**А. ГОНЧАРОВ «ПОИСКИ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В СПЕКТАКЛЕ».**

**ПОСТАНОВОЧНЫЙ ПЛАН**

 В постановочном плане, фиксирующем режиссерский замысел, безусловно, должен быть уже проект будущего здания – спектакля. Но проект этот не окончательный, в ходе строительства возможны и даже необходимы многие уточнения и порой изменения. Режиссер должен перед встречей с актерами отчетливо понимать направление дальнейших поисков, все особенности пьесы, иметь свое образное видение будущего спектакля, с тем, чтобы увлечь актеров.

 Как же составлять постановочный план? Здесь нельзя придерживаться какого-либо шаблона, многое определит пьеса, индивидуальности драматурга и режиссера. Но условно можно разделить работу над постановочным планом на две части – аналитическо-творческую и синтетическо-творческую. Каковы их отличительные черты?

 Прежде всего, следует проверить свои первые режиссерские видения при помощи действенного анализа пьесы. Надо определить основные, узловые события пьесы, проследить какие поступки персонажей они вызывают. Нужно выявить главный конфликт произведения, разделить персонажей на действующих, контрдействующих лиц и промежуточную группу (если она есть). На основании полученных данных уже сравнительно не трудно ясно определить сквозное действие пьесы. Ее тему, идею, характеры действующих лиц.

 Итак, первый раздел постановочного плана – режиссер уясняет поступательное развитие действия от события к событию, затем тщательно фиксирует цепочку вызванных событиями пьесы поступков персонажей. В своем воображении он как бы наглядно представляет себе все звенья поступков, происходящих на сцене, определяя их глаголами.

 Выбор событий пьесы, для того чтобы в процессе воплощения заострить на них внимание, то есть сделать главными, узловыми, подчеркивание тех или иных поступков персонажей становятся элементами трактовки пьесы, то есть личного, творческого к ней отношения.

 После того как определены узловые события пьесы, вы зафиксируете в постановочном плане «цепочку! Основных поступков персонажей. Понятно, что у режиссера по ходу составления цепочки попутно возникают то сознательно, то как бы подсознательно мысли об атмосфере, о характерах, о мотивировке поступков, о стиле спектакля и т. д.

 В этом первичном анализе, как мы видим, «цепочка» последовательных поступков персонажей перемежается некоторыми найденными режиссером в процессе формирования его замысла мотивировками этих поступков, замечаниями по поводу характеров действующих лиц и своеобразными предостережениями самому себе. Ничего плохого в такой «невыдержанности» нет. Ведь постановочный план – «рабочий документ», в него вносится все то, что режиссер считает необходимым для формирования замысла постановки. Что же касается действенного анализа, то, поскольку придется проводить его еще раз, более подробно – с актерами, – то сейчас он представлен лишь в виде чернового наброска, необходимого более всего для проверки и верной направленности всех выразительных средств, отбираемых для спектакля.

 Важнейшая задача режиссера в аналитическо-творческой части постановочного плана – организация борьбы действующих и контрдействующих сил пьесы. Для этой цели и конкретизуются события произведения и активные поступки персонажей. Но вся аналитическая работа должна предшествовать главному в постановочном плане – образному видению спектакля в целом и его основных звеньях. Ограничиваться одним анализом ни на одном этапе подготовки спектакля нельзя, нужно от анализа тут же переходить к образному синтезу, причем ничего нет плохого, если одно и другое взаимно проникают друг в друга. Наоборот, такое взаимопроникновение очень желательно, оно выражает единство творческой индивидуальности режиссера – аналитика и художника, причем художник обязательно должен доминировать над аналитиком.

 Постановочный план режиссер создает, прежде всего, для себя. План должен дать правильное направление репетициям и зажечь воображение участников идеей подготовляемого спектакля. Совсем не обязательно, а иногда и вредно заранее сообщать актерам все свои видения. К ним надо «подманивать» актеров разными приемами. Не о всех образных решениях, которые появляются в воображении режиссера, можно ясно сказать слушателям.

 Жанр во многом предопределяет режиссерские поиски. Ведь жанр – это угол зрения, под которым художник смотрит на действительность, жанр определяет ракурс, в котором рассматривается каждый факт, каждое жизненное явление. Найти этот угол зрения необычайно важно.

 «Чем более сатиричен образ у автора, тем увереннее, как бы не замечая этой сатиричности, должен действовать от имени этого образа, в этом образе актер на сцене. А режиссер должен создать вместе с художником идеальные условия для выявления сатиричности произведения, создать такую обстановку на сцене, так расставить режиссерские акценты и так определить куски роли у актера, чтобы зрителю было совершенно ясно, что он видит перед собой сатирическую комедию-мелодраму» - Станиславский.

 В постановочном плане режиссер должен учесть особенность жанра произведения. Кстати сказать, и при анализе пьесы следует определять узловые события и основные поступки, не забывая ни на минуту о жанре.

 Понять жанр – это в первую очередь, значит, уяснить себе и ощутить авторское отношение к изображаемому куску жизни, к своим героям и художественное своеобразие пьесы.

 Режиссер рискует «зашиться в мелочах». Для того чтобы по возможности предотвратить эту опасность, нужно и в постановочном плане соблюдать соразмерность всех частей. Весьма полезно выделить в нем то, что называется «зерном» пьесы и спектакля.

 Всегда определение зерна исходит из главных тем произведения, конфликтов. Определение зерна обязательно предусматривает и современность толкования пьесы, учитывает сегодняшнее восприятие ее зрителями. (Возвращаюсь к общему представлению драмы Анны Карениной… к общему, целостному. С этого нам, режиссерам, надо начинать. Тут зерно спектакля. Это Анна, охваченная страстью, и цепи – общественные и семейные. Красота – живая, естественная, охваченная естественным же горением, и красивость – искусственная, выдуманная, порабощающая и убивающая. Живая, прекрасная, правда – и мертвая импозантная декорация. Натуральная свобода – и торжественное рабство. А над всем этим, вокруг всего, в глубине всего – трагическая правда жизни). Немирович-Данченко.

 Образные видения пронизывают все части постановочного плана (как и вообще все этапы работы над спектаклем) – поиски определенной идеи, темы, конфликта, сквозного действия, узловых событий и поступков и тем более стремление совместить все эти конструктивные основы будущего спектакля в их целостном художественном единстве.

 Целое спектакля выражается, прежде всего, через столкновение характеров. Режиссер, проанализировав пьесу, на основании поступков и реплик героев, высказываний о них других персонажей, ремарок автора составляет характеристики действующих лиц.

**РАСПРЕДЕЛЕНИЕ РОЛЕЙ. ОРГАНИЗАЦИЯ РЕПЕТИЦИЙ.**

 Назначение на роль должно определять соответствие психофизических данных актера воплощаемому драматическому образу. При этом нельзя принимать во внимание ни прежние заслуги, ни даже проверенное актерское мастерство.

 Режиссеру следует хорошо знать потенциальные творческие возможности своих актеров, особенности их артистических индивидуальностей. Это изучение начинается задолго до того, как режиссером прочитана пьеса, принятая к постановке.

 К сожалению, очень часто при распределении ролей учитываются только специфические актерские данные – рост, внешность, голос, пластика – и не принимаются во внимание характер актера, темперамент, степень возбудимости. А между тем они во много раз важнее для раскрытия творческой природы человека-артиста, именно они в первую очередь определяют его актерскую индивидуальность. Но далеко не всегда индивидуальность актера проявляется на репетициях сама собой, ее надо уметь вызвать к активной творческой жизни. Комплекс психофизических свойств дарования актера несравненно важнее, чем его внешние данные.

 Шагая по «событийному ряду», не перестают ли порой режиссер и актеры отличать главные узловые события и действенные эпизоды от второстепенных, менее существенных? Не диктует ли каждая пьеса свой особый подход ко всем звеньям репетиционного процесса в зависимости от ее идейно-художественных особенностей? Не превращается ли зачастую порядок репетиций, согласованный лишь с хронологией происходящего в пьесе, в привычный шаблон?

