Тема18. Работа режиссёра с актёром и методика работы над ролью

План

1. Распределение ролей.
2. Работа с актером
3. Творческое состояние. Индивидуальная работа с актером.
4. Внутренние препятствия в актерском творчестве.
5. Этюды.
6. Язык режиссерских заданий — действия.
7. Форма режиссерских заданий (Показ, объяснение и подсказ)
8. "Застольный" период работы над пьесой.
9. Работа режиссера над мизансценой и окончательная отделка спектакля

1. Распределение ролей.

Прежде чем режиссер приступит к практическому осуществлению своих замыслов с исполнителями, ему еще предстоит разрешить очень ответственную задачу – произвести распределение ролей. Эта задача ответственна потому, что от правильной расстановки актерских сил в спектакле зависит успех всей работы. В условиях любительского театра это задача сложная, она требует определённых компромиссов, учёта индивидуально-психологических особенностей каждого члена коллектива, а не только его объективных актёрских способностей или данных. Режиссёр-педагог должен думать при этом о сохранении эмоционально-позитивной психологической атмосферы в коллективе, о перспективе его сохранения и развития, о совершенствовании личностного роста каждого участника.

К распределению ролей режиссеру надо подходить вооруженным, с одной стороны, глубоким и всесторонним знанием всех выведенных в пьесе

образов, с другой – пониманием возможностей всего коллектива и каждого исполнителя в отдельности. Только при этом условии режиссер будет застрахован от ошибок, которые очень трудно, а иногда и невозможно исправить в разгаре работы над спектаклем. Основанием для распределения ролей служит сравнение данных актера с теми признаками, которыми должен обладать задуманный режиссером образ. Надо учитывать, с одной стороны, признаки внешнего порядка (высокий, низкий, красивый, тонкий и т.д.), с другой – внутренние данные (жизнерадостный, добрый, спокойный, нервный, волевой). Разумеется, лучше всего, если и внешние и внутренние данные актера подходят к внутренним и внешним качествам, которых требует предлагаемый образ (роль). Однако надо помнить, что в тех случаях, когда совпадения данных актера и образа нет, внутренние данные все-таки являются решающими. Лучше поступиться за счет внешних данных и отдать предпочтение совпадению внутренних качеств. Особенно важно это в любительском коллективе.

В данном случае речь идет не о совпадении личных человеческих черт актера и образа – доброта, злость, честность и т.д., а о качестве актерского темперамента. Актерский темперамент, его качество определяется сочетанием силы и быстроты реагирования. При этом сила – это глубина реакции, а не внешнее проявление. Быстрота и глубина реакции имеют множество степеней – слабее или сильнее, быстрее или медленнее. Отсюда бесконечное множество различных актерских темпераментов, отличающихся друг от друга своим качеством и окраской. Надо помнить, что главное внутреннее свойство актера – темперамент. Сочетание темперамента с интеллектуальными свойствами актера дает окраску внутренних данных актера – драматичность, комедийность, лиричность и т.д. Эти свойства имеют решающее значение при распределении ролей.

В условиях любительского театра мало быть режиссером-профессионалом, мало уметь ставить цель и ясно видеть образ спектакля. Главное – надо уметь понять исполнителя-непрофессионала.

Цель режиссера заключается в том, чтобы максимально содействовать раскрытию индивидуальности каждого члена коллектива, пробудить его инициативу. Нужно как можно больше подсказывать исполнителям и как можно меньше показывать, навязывать. При этом во всем надо быть примером. Ведь режиссер в любительском коллективе – в первую очередь руководитель, учитель, педагог, старший друг. Его отношения с коллективом не могут строиться только на подготовке спектакля.

Что касается трудового воспитания, то в любительском театральном коллективе все делают всё – будь то главный герой или исполнитель эпизодической роли или массовки. Нет серьезных и несерьезных ролей с точки зрения отношения к ним. В спектакле все важно, а особенно уважение к искусству, уважение к делу. «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве», – эти слова К.С.Станиславского надо помнить всегда.

2. Работа с актером

При подготовке спектакля больше всего сил и времени режиссер любительского театра затрачивает на работу с актером. До встречи с актером вся работа режиссера носит только подготовительный характер. Чем лучше подготовился режиссер, чем глубже он разобрался в авторском материале (пьесе), чем полнее ощутил тему и идею будущего спектакля, тем более он обеспечил успех дальнейшей работы. Однако практическое осуществление всех его замыслов начинается только с совместной работы с актером. Если в подготовительный период все внимание режиссера сосредоточено на том, чтобы как можно лучше и полнее подготовиться самому и подготовить материал ко второму периоду – работе с актерами, то во втором периоде – работе с актерами – большая часть внимания должна быть направлена на осуществление результатов подготовительной работы.

Не следует думать, что подготовительным периодом заканчивается самостоятельная работа режиссера, и что с момента начала работы с актерами самому режиссеру уже больше делать нечего. Наоборот, режиссер должен рассматривать результаты своей подготовительной работы только

как материал для дальнейшей совместной работы с актерами, материал, который в порядке репетиционной работы может и должен подвергнуться существенным изменениям. Как бы тщательно режиссер ни провел подготовку к своей работе с актерами, все же в работе с исполнителями он получит массу нового материала. В ходе репетиций актеры сознательно и бессознательно «подскажут» режиссеру много интересных мыслей, которые раньше не пришли ему в голову. Ему, конечно, следует разобраться, какие из этих мыслей должны быть использованы. Таким образом, режиссер все время будет вносить поправки и дополнения к своему плану, к результатам подготовительной работы, и режиссерский план в совместной работе будет обогащаться. Поэтому никогда не следует подходить к определенным режиссерским моментам спектакля (характеристика образов, сквозное действие, события, действия, мизансцены) как к чему-то совершенно незыблемому, что актеры должны выполнять точно и безропотно. Это значит проявлять ненужное упорство и отказаться от возможности обогащения и углубления работы.

