правды жизни, идеи пьесы.

Мизансцена как результат органического действия неотделима от всего процесса работы режиссера и актеров над пьесой на всех этапах работы, начиная с первой читки. Свое конкретное воплощение она приобретает в момент перехода актеров на сцену.

Следующая задача в работе режиссера с актером на сцене – соединение внутренней линии пьесы и ролей со всем оформлением спектакля, включая декорации, бутафорию, грим, костюм, свет, шумовое и музыкальное оформление.

Все перечисленные нами компоненты спектакля должны, органически связаны друг с другом, логически вытекать из сюжета пьесы, из решения образов действующих лиц.

Музыкальное оформление является еще более сильным компонентом спектакля, чем шумовое, и потому требует более глубокой и тщательной работы режиссера и актера над органическим включением его в ткань спектакля, в линию действия образа.

Содержание музыки должно помогать актеру совершать психофизические действия роли. Он должен хорошо изучить мелодию и ритм музыки, чтобы его действия не шли с ними вразрез.

«Создайте себе то состояние на сцене, при котором все остальные части, точно стройный оркестр, работают дружно» - Станиславский.

Режиссер, составляя свой календарный план репетиций последнего периода должен иметь в запасе день-два на то, чтобы остановить предвыпускную суету и горячку, собрать внимание актеров и всех других участников спектакля, перевести работу с черновых репетиций в атмосферу режима спектакля. Слишком большое количество прогонов, к тому же часто преждевременных, только вредит работе.