 Не раз приходилось наблюдать, как новые, непривычные предлагаемые обстоятельства репетиции преображали ее ход, оживляли воображение актеров, активизировали их инициативу. Вообще «привычность» применяемых изо дня в день приемов в искусстве часто превращается в «заскорузлость».

 Для того чтобы «не запутаться в мелочах», режиссеру недостаточно проверять весь ход репетиций сверхзадачей и сквозным действием, хотя это, безусловно, необходимо. Нужно еще выделить те события, эпизоды, которые требуют наиболее рельефного образного раскрытия.

 Не найдется ни одной пьесы, которая не выдвигала бы перед режиссером и актерами каких-либо своих, специальных задач, причем многие из них не предусмотришь никакой методикой. Чем талантливее, самобытнее пьеса, тем больше оригинальности, самостоятельности решений требует она от режиссера (перечитайте Горчакова «Режиссерские уроки К.С. Станиславского» и «Режиссерские уроки Вахтангова»).

 Организация репетиций – это тоже творчество, окрыленное сверхзадачей будущего спектакля и его образным видением. Продумывая организацию той или иной репетиции, режиссер обязательно ищет такое ее построение, которое поможет максимально активизировать инициативу актеров, их творческий потенциал, фантазию в нужном направлении. Репетиция должна быть интересной, увлекательной для актеров, таить в себе предусмотренные режиссером неожиданности, призванные «подманивать» к себе верное актерское творческое самочувствие.

 *Режиссер вместе с постановочным коллективом с первых же репетиций и до генеральной ищет выразительные средства, необходимые для образного раскрытия содержания пьесы.* Но от репетиции к репетиции требования, предъявляемые к исполнителям ролей, все усложняются.

 Знакомство с произведениями смежных искусств и с возможными героями своего спектакля – режиссер проводит еще до начала репетиций и уже после этого знакомится с литературоведческими и театроведческими комментариями к пьесе.

 Бесплановость в репетиционном процесс дезорганизует не только актеров, но и самого режиссера.

 Планирование времени тоже процесс творческий, зависимый от режиссерского замысла. Режиссеру уже известно, какие эпизоды в спектакле наиболее важны и, следовательно, потребуют наибольшего количества часов и каким эпизодам можно уделить сравнительно меньше времени.

 Начинать планировать нужно с конца, то есть вначале отвести нужное количество часов на монтировочные репетиции, потом на черновые прогоны всего спектакля, прогоны актов и т. д. Дело в том , что на заключительные этапы подготовки постановки обычно у режиссера не остается достаточно времени.

 Затем идет планирование по актам и картинам, от последних к первым. Если режиссер счел необходимым вначале репетировать узловые сцены, то это, конечно, найдет свое отражение в плане. Однако не всегда полезно заранее сообщать актерам подробные детали плана. «Новшества» в проведении репетиций принесут больше пользы, если будут восприняты актерами в творческом процессе неожиданно и свежо и будут непременно тесно связаны с конкретным материалом данной пьесы.

 Помимо плана всего репетиционного процесса надо наметить задачи каждой репетиции в отдельности, определить ее основное направление и ее место в общем, воплощении драматургического и режиссерского замысла.

 Отправная задача первых репетиций – разбудить творческое воображение актера, освободить его от всего того, что мешает творчеству, дать первое направление его самостоятельным поискам, усложняя задания от репетиции к репетиции. Крайне важно с самого начала сделать всех участников репетиций активными участниками творческого процесса, а не механическими исполнителями режиссерской воли.

 Ни на одной репетиции текст не должен «пробалтываться», произноситься «вообще».

 Важнейшая задача застольного периода – начать перевод литературного произведения (пьесы) на язык действия. Уже теперь, во время первой же читки по ролям, режиссер стремится к тому, чтобы воспитать у исполнителей действенное мышления, привить им стремление не декламировать текст, а действовать словом.

 Подчас исполнители начинают, как говориться, «бубнить текст себе под нос». Подобное чтение надо тотчас пресекать. Пользы от него никакой, а вред может быть изрядный: исполнители привыкнут к тексту, так и не уразумев его действенной природы.

 При первой же читке по ролям необходимо добиться, чтобы каждый исполнитель посылал текст своих реплик партнерам. *Уже здесь у реплик должны быть ясный адрес и цель!*

Очень хорошо, если на первой же репетиции в распоряжении актеров будут уже предметы реквизита, необходимые по действию. Сразу же, во время читки очень полезно накапливать к ним четкое отношение; это конкретизирует действия, производимые актерами, помогает подойти к ощущению себя в предлагаемых обстоятельствах пьесы. Все должно быть подчинено задаче перевода актерского мышления в действенный план.

 Одна из задач первого этапа репетиций – «раскрепостить» творческую природу актера, заставить его совершать простейшие поступки в предлагаемых обстоятельствах роли.

 Ознакомление актера с материалами о пьесе должно происходить постепенно на протяжении всего репетиционного процесса, причем это ознакомление следует увязывать с непосредственными задачами, возникающими на репетициях. Лучше всего если обогащением актера нужными знаниями будет руководить сам режиссер. Режиссер выбирает момент, когда эти знания понадобятся актерам для репетиций, для целенаправленного действия. Наибольшую практическую пользу актеру приносят конкретные и образные режиссерские разъяснения, ответы режиссера на естественно возникающие у актеров вопросы. Нет серьезной беды, что знания, полученные таким образом, не будут систематическими. Зато они будут творчески преломлены в действии и уже по одному этому, безусловно, запомниться на всю жизнь.

 Режиссеру еще при выборе пьесы необходимо увлечь актеров своими первоначальными образными видениями, пониманием актуальности постановки пьесы для сегодняшнего зрителя.

 Чем дальше продвигаются репетиции, тем конкретнее должен обнажать свой замысел режиссер перед актерами. Но всегда, на любом этапе подготовки спектакля ему надо стремиться к образному изложению своих видений, дабы они были доказательными, заразительными для слушателей.

**СОБЫТИЯ И КОНФЛИКТ**

 Уже при второй читке пьесы по ролям пора приступать к разбору произведения по событиям, к действенному анализу, проводимому совместно с актерами.

 При одном т том же событии по-разному проявляются характеры. Даже те люди, у которых событие вызывает одну и ту же задачу – спастись, - осуществляют ее по-разному.

 Следовательно, **поступки больше выявляют характеры, чем задачи, которые ставят перед людьми события, хотя каждый поступок продиктован той или иной задачей.** Поэтому в ходе действенного анализа особенно существенно определить **события** пьесы и целенаправленные **поступки** персонажей.

 По ходу пьесы «взрывается « несколько «гранат» - событий. **Каждое событие – это объективный побудитель активного действия.** Обычно событие является поворотом действия в пьесе и ставит ее персонажей в более или менее новые отношения.

 Но режиссер побуждает актеров самих искать и определять события. Конечно, режиссер руководит репетицией, и старается навести исполнителей ролей на известные ему решения, одновременно выверяя их для себя.

 Следующий этап «работы за столом» - определение «цепочки» поступков действующих лиц. Понятно, что поступки берутся в их логической последовательности. При этом следует иметь в виду, что целеустремленный поступок непременно как бы вбирает в себя задачу, но одна задача может заключать в себе несколько поступков.

 Каждая задача персонажа выявляется на сцене только через поступки. Само собой разумеется, что составление их «цепочки» - процесс подлинно творческий. Его характерной особенностью является тщательный и придирчивый отбор действий, отражающий понимание места данного образа в общей идейно-художественной системе спектакля. В этом отборе актер при помощи режиссера руководствуется сквозным действием и сверхзадачей роли и спектакля, а также их образными видениями. Отбор поступков персонажа является первым и важным средством для трактовки актером его характера.