Начало репетиционного периода не означает, что режиссер прекратил готовиться к спектаклю и теперь должен только суметь заставить актеров выполнить на практике то, что им задумано. Параллельно с репетициями режиссер должен проводить непрерывную самостоятельную работу, готовиться к каждой последующей репетиции. Материалом для такой подготовки служит предыдущая репетиция. Режиссер должен учитывать все, что имело место в ней, все мысли и предложения, которые высказали исполнители, а также и те новые мысли, которые пришли в голову самому режиссеру. Он должен отбросить все неверное, идущее вразрез с основным замыслом (идеей) спектакля, даже если это и талантливо, использовать все ценное и сделать соответствующие поправки в своих требованиях.

Первую читку выбранной пьесы режиссер должен использовать для проверки непосредственного впечатления от неё. Поэтому целесообразно читку делать до распределения ролей, иначе исполнители (если роли

распределены заранее) будут следить каждый за своей ролью и лишатся непосредственного восприятия. Далее режиссер проводит разбор (анализ) пьесы, то есть сообщает как понята тема пьесы, что мы должны сказать своим спектаклем в связи с данной темой, то есть определяет идею спектакля, разъясняет сквозное действие. Необходимо, чтобы все сказанное было очень хорошо понято коллективом исполнителей. Кроме того, надо увлечь исполнителей, дать им возможность самим высказаться. Возникнет обмен мнениями, в результате которого произойдет взаимное обогащение.

После разбора пьесы, режиссер приступает к оговариванию (разъяснению) образов. На этом этапе должно быть приведено в полную ясность все то, о чем уже шел разговор: характеристика каждого образа, отношение его к окружающей действительности, и в первую очередь к другим действующим лицам и, кроме того, индивидуальные особенности каждого образа. Для достижения этой цели надо пробудить творческую фантазию самого актера. Поэтому режиссер не сразу все об образе говорит актеру. Он увлекает актера, заставляет его высказаться об образе и только помогает ему в этом, направляет, подталкивает его мысли и фантазию в необходимом направлении.

После знакомства исполнителей с темой и идеей спектакля, оговорив сквозное действие, характеристики и взаимоотношения действующих лиц, режиссер вместе с исполнителями приступает к вскрытию текста, то есть к определению сценических событий, действий персонажей в этих событиях и подтекста. Причем, режиссер должен как бы подтолкнуть исполнителей к определению действий и вскрытию подтекста. Направлять этот поиск. Читая еще не разобранный текст, актеры не должны ничего играть, так как им играть еще нечего. Ранние попытки играть образ или определять те или иные краски, интонации ни к чему, кроме наигрыша, штампа, привести не могут. Что касается текста, то учить его следует только тогда, когда отношения, действия, подтекст ясны исполнителю. Тогда текст, положенный на эмоцию,

быстро запоминается на репетициях. Заученный же текст заштамповывается исполнителем и препятствует дальнейшей работе над ролью.

Очень важный этап работы – отыскание «подтекста». Часто и в жизни человек говорит не то, что хочет сказать – или он взволнован и не находит сразу нужных слов, или он скрывает свои мысли, или стесняется, или хочет заставить высказаться другого. В жизни собеседник понятен не только по тем словам, которые он произносит, но и по тому, как он их произносит, по его интонации и жестам. Интонация и жест и являются главными средствами, которыми пользуется актер в своей работе. Каждая фраза может быть произнесена десятки раз, и каждый раз она может иметь другой смысл, в зависимости от тех интонаций и жестов, с которыми она будет произнесена. Тот смысл, который хочет вложить в ту или иную фразу актер, и называется подтекстом. Подтекст – сквозное действие в речи.

Репетиции не следует начинать на сцене и с нахождения мизансцены. Первоначальная часть работы происходит за столом. После того, как вскрытие текста произведено, события, действия и подтекст определены и актерами уяснены, режиссер работает с актерами над овладением действиями и завязыванием отношений. Актеры говорят и читают текст, но уже не просто, как это требовалось при первой читке, а с ощущением нужного ***отношения*** к партнерам, выполняя установленное действие, вкладывая в текст подтекст.

Если актер еще слабо чувствует отношение, еще недостаточно полно ощутил действие, нельзя требовать от него больше того, что он на данный момент может. Актер должен давать только то, что у него на данный момент имеется, тогда он будет чувствовать себя свободным, постепенно все острее понимая отношения, все глубже ощущая и выполняя действия. Если актер нашел правильное отношение и живое общение в одном событии, это будет для него ключом ко всей последующей работе.

Необходимо усвоить, что материалом для человеческой фантазии служит жизнь. Никакая фантазия не может себе представить ничего, что в

целом или в отдельных элементах не существовало бы в реальной действительности. Надо всегда пополнять свой запас жизненных наблюдений. Если режиссер плохо знает ту действительность, о которой он говорит с актёром, его слова ни для кого не будут убедительными. Актер-любитель, знающий эту действительность нередко лучше режиссера, всегда будет чувствовать слабость режиссера. И режиссер, и актер должны знать изображаемую действительность, и это знание жизни станет питательной средой для работы их творческой фантазии. Понятно, что образ, который должен играть актер, будет ему близким только тогда, когда он будет знать его так же, как мы знаем близких к нам людей. Значит, актер должен чувствовать, как поступил бы его герой в том или ином случае, как бы реагировал на то или иное событие. Если актер намечает образ правильно, режиссер должен помочь ему это осознать и развить дальше. Работа над ролью продолжается непрерывно, и режиссер непрерывно наблюдает и направляет эту работу.

Как только разобрались с пьесой, надо сразу пробовать этюдно выходить на сцену, в поиске верного психофизического действия. Верное психофизическое действие провоцирует верное самочувствие на сцене. Постепенно воспроизводя образ, актер пользуется всеми имеющимися в его распоряжении выразительными средствами. Такими средствами актерской выразительности являются слово (интонация), движение (жест), мимика и пластика. По интонации, жесту, мимике и пластике актера зритель воспринимает внутреннее состояние образа.