 Режиссер всячески направляет репетиции по уже прежде взятому направлению: актеры не рассуждают по поводу определенных ими поступков героев, а тут же немедленно совершают эти поступки. Не произносят реплики, а действуют словом целенаправленно, в тесном взаимодействии с партнерами, активно. Ничего «вообще» никакой умозрительности, а все с партнерами и для партнеров.

 На репетициях надо добиться такой четкости действия, чтобы посторонний наблюдатель был в состоянии понять его основной смысл, даже не слыша текста.

 Вредно «обременять» актеров нашей терминологией, кстати сказать, весьма несовершенной, нужно стараться ставить перед ними задачи просто и образно, **не подчеркивая перехода от одного этапа репетиций к другому.** Несравненно лучше, когда такой переход происходит непринужденно, как бы по внутреннему актерскому побуждению. Режиссер, активизируя творческий процесс, заставляет актеров выйти из-за стола и выполнить ранее намеченную цепь поступков. А когда это произойдет – в начале репетиции или в ее середине, - не имеет никакого значения.

 Вероятно, исполнителям ролей понадобиться узнать, что делали воплощаемые персонажи до начала пьесы. Как режиссер ответит на законные вопросы по этому поводу? А он, если не растеряется, предложит актерам сыграть на эту тему этюд.

 Вообще начинать репетировать спектакль с момента, который происходит до открытия занавеса, – очень плодотворное занятие. Актеры накапливают взаимоотношения, которые потом раскрываются ярче в реакциях на события пьесы.

 Но и во время действенного анализа надо оберегать актеров от всего лишнего, от сведений, которые могут быть восприняты лишь умозрительно.

 В результате действенного анализа в распоряжении актеров оказывается действенная партитура ролей, которую тут же нужно практически реализовывать. Начинать эту реализацию следует, разумеется, с маленьких звеньев, с простейших действий. Например, режиссер предлагает исполнителю: «Выгоните его!», то есть партнера ( такой поступок предусмотрен в пьесе). «Выпроваживайте его активно своим текстом!»

 Идя от простейших задач к более сложным, режиссер стремиться всеми средствами растормошить, разбудить инициативу актеров, подготовить их «психофизический аппарат» для творческого процесса.

 Часто актеры спрашивают в это время, а каков он, персонаж, которого надо сыграть, каковы те или иные его черты. Нужно обращать внимание исполнителей на то, что вопрос задается неправильно: не каков он, надо спрашивать, а каков я! Даже в самых затаенных мыслях актеры не имеют права разделять себя и действующее лицо, роль которого репетируют.

 Чаще актер только демонстрирует свое мнение о персонаже, а не действует от его имени, показывает детали поведения – походку, речевую характерность, особую жестикуляцию и т. д. – не претворив их в своей «органике». Такое стремление к результату помешает на репетициях, и режиссер постарается либо смягчить найденное исполнителем, либо отменить совсем.

 Нельзя забывать, **что проведенный на первых репетициях совместно с актерами действенный анализ не является этапом подготовки спектакля, полностью формирующим будущую постановку.**

 «Выстроить актеру роль», «Поставить спектакль». Для этого нужно организовать борьбу действующих и противодействующих сил в пьесе. Понятно сколь важно правильно определить и раскрыть основной конфликт пьесы.

 Чем острее раскрытый в спектакле конфликт, чем ближе затрагивает он коренные интересы действующих лиц, тем больше возможностей для рельефного выявления характеров.

 Поэтому **поиски выразительности спектакля немыслимы без стремления к всемирному обострению конфликта и событий пьесы в рамках драматургического и режиссерского замыслов.** Осуществлять это стремление надо с первых же репетиций.

 В поисках выразительности во всех случаях режиссер должен, прежде всего, обращать внимание на работу с актерами.

 С первых же репетиций и даже до их начала режиссер озабочен организацией борьбы в спектакле и, значит, обострением конфликта. Уже направляя работу актеров по поиску «цепочки» поступков, режиссер непрерывно имеет в виду эти важнейшие свои задачи. Постепенно усложняя предлагаемые обстоятельства для исполнителей ролей, он вместе с тем стремится конкретизировать в образных деталях «сгустки действия», накалять конфликт до возможного предела.

 «Едва ли не первая формула моего театрального искусства: на сцен ничего не может быть «чересчур», если зерно, основная задача и глубинное сквозное действие взяты и направлены верно, то никакая яркость театрального выражения не будет чрезмерной, не будет «чересчур»» - Немирович-Данченко. Если режиссер и актеры укрупняют события, придумывают новые, идя вразрез с драматургическим замыслом, результат будет плачевен.

 Обостряя конфликт и события, режиссер строит их так, что борьба действующих и противодействующих сил в пьесе раскрывается во всей ее сложности. Чем больше подлинных, а не мнимых препятствий на пути героев спектакля, тем активнее их поступки, интереснее их характеры. И, конечно, отрицательные персонажи никак не должны добровольно уступать свои позиции в борьбе, а наоборот, драться, если это позволяет пьеса, до самого ее финала. Каждое поражение по ее ходу лишь заставляет контрдействующих сил перегруппировывать свои силы, искать новые пути для победы над противником.

 Понятно, что **все обострения на репетициях ни в коей мере не могут превращаться в самоцель, их назначение – как можно выразительнее выявить борьбу действующих лиц и в этой борьбе их характеры.** Укрупнение главного конфликта позволит сосредоточить внимание зрителей на самом важном в пьесе и вместе с тем поможет отсечь лишнее, несущественное. Умение жертвовать маленькой, мелочной правдой ради большой тесно связанно с умением режиссера построить и укрупнить в рамках драматургического замысла центральный конфликт произведения.

 На любом этапе репетиций режиссер, работая над спектаклем, обязательно каким-то внутренним чутьем должен угадывать будущие реакции зрителя на все, что будет ему показано. Иногда это «чутье» заставляет отказываться от многих удачных на первый взгляд находок и пересматривать многие решения сцен или актов.

**СЛОВО НА СЦЕНЕ.**

 Режиссер должен всегда, на каждой репетиции с повышенным вниманием относиться к звучанию слова, проверять всесторонне эффективность словесного действия.

 Прежде всего, необходимо, чтобы соблюдалось логика речи. Актеру нужно уметь отличить главное предложение от придаточного, «опустить! Вводное, связать подлежащее со сказуемым, распределить силу голоса и дыхание речи, найти перспективу в монологе.

 Образное слово на театре формируется по законам сценического действия и подчиняется образному и смысловому решению всего спектакля.

 Наибольшая забота уделяется слову после того, как произведен действенный анализ, установлена «цепочка» поступков и задач. Теперь-то и начинаются особенно ясно проявляться у тех или иных актеров заметные отклонения от целенаправленного звучания слова.

* Исполнитель обрел элементарную логичность речи, но не умеет реализовать ее в словесном действии. Верно, расставлены ударения, смысл речи доноситься четко, а реплика не направлена к партнеру, нет видимого стремления воздействовать ею на него ради определенной задачи (режиссеру надлежит вновь и вновь побуждать актера к активному действию от имени персонажа, возвращаться к найденной ранее «цепочке» поступков; иногда полезно попробовать действовать молча или «своими словами»).
* Актер как будто и действует в роли, но не умеет владеть словом, его нужно «озвучивать», как немой фильм. Очень часто исполнитель чрезмерно «нагружает» первую часть фразы, не чувствуя ее перспективы, и вязнет, как в болоте, на середине предложения. При произнесении реплики, состоящей из нескольких предложений или одного длинного, актер не умеет распределить себя на всем ее протяжении, из-за чего застревает в преодолении «словесного массива». Тогда уж, разумеется, не до образности речи! Слово становится не средством выразительности, а основной помехой на пути овладения образом.

Надо бороться за уважение к слову, против всего, что его искажает. Если исполнитель роли привыкнет к произвольному обращению с текстом, к своим непредусмотренным пьесой междометьями, то потом отучить от этого невероятно трудно.