Все, что говорилось в отношении актерских действий и обязанности режиссера, сделать их для актеров единственно верными и необходимыми, в полной мере относится к мизансценам. Каждая мизансцена должна быть оправдана логикой внутреннего действия. Актер должен осознать, что в данных обстоятельствах действующее лицо может перейти только так, а не иначе, что только такой переход является единственно верным в данных обстоятельствах. Верно построенная режиссером мизансцена вытекает из

действия и, следовательно, для актера, верно выполняющего действие, не может оказаться неудобной. Актер может подсказать более выразительную мизансцену, и режиссер не должен отмахиваться от предложений актера, и наоборот, уметь вовремя подметить и развить его ценную инициативу. Часто при переходе на сцену оказывается, что то, что было доведено до достаточного звучания за столом, на сцене не звучит. Это вовсе не значит, что вся предварительная работа пропала даром. Наоборот. Оказалось, что сцена требует более звучного, более крупного исполнения, чем это могло быть достигнуто в работе за столом.

Зритель находится на большем расстоянии от исполнителей, чем режиссер, сидящий вместе с ними за столом. Поэтому при переносе репетиций на сцену режиссеру полезнее следить за репетицией из зрительного зала и добиваться, чтобы все, что говорят и делают исполнители, «доходило» до зрителей. Речь идет не о простом усилении звука. Главное в том, что с увеличением расстояния реже и четче произносятся слова. Такая же разница существует между произнесением текста на близком расстоянии и на сцене, и тем больше разница, чем больше сцена и зрительный зал. Задача режиссера – добиться, чтобы все, что делает и говорит актер, легко доходило до зрителя.

Все, что говорилось о голосе, о звуке, имеет отношение и к мимике, к жесту (движению). Слишком быстрое движение руки, мельком брошенный взгляд на сцене пропадают. Сцена требует более крупных, более выразительных движений, большей выразительности, чем в жизни. Речь идет не о механическом усилении звука и укрупнении жеста, а о таком выполнении сценических задач, при котором средства выразительности приобретают большее звучание.

3. Творческое состояние. Индивидуальная работа с актером.

В работе с актером все внимание режиссера должно быть направлено на то, чтобы пробудить творческую фантазию актера в нужном направлении и вызвать у актёра творческое состояние – состояние, при котором актер

свободно и верно (то есть так, как нужно) может реагировать на происходящее на сцене (то есть ненастоящее, условное, заранее актеру известное) как на действительное и неожиданное. В репетиционном процессе режиссеру приходится делать очень много различных объяснений, но объяснить актеру режиссер должен так, чтобы актер не только понял, но и почувствовал намерение режиссера. Объяснить режиссер может вербально (то есть рассказать) или он может показать, подсказать. И в том и в другом случае результатом объяснения должно быть действие актера, а не чувство, появившееся в нем.

Режиссер должен убедить актера, увлечь его, он может привести актеру один или несколько примеров, которые бы оказались для актера близкими и убедительными. Наконец, он может сделать с актером этюды, по условиям близкие к тому, что хочет получить от актера режиссер. Может быть, режиссеру и не сразу удается добиться результатов, нужно терпение. Пока нет творческого состояния, режиссер должен прилагать все старания, чтобы объяснить и устранить все препятствия, тем самым добиться творческого состояния актера, должен подчинить его определенным требованиям. Важнейшее требование – чтобы режиссерский показ-подсказ ставил себе задачу раскрытия общего, а не демонстрации частного в образе. Поэтому следует показывать отдельную интонацию или отдельный жест не ради них самих, а ради того, чтобы через интонацию или жест сообщить актеру внутреннюю сущность данного образа. Лучше всего, если режиссер при показе будет пользоваться не текстом актера, а импровизировать (выдумывая) текст. Показывая, режиссер не должен проигрывать за актера целую сцену. Он должен только намекнуть, направить поиски актера по верному пути. Почувствовав верное направление, ощутив сущность образа, актер сам сумеет развить и дополнить то, что дано в режиссерском показе. Он сделает это на основании своих жизненных наблюдений и знаний.

Часто режиссер, прибегая к показу, демонстрирует, как он сам бы сыграл данную роль. В этом случае режиссер исходит из своих собственных

актерских данных, из своих личных (индивидуальных) особенностей. Между тем, прибегая к показу, режиссер должен отталкиваться не от своего личного, актерского материала, а от материала того актера, которому он показывает. Он должен показывать не то, как он сам сыграл бы эту роль, а то, как следует сыграть ее данному актеру. Поэтому, показывая различным актерам, режиссер не может предлагать им одни и те же сценические приемы, хотя бы эти актеры играли одну и ту же роль.

4. Внутренние препятствия в актерском творчестве.

Отсутствие внимания к партнеру и к окружающей актера сценической среде. Каждую секунду пребывания актера на сцене его внимание должно быть занято (то есть актер должен иметь определенный объект внимания). Это одно из необходимейших условий творческого состояния. Актер должен на сцене все видеть и все слышать. В первую очередь он должен видеть и слышать партнера, с которым разговаривает. При этом актер не должен делать вид, что слушает и видит партнера, он должен на самом деле видеть и слышать. Больше того, он должен не только слышать, но и понимать то, что говорит партнер. Только при этом условии он может верно относиться к тому, что он видит и слышит, и верно на это реагировать.

Мускульное напряжение (зажим) также есть одно из серьезных препятствий для творческого состояния. Находясь на сцене в движении или в неподвижности, актер всегда должен быть мускульно-свободным. Творческое состояние актера невозможно, если что-то на сцене или в заданиях режиссера – любое действие, мизансцена, место действия, отношение к партнеру и т.д. – для него не вполне оправдано.

Сосредоточенное внимание, мускульная свобода, верное выполнение действия, вытекающее отсюда сценическое общение между партнерами и чувство сценической правды – все это необходимые условия для творческого состояния. Отсутствие одного влечет за собой исчезновение других. Режиссер обязан найти причину сбоя, чтобы ее устранить.

5. Этюды.

С утверждением в театральной практике метода действенного анализа пьесы и роли расширились функции этюда, возросла его значимость и масштабность.

Этюдный метод работы над ролью в спектакле – это ключ к его постановке, его фундамент. Режиссер должен помочь исполнителю разобраться в логике действия каждого эпизода пьесы (как и этюда), следя за последовательностью и органичностью сценического поведения, и добиваться максимальной правдивости и жизненной достоверности выполнения каждого действия.

В этюде участник самодеятельности должен уметь завязывать непосредственные отношения с партнером, понять природу вопросов и ответов, уметь слушать и отвечать («сегодня, здесь, сейчас», «как в первый раз» и т. п.).

Этюд прочно связан с жизнью, он заимствует, черпает материал из жизненных наблюдений, опыта, основа его, как правило, «сиюминутна», импровизационна. Этюдный метод – сверх практическая вещь.

Современный режиссер должен быть на репетиции немногословен, он должен быть действенен: не рассуждать с актером, а заставить его действовать, поставив в такие условия, в которых не действовать он не может. Но, чтобы овладеть этюдным репетиционным методом, режиссеру любительского театра надо быть последовательным и не изменять выбранному репетиционному методу в практической деятельности, не превращаться в режиссера-постановщика, который засучив рукава, «разводит» исполнителей по сценической площадке, не заботясь об органике, общении, не считаясь с индивидуальностью актера.

Мерилом качества в любительском театре является стремление к художественной точности, когда все психофизические силы актера, все его действия направлены на воспроизведение жизненного поведения изображаемого персонажа. Мерилом верности действенного бытия актера является эстетически обусловленное сочувствие, радость, умиление,

благородное негодование и другие реакции зрительного зала. В этом отношении профессиональное и самодеятельное искусство едины и неделимы.

В наши дни детский театр — и профессиональный (драматический, кукольный, театр теней и др.), и самые различные формы школьной театральной самодеятельности, начиная с игр – драматизаций, драматических кружков и студий и кончая самодеятельными театрами, — занял прочное место в системе разностороннего воспитания современных подростков.

Для целенаправленного использования того или иного искусства как средства воспитания детей чрезвычайно важно иметь в виду присущие ему особенности. Именно при этом условии каждое искусство может быть использовано с наибольшей эффективностью и внесет свой вклад в дело эстетического, нравственного, идейного воспитания детей.

Театр объединяет в себе ряд искусств — литературу (драматическое произведение является основой спектакля), искусство действия и звучащего слова, изобразительное искусство, музыку и т. д. Именно такой синтез искусства определяет возможность «многостороннего» воздействия языка театра на сознание и чувства человека, в особенности ребенка, подростка.

Сценическое искусство — синтетическое, коллективное по своему характеру и требующее большой массы зрителей; оно способно вызвать такие сильные коллективные переживания. В свою очередь сила коллективных переживаний связана с потребностью в обмене мнений о пережитом и увиденном, что особенно важно иметь в виду при использовании театра как средства эстетического воспитания детей.

Именно эти особенности привлекали к себе внимание представителей передовой общественной мысли, в том числе и передовых педагогов дореволюционной и советской школы, стремившихся с наибольшей полнотой использовать сценическое искусство в целях идейного, нравственного и эстетического воспитания детей.

За годы существования детских театров накоплен большой опыт воспитания детей средствами театра. Передовые практики рассказывают о характере и особенностях воздействия театра на детей и подростков, о его роли в расширении их знаний, представлений, в воспитании их моральных чувств, художественных способностей и вкуса, а также о возможности связать задачу воспитания средствами театрального искусства с другими сторонами воспитании, со всей учебно – воспитательной работой школы.

В наиболее обобщенном виде функции педагога-режиссера при организации студийной работы в театральном кружке могут быть сформулированы следующим образом:

- диагностическая, которая изучает и реально оценивает особенности деятельности и общения участников театральной студии, степень и направленность окружающей микросреды, особенности духовной жизни, семьи, соседской среды, групп сверстников, объединений взрослых. Здесь важно знать все позитивные социально-культурные возможности микрорайона, а также источники негативного влияния на ценностные ориентации и предпочтения детей и подростков;

- организаторская, когда руководитель театральной студии организует совместную творческую деятельность детей и подростков в открытой среде, влияет на разумную организацию их досуга, формирует в коллективе подлинно демократическую систему взаимоотношений, отношений взаимной ответственности и взаимопомощи;

- прогностическая, которая программирует и прогнозирует процесс творческого развития личности ребенка в условиях деятельности школы, семьи, студии, окружающей среды;

- социально-терапевтическая, которая приводит в действие юридические и психологические механизмы предупреждения и преодоления негативных явлений, способных оказать антипедагогическое воздействие на творческое развитие участников театра-студии, обеспечивает защиту прав детей и подростков;

- коммуникативная, на основе которой происходит включение детей в совместный творческий труд и отдых, деловые и личностные контакты, аккумулирует информацию о воспитательных воздействиях различных сил, учреждений, организаций, налаживает контакты между ними по отношению к конкретному ребенку.

Многоплановость и многовариантность функций режиссера-педагога театральной студии не исключает и его определенную специализацию в одном из более узких направлений в воспитательной работе среди школьников.

Это может быть его лидерство в приобщении ребят к сбору и изучению фольклора, самобытных художественных народных промыслов и ремесел, бытующих в данном регионе; его непосредственное участие в природоохранной деятельности, в работе по возрождению, сохранению и развитию памятников истории и культуры, в оказании всемерной патронажной помощи талантливым детям из неимущих и малоимущих семей, других направлениях.

Следовательно, сфера социально-культурной деятельности режиссера-педагога не замыкается рамками коллектива театральной студии, а постепенно выходит за их пределы. Это касается непосредственно педагогических условий студийной работы.