 **Нужно научить актера мыслить текстом драматурга, авторскими оборотами.**

 Нельзя забывать, что умение «красить слово» дается не всем и не сразу. Очень часто актера словно тянет искать произношение, соответствующее самому первичному значению слова или фразы. Если он говорит «я рад», то непременно с улыбкой на устах, если «я печален», то с тоской во взоре. Но ведь нередко противоположное первичному значению слова звучание придает ему большую выразительность. Нужно только и к этой проблеме подходить не формально, а с мерками действительности, образности и художественной правды.

 Предположим, персонаж сообщает: «У меня сегодня на редкость мрачное настроение». Если он скажет это мрачно, то ничего, кроме прямого смысла реплики, зритель не уловит. А допустим, что та же реплика будет произнесена весело и приподнято. Как многое может она тогда обозначить! Возьмите на выбор несколько вариантов.

1. Персонаж не хочет поддаваться своему настроению, иронизирует над ним, дает понять окружающим, что намерен бороться, несмотря ни на какие невзгоды.
2. Персонаж немного рисуется. Он считает свое положение безнадежным и именно поэтому заставляет себя говорить весело о том, что его удручает. Дальше, как он предполагает, будет еще хуже, и тогда у него не окажется уже сил противиться горю. Нынешнее его веселье – тяжелое, натужное.
3. Персонаж попросту скрывает истину. На самом деле ему совсем не так уж плохо, и подлинное его настроение невольно вырывается наружу.
4. Персонаж привык к собственному горю и устал от него, давно потеряна острота восприятий дурных вестей. Поэтому о своем мрачном настроении он говорит, как о самом заурядном явлении, просто и почти весело. Как если бы на вопрос: «Как вы живете?» - вам ответили: «Спасибо, плохо».

**«Слово становиться венцом творчества, оно же должно быть и источником всех задач – и психологических и пластических» -** Немирович-Данченко.

Фраза должна непременно легко пройти в зрительный зал. Не надо забывать, что

публика терпеть не может, когда ее заставляют вслушиваться в то, о чем говорят на сцене.

«…В жизни, когда мы слушаем своего собеседника, в нас самих в ответ на все, что нам говорят, всегда идет такой внутренний правильный монолог по отношению к тому, что мы слышим» - Станиславский.

Внутренний монолог большое подспорье для помощи режиссера актеру и контроля

над ним. Когда режиссер видит, что актер «не загружен», формально слушает партнера, не подготовлен после его реплики к полноценному словесному действию, полезно предложить исполнителю роли опубликовать свой внутренний монолог.

 Главная польза от внутреннего монолога в том, что он восстанавливает непрерывность жизни персонажа на сцене вообще и словесного действия в частности. Полезно для актеров на репетициях произносить вслух внутренние монологи.

**РАЗВИТИЕ ХАРАКТЕРА ГЕРОЯ.**

 В жизни нет и быть не может статичных, раз навсегда данных характеров. Театр обязан развитие характеров героев показывать с исчерпывающей художественной полнотой. Иначе – искажение правды, отсутствие подлинной выразительности.

 Драматург отбирает обычно такие предлагаемые обстоятельства, вводит в пьесу такие события, которые побуждают персонажей проявлять изменения своих характеров, которые были скрыты, хотя накапливались долгое время.

 Все в изменении, в движении, - с каждой фразой персонаж делает шаг по лестнице своей судьбы. Если он сел и замолчал, то через минуту встанет иным. Он ушел одним – вернется другим.

 Статичный характер на сцене всегда фальшив, его появление вредит раскрытию и мысли постановки и ее образному строю.

 Сказать «хороший» или «плохой» человек о художественном образе – это, значит, сказать о нем далеко не все.

 В ходе репетиций необходимо наметить этапы становления характеров. Они должны быть выражены рельефно и образно, в каждой сцене всякий раз по-новому, свежими изобразительными средствами.

 Верным противоядием против удручающего однообразия Станиславский считал «перспективу актера», подразумевая под словом «перспектива» «расчетливое гармоническое соотношение и распределение частей при охвате всего целого пьесы и роли».

 Все совершаемое на сцене должно иметь перспективу и конечную цель – сверхзадачу.

Перспектива роли и перспектива артиста.

 Персонаж в пьесе не знает о том, что с ним произойдет через минуту, не говоря уже о более далеком будущем, и его перспектива определяется теми целями, которые он перед собой ставит. Актер же знает всю роль до самого финала и должен распределить свои духовные и физические силы, краски, оттенки.

 **Перспектива актера непременно должна включить в себя этапы развития характера героя.**

 Во всяком спектакле необходимо нарастание действия вплоть до его кульминации где-то накануне финала. А чем выше действенный накал, связанный со все большим напряжением конфликта, тем активнее, сильнее проявляют себя персонажи. И это требует от актеров сохранения до самого конца пьесы темперамента, новых, не израсходованных еще красок.

 Главный враг развития характеров – так называемая «игра результата», то есть смещение обеих перспектив – и роли и артиста. Сразу же по выходе на сцену актер стремится сыграть все то, что ему известно о персонаже, а потом ничего нового дать не может. Вот почему так важно режиссеру с начала репетиций, исходя из перспективы спектакля, чувствовать перспективы всех ролей и воплощающих их актеров.

 «Игра результата» - готовое обобщение социального явления, заложенного в драматургическом образе. Но сыграть обобщение нельзя, оно должно возникнуть у зрителей как итог образно и последовательно раскрытых актером поступков персонажа, выражающих его характер в развитии.

 Любовь или ненависть актера-художника к воплощаемому им персонажу проявляются не в открытом изображении своего отношения к образу, а в его стремлении распознать его сущность, через правдивое и рельефно выраженное действие выявить его характер.

 «Постигается человеческий характер, который мы хотим реализовать на сцене, не только по тем звеньям его жизни, какие даны в пьесе, но творческим прозрением актера в те годы, какие он прожил до пьесы, внутри пьесы и после пьесы, ибо мы обязаны знать, как и чем он кончит свою жизнь независимо от того, кончается ли эта жизнь в пьесе» - А.Д. Попов.

 Некоторые актеры, стремясь «изобразить» развитие характера вместо того, чтобы выявить его в действии, подчас начинают играть как бы совершенно самостоятельные два, три и более характеров. В одном спектакле актер, словно последовательно исполняет совсем различные роли. Для того чтобы этого не случилось, важно всегда иметь в виду главное в роли, ее зерно, из которого и произрастают все изменения в определенном направлении. Даже когда в пьесе происходит «перерождение» человека, какие-то его черты все же остаются, хотя бы в измененном, развившемся виде.

 Уточненное с актером «зерно» роли или хотя бы путь поисков этого зерна очень помогают при вторичном проходе по событийному ряду пьесы.

 Актеры, все плотнее окружая себя предлагаемыми обстоятельствами произведения и восприняв образное «зерно» роли, постепенно начинают все дальше отходить «от себя», познавая характер персонажа. А когда «схвачено» основное в характере, актеру обычно легче находить образные детали действия, выражающие развитие характера.

 Если пьеса растянута во времени, нужно подумать и о внешних изменениях ее персонажей. Как меняется их облик, привычки, походка.

 Изменения характера проявляются более всего в реакциях на события пьесы, в поступках.

**ПОКАЗ И ПОДСКАЗ.**

 Задача состоит в том чтобы всячески «растеребить» в актере художника, уже находящегося в положении персонажа, призванного мыслить его мыслями, чувствовать его чувствами и действовать поступками.

 Режиссер должен не рассказывать актеру, а подсказывать, не отвлекать его от действия, а, наоборот, поощрять к максимальной активности в поступках, помогать в отборе наиболее точных и образных из них.

 Этой цели подчинены многочисленные и разнообразные «манки» к образам, предлагаемые актерам, ассоциации и жизненные примеры, режиссерские гиперболы и сравнения, эпитеты и метафоры. Но главное орудие режиссера – магическое «если бы» и предлагаемые обстоятельства.

 «Предлагаемые обстоятельства», как и само «если бы», являются предположением, «вымыслом воображения». «Если бы» всегда начинает творчество, «предлагаемые обстоятельства» развивают его. Одно без другого не может существовать и получать необходимую возбудительную силу. Но функции их несколько различны: «если бы» дает толчок дремлющему воображению, а «предлагаемые обстоятельства» делают обоснованным и само «если бы». Они вместе и порознь помогают созданию внутреннего сдвига» - Станиславский.

 «…в сложных пьесах сплетается большое количество авторских и других всевозможных «если бы»…Там мы имеем дело не с одноэтажным, а многоэтажным «если бы», то есть с большим количеством предположений и дополняющих их вымыслов, хитро сплетающихся между собой…Режиссер, ставящий пьесу, дополняет правдоподобный вымысел автора своими «если бы» и говорит: если бы между действующими лицами были такие-то взаимоотношения, если бы у них была такая-то типичная повадка, если бы они жили в такой-то обстановке и так далее, как бы при всех этих условиях действовал ставший на их место артист?» - Станиславский.

 Если режиссер не станет придирчиво отбирать лишь нужнейшие для действия «если бы» и предлагаемые обстоятельства, он рискует, во-первых, чрезмерно загромоздить сознание актера лишними подробностями.

 Прежде всего, должен быть конкретным и образным самый язык режиссера на репетициях. Режиссер не рассуждает «вообще», по поводу пьесы и отдельных эпизодов, а как бы живет среди ее персонажей, воспринимая их в чувственной конкретности, как вполне реальных людей. При этом он энергично ведет их по линии сквозного действия, вытаскивая на белый свет такие детали их поведения, которые наиболее рельефно выражают самую суть их поступков и, следовательно, характеров.

 Подчас приходилось наблюдать очень эмоциональных режиссеров, которые минуты не сидят спокойно, безостановочно бегают по зрительному залу и по сцене, что-то разъясняя актерам, а те остаются равнодушными к такой активности. Почему? Да потому, что режиссер вместо того, чтобы чутко следить за актерами, заражать их образными видениями, беспокоить новыми «если бы» и дополнительными предлагаемыми обстоятельствами, упивается игрой своего воображения и размахом собственного темперамента.

 «…Необходимо уметь создавать на сцене не декорации, а наиболее верную среду, которая характеризовала бы их социальное положение в данный день и час. Положение обанкротившейся интеллигенции именно такое: «на узлах сидят», как на вокзале. Только ехать дальше некуда – океан!» - Горчаков.

 Умение режиссера мыслить контрастами; вообще в контрастах часто кроются интересные, неожиданные и меткие решения, хорошо возбуждающие актерскую фантазию.

 А.Д. Дикий «Фронт» А. Корнейчука. Горлов вставал из-за стола или просто стула, он подолгу разминал ноги, расправлял мускулы.… Перед зрителем возникал образ засидевшегося человека; Лобановское, когда танцует Липочка, то звенит посуда в буфете.

 Режиссеры дают в своих предложениях актерам образные «сгустки» своего понимания характеров, легко претворяемые в активные поступки, обращенные к творческому воображению исполнителей ролей.

 Допускаемые режиссером образные преувеличения активизируют и обостряют восприятие актерами характеров, сценических ситуаций, «если бы», предлагаемых обстоятельств.

 Нельзя строить режиссерские подсказы по одному образцу для всех актеров. Один из них может оказаться чутким к восприятию образного сравнения в самом широком смысле этого слова, другой – к литературной ассоциации, третьему полезно провести аналогию с явлениями. Которые встречаются ему повседневно и потому особенно близки.

 Многие режиссеры стремятся для подсказа актеру как бы перенести действие из пьесы с ее предлагаемыми обстоятельствами в обстановку, близкую исполнителям ролей. Это один из самых распространенных приемов, он таит в себе одну немалую опасность. Она заключается в том, что привычное актеру в быту может стать привычным на сцене.

 **С.**В. Образцов писал, что формула Станиславского «идти от себя» - «верная и полезная, но в ней одинаково важны все три слова. Необходимо именно идти, а не стоять, и непременно от себя, а не к себе.

 Если путь от себя к образу верен, то личные свойства превратятся в свойства образа, а вот если этот путь неверен, если и пути-то, собственно говоря, никакого нет, так глагол «идти» отпал, и осталось одно личное местоимение, то ничего, кроме торговли собой, не получиться».

 Все режиссерские подсказы как раз и направлены к тому, чтобы помочь актеру проделать свой путь к образу, плотно окружить исполнителя предлагаемыми обстоятельствами пьесы и спектакля, а совсем не к тому, чтобы заставить образ проделать тот же путь противоположном направлении.

 Важно уметь выразительно и эмоционально раскрыть перед актером существо образа в доступной форме, приблизить его к актерскому пониманию – не столько логическому, сколько, опять же образному, художническому.

 Каждый подсказ должен быть четким, конкретным и целеустремленным и тут же претворятся в действие.

 «Сегодня я применил режиссерский прием, который можно было бы назвать приемом создания добавочных препятствий. Разумеется, оправданных текстом… и сделал это для того, чтобы заставить актеров действовать, выполнять свою задачу как можно ярче. Запомните, будущие товарищи режиссеры, препятствие. Которое приходится преодолевать на сцене актеру, - это отличный трамплин к выполнению задачи. Препятствие внешнее – физическое и внутреннее – психологическое. Умейте их создавать актерам по логике сюжета, по развитию характера – и вы далеко пойдете» - Н. Горчаков.

 Иногда ради наибольшей художественной выразительности и доходчивости спектакля бывают правомерны даже некоторые неточности, расхождения со временем (эпоха).

 Конкретность подсказов должна опираться на конкретность всего хода репетиций. В частности, необходимо добиваться и настоящего реквизита с первых же репетиций и конкретного, отнюдь не условного отношения к нему актеров. Если в пьесе персонажи передают друг другу деньги, надо. Чтобы это были бутафорские деньги, а не случайные бумажки. Если появляется письмо, надо заставить актера написать это письмо, накопить соответствующее отношение к нему.

 Неисчерпаемы возможности режиссера в «подманивании» актеров к образам, в активизации действенной фантазии исполнителей ролей. Как много может, скажем, дать актеру вовремя подсказанный внутренний монолог! Или режиссерское умение верно и образно обострить конфликт, событие! И все-таки редкий режиссер не обходится еще и без показа.

 Нет режиссера, который не прибегал в известных случаях к этому «запрещенному» приему.

 Если актер станет слепо копировать игру режиссера в роли, то он неизбежно скатится к ремесленничеству и не создаст одухотворенного образа.

Это верно в применении к тем случаям, когда режиссер показывает роль по-актерски и при этом требует полного подражания себе. А специфический режиссерский показ, на мой взгляд, приносит актерам пользу, если конечно им не злоупотреблять. **Режиссер, показывая, хотя и становиться на место актера, но не играет роль, а демонстрирует ее зерно либо самое существо поведения персонажа в данной сцене.** Поэтому в режиссерском показе всегда присутствует гипербола. Заостряя внимание в известной мере на главном образе, режиссер «играет» так, что копировать его нельзя, или, во всяком случае, не следует. Он словно говорит: «Вот направление «главного актерского удара», вот в каком направлении надо действовать». Показывает режиссер очень не долго – три-пять минут максимум, так как в его намерения вовсе не входит по-актерски провести сцену, а для того, чтобы выявить в показе направление актерских усилий, много времени не требуется.

 Показ принесет пользу, если самому режиссеру предельно ясны сцена, характер персонажа, если, показывая, режиссер достигает снайперского попадания в намеченную цель и показ действительно необходим актеру, так как его не удается «навести на роль» средствами режиссерского подсказа.