Основным материалом в искусстве режиссера является творчество актера. Из этого следует: если актеры не творят, не мыслят и не чувствуют, если они пассивны, творчески инертны, режиссеру нечего делать, ему не из чего создавать спектакль, ибо у него нет в руках нужного материала. Поэтому первая обязанность режиссера, как мы уже сказали, заключается в том, чтобы вызвать в актере творческий процесс, разбудить его органическую природу для полноценного самостоятельного творчества. Когда же этот процесс возникнет, то родится и вторая задача режиссера — непрерывно поддерживать этот процесс, не давать ему

погаснуть и направлять его к определенной цели в соответствии с общим идейно-художественным замыслом спектакля.

Поскольку режиссеру приходится иметь дело не с одним актером, а с целым коллективом, то возникает и третья его важная обязанность — непрерывно согласовывать между собой результаты творчества всех актеров таким образом, чтобы создать, в конце концов, идейно-художественное единство спектакля — гармонически целостное произведение театрального искусства.

Все эти задачи режиссер осуществляет в процессе выполнения главной функции — творческой организации сценического действия. В основе действия всегда — тот или иной конфликт. Конфликт вызывает столкновение, борьбу, взаимодействие между персонажами пьесы (недаром они называются действующими лицами). Организовать и выявить конфликты через взаимодействие актеров, находящихся на сцене, призван режиссер. Он — творческий организатор сценического действия.

Но осуществить эту функцию убедительно — так, чтобы актеры действовали на сцене правдиво, органично и зрители верили в подлинность их действий, — невозможно методом приказа, командования. Режиссер должен уметь увлекать актера своими заданиями, вдохновлять его на их выполнение, будоражить его воображение, будить его артистическую фантазию, незаметно заманивать его на дорогу истинного творчества.

Основная же задача творчества в реалистическом искусстве — это раскрытие сущности изображаемых явлений жизни, обнаружение скрытых пружин этих явлений, их внутренних закономерностей. Поэтому глубокое знание жизни является основой художественного творчества. Без знания жизни творить нельзя.

7. Язык режиссерских заданий — действия

Одним из наиболее вредных приемов режиссерской работы является такой, когда режиссер сразу требует от актера определенного результата. Результатом в актерском искусстве является чувство и определенная форма

его выражения, т. е. сценическая краска (жест, интонация). Если режиссер требует, чтобы артист немедленно дал ему определенное чувство в определенной форме, значит, он требует результата. Артист же при всем желании не может выполнить это требование, не насилуя своей естественной природы.

"Здесь вы должны засмеяться", — говорит режиссер. И актер, преодолевая стыд и внутреннее сопротивление, старается засмеяться. Разумеется, у него ничего не выходит, смех получается искусственный, неискренний. "Тут вы должны заплакать", — и актер изо всех сил выжимает из себя слезы. Получаются фальшивые "театральные" рыдания. И это вполне естественно. Чувство, как и внешняя форма его выражения, — результат определенного процесса. Для того чтобы прийти к чувству и к внешней форме его выражения, нужно пройти определенный путь. Режиссер и должен помочь актеру отыскать этот путь, а не требовать от него сразу конечного результата. Если артист пойдет по верному пути, он и сам не заметит, как придет к этому результату. Чувство и внешняя форма его выражения возникнут совершенно непроизвольно, как неизбежное следствие правильной подготовки.

В чем же заключается помощь режиссера в этой подготовке? В том, чтобы подсказать актеру не чувство и *не форму его выражения, а то действие, которое приведет к нужному чувству и вызовет нужную реакцию.*

Всякое чувство, всякая эмоциональная реакция — результат столкновения действий человека с окружающей средой. Если актер хорошо поймет и прочувствует ту цель, к которой стремится в данный момент его герой, и начнет вполне серьезно, с верой в правду вымысла выполнять определенные действия, чтобы добиться этой цели, можно не сомневаться: нужные чувства сами собой начнут к нему приходить и все реакции его будут свободными и естественными. Приближение к цели будет рождать положительные (радостные) чувства; препятствия, возникающие на пути к

достижению цели, будут вызывать, наоборот, отрицательные чувства (страдание), — важно только, чтобы актер действительно увлеченно и целесообразно действовал.

Допустим, артист должен сыграть влюбленного человека — случай нередкий в драматургии, как и в жизни. Если он сразу начнет играть любовь, у него едва ли что-нибудь получится. Стремление сыграть чувство неизбежно приведет его к избитым театральным приемам изображения любви. Еще хуже будет, если и режиссер начнет требовать от него чувства. А мне нередко приходилось, сидя на репетиции, слышать посылаемые из зрительного зала на сцену раздраженные реплики режиссера: "Любить надо! Вы ее совсем не любите!" Вот актер и старается изо всех сил "любить". Но природа чувств такова, что, чем больше человек старается вызвать в себе то или иное чувство, тем меньше шансов, что оно возникнет. В этом случае вместо чувства обычно рождается его суррогат — грубый наигрыш, шаблонное внешнее изображение чувства.

Совсем другое дело, если актер с помощью режиссера наметит цепь самых простых действий, какие свойственно выполнять влюбленным молодым людям, и, не ожидая никаких чувств, действительно начнет эти действия выполнять. Допустим, что сюжет пьесы, предлагаемые автором обстоятельства, характеристика действующего лица и текст его роли позволяют построить такую цепочку простейших человеческих действий:

1. Притворяюсь равнодушным к ней (скрываю влюбленность), чтобы не стать предметом насмешек.

2. Внимательно слежу за ней, стараясь предупредить любое ее желание.

3. Бросаюсь подать ей пальто, чтобы опередить соперника.

4. Ловлю ее взгляд, чтобы прочесть в нем одобрение моему поступку.

5. Любезничаю с другой, чтобы вызвать ее ревность.

6. Отказываюсь исполнить ее просьбу, чтобы наказать ее.

7. Ищу удобного момента, чтобы попросить у нее прощения.

8. Отхожу к окну, чтобы скрыть свои мучения.

И так далее и тому подобное.

Ведь, право же, не так трудно выполнить все эти простые психофизические задачи: притворяться, скрывать, подавать пальто, ловить взгляд, любезничать, отказываться, искать удобный момент, отойти к окну и т. п. Но попробуйте сделать это на сцене — и зритель поверит в вашу влюбленность! Более того, выполняя эту цепь действий, вы и сами не сможете остаться равнодушным, вы невольно начнете волноваться и в конце концов в самом деле почувствуете себя влюбленным. Действие — это ловушка для чувства, силки, в которые его можно поймать1.

Поэтому режиссер должен требовать от актера *не изображения чувств, а выполнения определенных действий.* Он должен уметь подсказать актеру не чувство, а верное действие для каждого момента его сценической жизни. Больше того: если сам артист соскальзывает на путь "играя чувства" (а это случается часто), режиссер должен тотчас же увести его с этого порочного пути, постараться внушить ему отвращение к такому методу работы. Как? Да всеми способами. Иногда полезно даже высмеять то, что получается у актера, играющего чувство, передразнить его игру, наглядно продемонстрировать ее фальшь, ее неестественность и безвкусицу.

Итак, режиссерские задания должны быть направлены на выполнение действий, а не на подсказывание чувств.

Выполняя верно найденные действия в предлагаемых пьесой обстоятельствах, актер находит правильное самочувствие, ведущее к творческому перевоплощению в образ.

8. Форма режиссерских заданий (Показ, объяснение и подсказ)

Любое режиссерское указание может быть сделано как в форме словесного объяснения, так и в форме показа. Словесное объяснение правильно считается основной формой режиссерских указаний. Но это не значит, что показом никогда и ни при каких обстоятельствах пользоваться не следует. Нет, пользоваться следует, однако делать это надо умело и с известной осторожностью.

Наиболее продуктивным и наименее опасным режиссерский показ является в тех случаях, когда творческое состояние артистом уже достигнуто. В этом случае он не станет механически копировать режиссерский показ, а воспримет и использует его творчески. Если же артист находится в состоянии творческого зажима, показ едва ли ему поможет. Наоборот, чем интереснее, ярче, талантливее покажет режиссер, тем хуже: обнаружив пропасть между великолепным режиссерским показом и своей беспомощной игрой, актер или окажется в еще большей власти творческого зажима, или начнет механически подражать режиссеру. И то, и другое одинаково плохо.

Но даже в тех случаях, когда режиссер вовремя прибегает к показу, следует пользоваться этим приемом весьма осмотрительно.

Во-первых, обращаться к показу следует только тогда, когда режиссер чувствует, что сам он находится в *творческом* состоянии, знает, что именно он намерен показать, испытывает радостное предчувствие или, лучше сказать, *творческое предвкушение* той сценической краски, которую он сейчас покажет. В этом случае есть шансы, что его показ будет убедительным, ярким, талантливым. Бездарный показ может только дискредитировать режиссера в глазах актерского коллектива и, разумеется, никакой пользы не принесет. Поэтому если режиссер в данный момент не чувствует в себе творческой уверенности, то пусть лучше ограничится словесным объяснением.

Во-вторых, пользоваться показом следует не столько для того, чтобы продемонстрировать, как нужно сыграть то или иное место роли, сколько для того, чтобы раскрыть какую-нибудь существенную сторону образа. Это можно сделать, показывая поведение данного действующего лица в самых разнообразных обстоятельствах, не предусмотренных сюжетом и фабулой пьесы. Например, имея в виду раскрытие существенных черт характера Хлестакова, можно показать, как он идет по Невскому проспекту, когда у него водятся деньжонки; или как он входит в канцелярию того департамента, где он служит; или как он пытается завязать знакомство с барышней на

улице. Такой показ механически копировать ни к чему. Но при помощи такого показа можно заразить актера нужным для данной роли темпераментом, увлечь его на поиски таких особенностей внешней характерности образа, как походка, манера говорить, жестикулировать, двигаться. Актеру предоставляется полная возможность самостоятельно распорядиться полученным материалом.

Можно иногда показать и конкретное решение определенного момента роли. Но только в том случае, если у режиссера есть абсолютная уверенность, что находящийся в творческом состоянии актер настолько талантлив и самостоятелен, что воспроизведет показ не механически, а творчески. Самое вредное, когда режиссер с упрямой настойчивостью (свойственной, к сожалению, многим, особенно молодым режиссерам) добивается точного внешнего воспроизведения данной интонации, данного движения, данного жеста в определенном месте роли.

Хороший режиссер никогда не удовлетворится механическим подражанием показу. Он тотчас же отменит задание, заменит его другим, если увидит, что актер воспроизводит не сущность показанного, а только его внешнюю оболочку. Показывая определенное место роли, хороший режиссер не станет его проигрывать в форме законченного актерского исполнения — он только намекнет актеру, только подтолкнет его, покажет ему направление, в котором следует искать. Идя в этом направлении, актер сам найдет нужные краски. То, что в режиссерском показе дано в намеке, в зародыше, он разовьет и дополнит. Он сделает это самостоятельно, исходя из своего опыта, из своего знания жизни.

Наконец, хороший режиссер в своих показах будет исходить не из собственного актерского материала, а из материала того актера, которому он показывает. Он покажет не то, как он сам сыграл бы данное место роли, а то, как следует сыграть это место данному актеру. Не для себя режиссер должен искать сценические краски, а для того актера, с которым он работает.

Настоящий режиссер не станет показывать одни и те же краски разным актерам, репетирующим одну и ту же роль. Настоящий режиссер всегда идет *от актера,* ибо, только идя от актера, он может установить необходимое творческое взаимодействие между ним и собой. Для этого режиссер должен великолепно знать актера, с которым он работает, изучить все особенности его творческой индивидуальности, своеобразие его внешних и внутренних качеств. И, уж конечно, для хорошего режиссера показ не является главным или тем более единственным средством воздействия на актера. Если показ не дает ожидаемого результата, у него всегда найдутся в запасе и другие средства, чтобы привести актера в творческое состояние и разбудить в нем творческий процесс.