**МИЗАНСЦЕНА. АТМОСФЕРА СПЕКТАКЛЯ.**

 Мизансцена – одно из основных средств выразительности в спектакле. Мизансцена должна быть пластичной, органично включенной в образный строй спектакля, должна помогать восприятию характеров персонажей, их поступков, конфликта, всего содержания пьесы. В идеале логически верно и образно, композиционно точно проведенное мизансценирование должно передавать весь смысл и ход сценического повествования, хотя бы зрители и не слышали текста, произносимого актерами.

 «Хорошая, верная, образная мизансцена, никогда не возникает сама по себе и не может быть самоцелью для режиссера – она всегда является следствием комплексного решения целого ряда творческих задач. Сюда входят и раскрытие сквозного действия, и целостность актерских образов, и физическое самочувствие действующих лиц, и наконец, атмосфера. В которой протекает действие. Всем этим формируется мизансцена, и все это формирует мизансцену…» - Попов.

 «**Художественным идеалом для режиссера, с моей точки зрения, являются такие мизансцены, которые, конкретно выражая существо происходящего и будучи жизненно правдивыми, в своей пластической выразительности возвышались бы до художественного выявления идеи спектакля.** В данном случае речь идет об узловых, центральных мизансценах спектакля…» - А. Попов.

 Мизансцена призвана концентрировать действие на сцене во имя достижения главной задачи спектакля, сосредоточить внимание на важнейшем событии.

 Композиция мизансцены – большое, сложное искусство. Оно требует, кроме специального дарования, знания живописи, скульптуры, умения мыслить пластическим образами, претворять в них жизненные наблюдения.

 Мизансцена обязательно должна иметь большую или меньшую протяженность во времени. Нередко спектакли неопытных режиссеров грешат излишним обилием мизансцен, что мешает выразительности каждой из них. Этим прикрывается опасение наскучить зрителям, стремление создать острые темпо-ритмы за счет частых бесконечных мизансцен приобретает характер настоящего бедствия, особенно в комедийных постановках. Умение заставить актеров часто переходить с места на место и найти этим переходам правдоподобное логическое оправдание не имеет ничего общего с подлинным искусством мизансценирования. Как же возникает процесс мизансценирования? Существуют два взгляда на эту проблему. Некоторые режиссеры, считая себя крупными мастерами построения мизансцен, полностью мысленно «разводят спектакль» у себя дома, порой заранее составляют подробные чертежи с обозначением всех актерских переходов и затем заставляют исполнителей ролей выполнять их согласно плану. Подобная «разводка», как бы талантливо она не производилась, мало содействует созданию вдохновенных, выразительных спектаклей, так как сковывает творческую инициативу актеров, глушит их самостоятельность и далеко не всегда им удается внутренне оправдать директивно предложенную мизансцену.

 Существует и другой взгляд на мизансцену. По мысли некоторых режиссеров и теоретиков театра, она должна рождаться сама, стоит только актерам обрести линию логически верных и целесообразных поступков, лежащих на сквозном действии пьесы. И это мнение отличается односторонностью и упрощенчеством. Оно дает необозримый простор для всевозможных случайностей в мизансценировании, отрицает, по существу, необходимость отбора в его процессе, ставит под угрозу достижение образности мизансцен. Ведь ее поиски могут стать плодотворными только при условии, что мизансценированием руководит режиссер, как единственный из всех создателей постановки, который обязан видеть ее будущий облик в его идейно-художественной целостности. Наконец, сторонники непроизвольного возникновения мизансцен не учитывают, что они могут быть использованы в качестве режиссерских акцентов; мизансцена часто заостряет внимание зрителей на событии, персонаже. Конфликте, имеющих на данном этапе наибольшее значение для выявления ведущей идеи произведения.

 Истина, очевидно, таиться посередине между двумя крайними воззрениями. Нельзя согласиться с умозрительностью всех пространственных решений режиссера и его диктатом актерам. Но никогда ни одно подлинное произведение не создавалось и по принципу «что естественно, правдоподобно, то и хорошо».

 Важно, что мизансцены, которые родились в творческом воображении постановщика, не навязывались исполнителям ролей, а воспринимались ими творчески. А для этого лучше всего незаметно подманивать их к образной мизансцене магическими «если бы», дополнительными предлагаемыми обстоятельствами, всеми средствами режиссерского показа. Вообще никогда нельзя предлагать актеру «результат», любое предложение надо обосновывать развитием сквозного действия персонажа.

 Хочется сказать о смысловых, определяющих мизансценах спектакля, которые в своем чередовании и комплексе в первую очередь отражают его художественную идею. Вот несколько примеров.

 Станиславский репетировал «Горячее сердце» Островского. Он «стремился в первом акте наглядно, не только через рассказ Гаврилы, передать, как над ним издеваются «хозяева», как ломают гитары об его голову» - Горчаков. Ведь известно, что образная наглядность в спектакле прекрасно способствует его выразительности. Сила впечатляемости любого рассказа обычно меркнет в зрительском восприятии в сравнении с красочным раскрытием эпизода, выраженным в активном образном действии. А ключом к такому раскрытию служит точно найденная мизансцена! К ней-то и стремился Станиславский в поисках картины «угнетения» Гаврилы Курослеповым.

 «Указание Островского на то, что Курослепов собирается «потрепать» Гаврилу, Станиславского вполне устраивало. Он долго и настойчиво учил, как Гаврила, повинуясь Курослепову. Идет «нога за ногу», стремясь обойти его.

 - Кружатся друг за другом. Как две собаки перед дракой, - говорил Станиславский.

 Затем Гаврила бежит в дом, преследуемый Курослеповым. В доме раздается грохот, крики, звон летящей посуды. Станиславский детально разрабатывал партитуру шумов в этой паузе, для того чтобы зритель легко представил себе, как, опрокидывая мебель, носятся по комнатам Курослепов и Гаврила, как, в конце концов, хозяин. Очевидно, изловчился все-таки и «потрепал» своего приказчика.

 Когда всклоченный, истерзанный Гаврила выскакивал на крыльцо и прыгает с него во двор, понятно, что он ничего не видит, не соображает, попадает под ноги Матрене, сбивает ее с ног, сам падает, а Матрена усаживается на него (Смелая, предельно яркая мизансцена, совершенно оправданная по действию! Образность же поднимается до реалистического символа. Угнетение лучше не выразишь! – А. Г.) А дальше текст как будто был написан Островским для такой мизансцены (Так всегда кажется, когда образная находка оказывается в русле драматического замысла. – А. Г.).

 - Ты чему смеешься, чему? – спрашивает Матрена Парашу. А что же могло быть смешнее, как не громадная Матрена – Шевченко, восседающая на Орлове – Гавриле.

 - Захотела смеяться и смеюсь, - резонно отвечала ей по тексту Параша – Еланская.

 \_Эко зелье, эко зелье! – ворчала на нее Шевченко и собиралась (по ремарке Островского) встать, чтобы идти к Параше. (Но мизансцена должна жить во времени, чтобы стать выразительной! – А. Г.)

 - Не меняйте мизансцены, - слышался голос Станиславского из зала, - Матрена великолепно сознает выгодность своего положения: сидеть на поверженном Гавриле.

«Кто здесь хозяин, - как бы говорит она, - ты, Параша, «законная» дочка, или я, твоя мачеха? Хочу и сижу на твоем воздыхателе!»

 - У меня дальше слова: «Не подходи лучше, не хорошо тебе будет?» - спрашивает Еланская.

 - Замените слово «не подходи» на «оставь меня» - смысл один и тот же. Островский простит нас, сейчас нам важно выразить всю меру издевательства хозяев над беззащитным Гаврилой. (Конечно, замена слов в тексте простительна, если она не меняет его смысла и если найденная мизансцена своей содержательностью и образностью оправдывает такую «вольность», допускаемую лишь в исключительных случаях. – А. Г.)

 Действительно Параша со следующей репликой уходит в дом, а лучше положение для Матрены, допрашивающей Гаврилу, найти было бы трудно. Хозяйка не только издевается над честным парнем, но еще и всей своей тушей пригнула его к земле и трясет его и норовит «рукоприкладство над ним учинить».

 Здесь очевидно мизансцена была заранее продумана режиссером и воплощена путем подсказа, тонкого и заразительного, на темпераментно и остроумно проведенной репетиции.

Станиславский больше всего любил подстраивать возможность возникновения на сцене «случайностей» 9Как только Альмавива сел в кресло – одна из ножек. Как нарочно, подломилась, и ноги Завадского – графа, старающегося сохранить равновесие, так забавно взметнулись вверх, что нельзя было удержаться от смеха). Он их всегда сейчас же фиксировал, заставлял продумывать актеров и режиссеров, на основе какой логики поведения персонажей и в результате каких мыслей или взаимоотношений эти случайности могли возникнуть, и только тогда включал их в рисунок сцены, в идейный замысел пьесы или роли.

 Оказывается, создание для актеров «дополнительных препятствий» может быть великолепным «манком» и для построения образной мизансцены.

 Сцена боя между сторонниками Монтеки и Капулетти в спектакле «Ромео и Джульетта» в постановке А. Попова.

 « В разгар боя, когда на лестнице дерутся несколько десятков человек. В воротах на верху, появляется белокурый юноша в алом плаще. Он красив и молод – ему бы жить да жить! Но он увидел своего давнего врага, одного из Капулетти. Крик радостной мести вырвался у него из груди. Вся толпа замерла: ничего доброго не предвещают этот крик, эта встреча. Юноша сбегает с лестницы, готовиться нанести удар и… внезапно сам получает удар от противника. Ослабевшая кисть руки роняет шпагу. Упавшая шпага сотрясает всю толпу. А упавшее тело юноши вновь вызывает бурю массового сражения».

 К этому хочется добавить. Что у нас , зрителей этого спектакля, создавалось впечатление, что перед тем, как падала шпага, юноша уже погибал и мертвый все еще стремился наносить удары врагу. Казалось, нечеловеческое усилие воли было применено. Чтобы еще и еще попытаться нанести последний удар. Все это вместе взятое давало целый реалистический символ бессмыслицы упорной междоусобицы.

 Вся мизансцена боя концентрировалась вокруг главного объекта – юноши в плаще. Каждый этап поединка, который он вел, вызывал активные реакции в толпе, она как бы целиком жила происходящим боем. Все участники сцены были тесно сплетены своими реакциями на события. Бой приобрел замечательную конкретность и производил огромное эмоциональное впечатление. А ведь юноша в плаще не произносил ни одного слова и был введен в спектакль режиссером!

 Таких мизансцен в каждом спектакле бывает не много и не должно быть много: если бы смысловые мизансцены непрерывно сменяли друг друга, потерялась бы свежесть их восприятия, да и жизненность поведения действующих лиц. Но превращение узловой мизансцены в смысловую, предельно сгущающую содержание действия в ярком образе, - заветная цель режиссера в мизансценировании спектакля.

 Опасно стремиться к смысловой мизансцене как к самоцели, тогда она обычно оказывается нарочитой, производит впечатление режиссерского языка, искусственной символики.

 Построение мизансцены должно исходить в первую очередь из логики действий всех участвующих в данном эпизоде персонажей. Если режиссер ясно ее представляет и наделен творческим воображением, то большей частью он придет к смысловой мизансцене в ходе репетиций, если она не озарила его при первых чтениях пьесы.

 Но и несмысловые мизансцены требуют выразительных пластических решений, интересного, свежего решения пространства. И не всегда, как мы видели, можно провести четкую грань между обыкновенной и смысловой мизансценой, а эта последняя тоже имеет свои градации: то она выражает лишь смысл одного эпизода, то возвышается до символа, раскрывающего идею всей постановки. Всякий раз надо добиваться неповторимого впечатления от мизансцены, как неповторимы пьеса, спектакль, картина.

 Распространено мнение, что актеру нельзя поворачиваться спиной к зрителям. Но иногда как раз такая возможность становиться наиболее выразительной. Скажем, вам нужно заострить внимание на реакции персонажа по поводу какого-либо события. И вот вы «подманиваете» актера к такому положению, что он к моменту реакции оказывается спиной к рампе, а затем в самый момент реакции персонаж резко «разворачивается» к зрителям. Реакция стала активнее, ярче!

 Неопытные режиссеры. Когда стараются показать «тесное» общение духовно близких друг другу героев, обычно заставляют их подолгу обниматься, либо непрерывно обмениваться взглядами. А вот классическом спектакле Художественного театра «Три сестры» Маша, Ольга и Ирина в моменты наивысшего волнения и обмена сокровенными мыслями стоят в разных концах сцены и не смотрят друг на друга, но кажется, что ничего выразительнее придумать нельзя. Чувствуешь теснейшее общение между героинями и понимаешь: они так близки между собой и так хорошо ощущают взаимные душевные движения, что совсем не требуется им смотреть друг на друга или, того, хуже, обниматься.

 Мизансцены делятся на симметричные и асимметричные, фронтальные, и построенные по диагонали, по кругу и спирали.… Да вряд ли найдется какая-нибудь геометрическая фигура, по которой не строились бы мизансцены. Но, в конце концов, ее геометрическая завершенность существенна, лишь постольку она помогает образному выражению действия и характеров. Как правило, мизансцена должна быть безупречной с точки зрения жизненной правды и вместе с тем образной. Но бывает и иначе.

 В прославленной постановке театра Вахтангова «Егор Булычев и другие» с Б. В. Щукиным в заглавной роли многие мизансцены не выдержали проверки жизненным правдоподобием, больной раком Булычев не в состоянии был проявлять себя так активно в различных стремительных передвижениях, столь напористо разгонять постылых домочадцев в сцене с трубачом. Но никто не думал об этом на спектакле, высокая художественная правда которого заставляла забывать о «недостоверности» происходящего.

 Иногда вполне допустимы мизансцены, которые на первый взгляд кажутся нелогичными. Вот, например, во французском водевиле «Заколдованная яичница» разгневанный муж «в запарке» машинально вешает свою шляпу на палку, принадлежащую ухажеру его жены, спрятанному в шкафу, и это воспринимается как естественное явление. Широко пользуется алогичными мизансценами Чарли Чаплин в своих комедийных фильмах.

 Режиссер как бы предощущает многие ключевые мизансцены и общие принципы их построения уже в работе с художником над оформлением спектакля. Иначе и быть не может: ведь планировка, расположение декораций и «игровых точек» очень многое предопределяют в мизансценировании.

 Когда мы с художником Федоровым думали об оформлении «Женитьбы Белугина», то для меня постепенно определилось стремление к фронтальным и симметричным мизансценам в доме Белугиных (первая картина), которые подчеркнули бы устойчивость и кажущуюся прочность установленных там порядков. Все это затем словно «взрывается», ломается Андреем. И художник построил две симметричные тяжелые арки как основную конструкцию оформления, «крепко сколоченную», массивную. Здесь сами собой напрашивались статичные, уравновешенные мизансцены.

 А для дома Карминных, наоборот, искались асимметричное построение, витиеватость постановки в стиле «русского рококо». Все это должно было образно представить как бы кулисы «спектакля», который ставит Агишин для Андрея Белугина. В «закулисном помещении» особенно нелепо должны себя чувствовать старики Белугины, приехавшие на смотрины.

 Необходимо режиссеру чувствовать задуманную мизансцену в определенном цвете, иногда ощущение цвета даже формирует мизансцену. В постановке Лобанова пьесы «Бешеные деньги» большое значение имеет белое платье Лидии – оно то гармонирует с общим настроением действия, то явно контрастирует с ним. В постановке Охлопкова трагедии Шекспира «Гамлет» резко выделяется король в красном плаще. А в постановке той же пьесы Н. Акимова навсегда запомнился в роли Клавдия Рубен Симонов, когда он спускался по огромной лестнице черной точкой и тащил за собой кроваво-алый шлейф. Король казался кровавым пауком, а за ним тянулся шлейф его преступлений. Цвета, краски во многом сформировали смысловую мизансцену.