Режиссер должен научиться вскрывать творческую индивидуальность каждого актера, обогащать ее и развивать. Он должен уметь подхватить творческую инициативу актера, в пока еще несовершенном, хаотическом материале актерских красок подсмотреть то ценное, что следует всячески развивать и совершенствовать. Важно и уметь угадать ту актерскую краску, которая готова родиться, но пока еще не находит себе пути, чтобы окончательно оформиться. В этом случае режиссер приходит на помощь артисту и подсказывает ему эту напрашивающуюся форму выявления.

У режиссера должен быть острый, зоркий глаз, способный проникнуть внутрь актерского существа, угадывать, чем живет актер в каждый данный момент своего пребывания на сцене. Важно уметь, как бы переселяться внутренне в артиста, жить вместе с ним одной жизнью. Только при этом условии режиссер может подсказать артисту в каждый данный момент то, что нужно, и при этом ничего не навязывать ему. При этом условии он будет направлять и организовывать творчество актера, осуществляя, таким образом, основную свою функцию.

9."Застольный" период работы над пьесой

В процессе осуществления режиссерского замысла различают обычно три периода: "застольный", в выгородке и на сцене.

"Застольный" период — очень важный этап работы режиссера с актерами. Это закладка фундамента будущего спектакля, посев семян будущего творческого урожая. От того, как будет протекать этот период, в огромной степени зависит конечный результат.

На первую свою встречу с актерами за столом режиссер обычно приходит уже с известным багажом — с определенным режиссерским замыслом, с более или менее тщательно разработанным проектом постановки. Предполагается, что к этому времени он уже разобрался в идейном содержании пьесы, понял, ради чего автор ее написал, и определил, таким образом, сверхзадачу пьесы; что он уяснил для себя, ради чего он сегодня хочет ее поставить. Иначе говоря, режиссер знает, что он хочет сказать своим будущим спектаклем современному зрителю. Предполагается также, что режиссер проследил развитие сюжета, наметил сквозное действие и узловые моменты пьесы, выяснил взаимоотношения между действующими лицами, дал характеристику каждому персонажу и определил значение каждого в раскрытии идейного смысла пьесы.

Возможно, что к этому времени в сознании режиссера родилось и определенное "зерно" будущего спектакля и на этой основе в его воображении стали возникать образные видения различных элементов спектакля: отдельных актерских образов, кусков, мизансцен, передвижений действующих лиц по сценической площадке. Возможно также, что все это стало уже объединяться в ощущении общей атмосферы пьесы и что режиссер представил себе, хотя бы в общих чертах, и ту внешнюю, вещественную среду, в которой будет протекать действие.

Чем яснее для самого режиссера тот творческий замысел, с которым он явился к актерам на первую репетицию, чем он богаче и увлекательнее для него самого, тем лучше. Однако огромнейшую ошибку сделает режиссер, если весь этот багаж сразу же целиком выложит перед актерами в виде доклада или так называемой "режиссерской экспликации". Возможно, режиссер, помимо профессионального дарования, обладает еще и

способностью ярко, образно, увлекательно излагать свои намерения. Тогда он, может быть, получит награду за свой доклад в виде восторженной овации актерского коллектива. Но пусть он и этим не обольщается! Завоеванного таким образом увлечения обычно ненадолго хватает. Первое яркое впечатление от эффектного доклада довольно быстро улетучивается, мысли режиссера, не будучи глубоко восприняты коллективом, забываются.

Разумеется, еще хуже, если режиссер при этом не обладает способностью ярко и увлекательно рассказывать. Тогда неинтересной формой своего преждевременного сообщения он может сразу же дискредитировать перед актерами даже самый лучший, самый интересный замысел. Если в этом замысле имеются элементы творческого новаторства, смелые режиссерские краски и неожиданные решения, то первоначально это может не только натолкнуться на непонимание со стороны коллектива, но и вызвать известный протест. Неизбежный результат этого — охлаждение режиссера к своему замыслу, потеря творческого увлечения.

Неправильно, если первые "застольные" собеседования протекают в форме односторонних режиссерских деклараций и носят директивный характер. Работа над спектаклем идет хорошо только тогда, когда режиссерский замысел вошел в плоть и кровь актерского коллектива. А этого нельзя добиться сразу. На это необходимо время, нужен ряд творческих собеседований, в ходе которых режиссер не только информировал бы актеров о своем замысле, но и проверил бы и *обогатил* этот замысел за счет творческой инициативы коллектива.

Первоначальный режиссерский план — это, в сущности, говоря, еще не замысел. Это только *проект* замысла. Он должен пройти серьезное испытание в процессе коллективной работы. В результате этого испытания созреет окончательный вариант творческого замысла режиссера.

Для того чтобы это произошло, режиссер должен предложить коллективу обсудить вопрос за вопросом, все, из чего складывается план постановки. И пусть, выдвинув на обсуждение тот или иной вопрос, сам

режиссер говорит, возможно, меньше. Пусть говорят актеры. Пусть они последовательно выскажутся и об идейном содержании пьесы, и о сверхзадаче, и о сквозном действии, и об отношениях между действующими лицами. Пусть каждый расскажет, каким ему представляется тот персонаж, роль которого ему поручена. Пусть актеры поговорят и об общей атмосфере пьесы, и о том, какие требования предъявляет пьеса к актерской игре (иначе говоря, на какие моменты в области внутренней и внешней техники актерского искусства в данном спектакле следует обратить особое внимание).

К этому в основном и сводится первый этап "застольной" работы. Не следует, однако, допускать, чтобы собеседования "застольного" периода превращались в безответственную говорильню, в беспредметное философствование, в разговор "вообще" или "вокруг да около". Такие разговоры не помогают актерам, — они утомляют их, перегружают их сознание лишним, ненужным материалом, они не подводят к творчеству, а скорее, наоборот, уводят от него. Порочная практика таких собеседований дала основание Станиславскому в конце своей жизни выступить против "застольной" работы вообще. Однако едва ли правильно отменять этот важный этап только потому, что его иногда неверно осуществляют. Проводить его нужно, но, во-первых, творчески, а во-вторых, по-деловому.

Хорошо, если под этим же девизом будет протекать и второй этап "застольного" периода, состоящий из "застольных" репетиций. В ходе этих репетиций практически осуществляется действенный анализ пьесы и устанавливается действенная линия каждой роли.

Каждый исполнитель на этом этапе должен почувствовать последовательность и логику своих действий. Режиссер помогает ему в этом, определяя то действие, которое в каждый данный момент должен выполнить актер, и давая ему возможность тут же попробовать его выполнить. Выполнить хотя бы только в зародыше, в намеке, при помощи нескольких слов или двух-трех фраз импровизации текста. Важно, чтобы актер скорее почувствовал *позыв к действию,* чем совершил само действие.

Не следует думать, что "застольный" период должен быть резкой чертой отделен от последующих этапов работы — в выгородке, а потом и на сцене. Лучше всего, если этот переход произойдет постепенно и незаметно.

Пока актеры репетируют за столом, стараясь найти правильные отношения друг с другом, определить логику действий и завязать общение, их жесты, движения, интонации не реализуются во всей полноте. Это пока только намеки или зародыши будущих сценических красок. Но чем дальше, тем легче, свободней и шире разворачивается актерская игра.

10. Работа режиссера над мизансценой и окончательная отделка спектакля

Для новой фазы характерной чертой являются поиски мизансцен. Репетиции теперь протекают в выгородке, т.е. в условиях временной сценической установки, которая приблизительно воспроизводит условия будущего оформления спектакля: "выгораживаются" нужные комнаты, ставятся необходимые "станки", лестницы, нужная для игры мебель.

Поиски мизансцен — очень важный этап работы над спектаклем. Но что же такое мизансцена?

Мизансценой принято называть *расположение действующих лиц на сценической площадке в определенных физических отношениях друг к другу и к окружающей их вещественной среде.*

Назначение мизансцены — через внешние, физические взаимоотношения между действующими лицами выражать их внутренние (психологические) отношения и действия.

Мизансцена — одно из важнейших средств образного выражения режиссерской мысли и один из важнейших элементов создания спектакля. В непрерывном потоке сменяющих друг друга мизансцен находит себе выражение сущность совершающегося действия.

Умение создавать яркие, выразительные мизансцены является одним из признаков профессиональной квалификации режиссера. В характере

мизансцен больше, чем в чем-либо другом, проявляется стиль и жанр спектакля.

В этот период работы молодые режиссеры часто задаются вопросом: следует ли дома, кабинетным способом, разрабатывать проект мизансцен или же лучше, если режиссер ищет их прямо на репетициях, в процессе живого, творческого взаимодействия с актерами?

Изучая творческие биографии выдающихся режиссеров, таких, как К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, Е. Б. Вахтангов, нетрудно установить, что все они в пору своей режиссерской молодости, работая над той или иной пьесой, обычно заранее составляли партитуру спектакля с подробно разработанными мизансценами, т. е. со всеми переходами действующих лиц по сценической площадке, с расстановкой их в определенных физических отношениях друг к другу и к окружающим предметам, иногда с точнейшими указаниями поз, движений и жестов. Потом, в период своей творческой зрелости, эти выдающиеся режиссеры обычно отказывались от предварительной разработки мизансцен, предпочитая импровизировать их в творческом взаимодействии с актерами непосредственно на репетициях.

Несомненно, что эта эволюция в методе работы связана с накоплением опыта, с приобретением навыков, известной сноровки, а отсюда и необходимой уверенности в себе.

Предварительная разработка мизансцен в виде подробной партитуры так же закономерна для начинающего или малоопытного режиссера, как импровизация — для зрелого мастера. Не все, что может позволить себе опытный художник, следует рекомендовать молодому, хотя бы и талантливому режиссеру. Что же касается самого метода кабинетной работы над мизансценами, то он состоит в мобилизации воображения, фантазирования.

Режиссер должен увидеть в своем воображении то, что он хочет реализовать на сцене, и мысленно проиграть увиденное за каждого участника

данной сцены. Только во взаимодействии эти две способности могут обеспечить положительный результат: внутреннюю содержательность, жизненную правдивость и сценическую выразительность намечаемых режиссером мизансцен.

Всячески рекомендуя молодым режиссерам возможно более подробную предварительную разработку мизансцен, мы в то же время хотели бы самым решительным образом предостеречь их от попыток механически осуществлять мизансценирование на репетициях по этим предварительным записям, или, как говорят на театральном языке, производить "разводку". (Этот термин решительным образом следовало бы изгнать из театрального обихода.) Никакой "разводки" не должно быть! Разработанные дома мизансцены — это только проект. Он должен пройти проверку и выдержать практическое испытание в процессе творческого взаимодействия режиссера с актерами.

Когда мизансценирование в основном закончено, наступает третий период работы. Он целиком протекает на сцене. В ходе этого периода осуществляется *окончательная отделка спектакля, его шлифовка.* Все уточняется и закрепляется. Все элементы спектакля — актерская игра, внешнее оформление, свет, грим, костюмы, музыка, закулисные шумы и звуки — согласовываются друг с другом, и создается, таким образом, гармония единого и целостного образа спектакля. На этом этапе, помимо творческих качеств режиссера, существенную роль играют и его организаторские способности.

Взаимоотношения между режиссером и представителями всех остальных специальностей в театральном искусстве — будет ли это художник, музыкант, осветитель, костюмер или рабочий сцены — подчиняются тому же закону творческого взаимодействия. По отношению ко всем участникам общего дела у режиссера одна и та же задача: *разбудить в каждом творческую инициативу и верно ее направлять.*

Литература

1. Гершов К.В. О педагогике в студенческом театре. Рукопись из архива диссертанта.
2. Захава Б.Е. Мастерство Актера и Режиссера. Изд. 3-е, испр. и доп.Учеб. пособие для институтов культуры, театральных, и культ.-просвет. Училищ.Москва, «Просвещение», 1973 г
3. Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. ИСКУССТВО. МОСКВА - 1953. с.653