 Нахождение нужной атмосферы – непременное условие создания выразительного спектакля. Но атмосфера не должна существовать в постановке «вообще», ради самой себя или только для соблюдения жизненной достоверности происходящего на сцене. Любая деталь для создания атмосферы имеет право на существование лишь в том случае, если она помогает восприятию образа спектакля, его идейно-художественного целого.

 Некоторые режиссеры стараются каждый свой спектакль независимо от того, какая пьеса ставится, загрузить бытовыми подробностями, затянутыми ритмами, многочисленными шумами на сцене и за сценой, полагая, что этим-то и можно добиться художественного эффекта. Но большей частью подобная «загрузка» приводит к скуке и глушит восприятие зрителями поступков персонажей и событий пьесы.

 **Каждое драматургическое произведение требует своей особенной атмосферы, не похожей на все другие, она должна подчеркивать мысль и действие.** И здесь нужно уметь жертвовать маленькой правдой во имя большой, образной, обобщенной.

 У Достоевского петербургский дождь усугубляет безысходность судеб его героев. В суриковском «Меньшикове в Березове» непропорционально крупная фигура изгнанники на фоне тесной и низенькой избенки; ее атмосфера еще больше подчеркивает задавленность Меньшикова тягостной ссылкой.

 Точно найденная атмосфера эпизода может даже словно продолжать действие, определяя развитие душевного состояния героя. А. Арбузов «Таня» режиссер Лобанов – немая сцена. От Тани ушел муж, только что у нее умер ребенок. И вот она сидит у окна, проходит ночь, наступает рассвет. За окном идет своя активная и чужая жизнь: где-то прозвучала тальянка, пошел поезд.… Все это тихо, как бы шепотом напоминает о том, что настоящее, подлинное существует, зовет к активной деятельности, к созиданию.… И веришь, что атмосфера этой ночи не останется незамеченной героиней, приведет ее к обновлению…

 И совсем другую роль играет атмосфера, например, при постановке французского водевиля «Заколдованная яичница». Вот герой появляется на сцене и должен принести с собой атмосферу проведенной под дождем ночи. Он заявляет о том, что устал, как собака, вымок, как курица, со вчерашнего дня не присаживался, отчаянно голоден, но все это в одном, жизнерадостном тоне, - перенесенные невзгоды для героя не более. Как веселое приключение. История несъеденной яичницы – забавный случай, а не драма, перенесенная героями.

 В другой пьесе, вероятно, можно было искать физическое самочувствие насквозь промокшего человека, «обыгрывать грязь», прилипшую к его ботинкам, и т. п. Здесь же герой немедленно «обсыхает» в атмосфере водевиля. Как мы видим, **поиски атмосферы во многом зависят от жанра пьесы.**

 Атмосфера обычно ищется или «в унисон» с общим настроением картины, или по контрасту с ней. Последнее нередко бывает выразительнее. Вот что рассказывает Симонов о своей работе над оформлением «Дяди Вани»:

 «Я окружил площадку красивыми березами вперемежку с серыми елями. Осень. Листва разукрашена вкраплинами золотистой желтизны. Высокая лестница, ведущая к дому, засыпана опавшими листьями. С согласия режиссера сделал отступление от авторского указания. У Чехова ремарка «пасмурно», у нас вся сцена была залита солнечным светом, отчего усиливался контраст между праздничной природой и жутко скучающими людьми. «На сердце ненастье – так и в вёдро дождь».

 В последнем действии я развесил по стенам конторы хомуты, сбрую. Здесь изнанка серебряковского благополучия. Незаметная деталь помогла перенестись в рабочую обстановку управляющего имением. Мелочи, дрязги, чеховская тоска по другой жизни; на фоне хомутов чувствуется несносный хомут жизни, от которого хочется уйти, забыться, отдохнуть. Сквозь хомут – «небо в алмазах», а само небо… с овчинку».

 В двух разных актов под руководством Станиславского художник искал атмосферу разными приемами: в первом случае – «по контрасту», во втором – «В унисон». Но и тут и там театр исходил из образного видения целого и места в этом целом данного акта!

 Зрительные образы имеют огромное значение для восприятия спектакля. Нельзя забывать, что первые впечатления после открытия занавеса – всегда зрительные.

 Атмосфера, переданная в оформлении и подкрепленная соответственной манерой актерской игры, содействует выявлению противостоящих в пьесе сил, подчеркивает смысл их борьбы.

 Примером образного оформления, содействующего созданию выразительной атмосферы, могут служить декорации художника В. Дмитриева к спектаклю «Бешеные деньги», поставленному А. Лобановым. Здесь «бешеные», нерационально растраченные деньги чувствуются в каждом интерьере, в претенциозном, вызывающем сочетании цветов, броских фактур, ярких и причудливых освещений.

 Музыка в драматических спектаклях бывает условная и бытовая. Нужно, чтобы характер музыки соответствовал стилю и образу пьесы и спектакля.

 Умело, чутко введенная музыка, точно выражающая настроение и содержание действия, нередко оказывается решающей в нахождении атмосферы того или иного эпизода. Нередко усиливает художественное впечатление музыка, контрастная к смыслу сцены.

 Решающей для создания атмосферы спектакля опять-таки является работа с актерами, точность и образность их действий, верно найденное физическое самочувствие. Актеры должны настолько плотно окружить себя предлагаемыми обстоятельствами пьесы и ролей, чтобы полностью проникнуться здоровьем или болезнями персонажа, окружающей средой и т. п. Все эти ощущения ни в коем случае нельзя изображать впрямую, они проявляются в поступках, причем часто в поступках «на преодоление» то ли холода, то ли жары, то ли усталости.

 Так, в мороз люди стремятся уменьшить соприкосновение своего тела с внешней средой («ежатся»), зачастую стараются активно двигаться, ищут наиболее теплое место. В жару, наоборот, двигаются меньше. В зной ищут возможность укрыться от ожога.

 Закончу разговор об атмосфере превосходным описанием Немировича-Данченко ее сочетания с физическим самочувствием актеров в третьем действии «Трех сестер»:

 «Улица еще в огне: большой пожар. Проходит несколько сцен. Время близиться к четырем часам утра. Пожар стихает. Переполох в доме Прозоровых, который не горел, проходит. Всех охватывает какое-то предутреннее утомление после пережитого. И одним хочется спать, другие уже дремлют, а третий (Вершинин), наоборот взвинчен, ему все хочется говорить, крепко жить. Очень жизненное, но нелегко уловимое физическое самочувствие, превосходно ощущаемое автором. И этим самочувствием должны быть охвачены актеры. Это очень нелегко. Требуется не только репетиционная работа, но и даже вообще воспитание актера, его сценическая культура. И дальше: уже сильно светает, все разошлись, доносятся звуки проезжающих с пожара бочек, Ольга и Ирина за ширмами, на своих постелях… их голоса уже не могут быть такими же бодрыми, какими они были во втором или в первом действии. Вот тут и режиссером, и актрисами, и монтировочной частью должно быть дано настроение всей этой сцены, заканчивающей третий акт».

 В описании непрерывно ощущается единая устремленность к вскрытию «зерна» спектакля, определенного как «тоска по лучшей жизни». Искомая атмосфера полностью гармонирует с режиссерским замыслом. Бытовые подробности здесь отнюдь не лишены, по выражению режиссера, «поэтического подъема», а напротив, ему содействуют.

**РЕЖИССЕРСКИЙ АКЦЕНТ**

Режиссерские акценты призваны сосредоточить внимание режиссера на желаемом – на главном, особенно существенном для художественного выявления идеи спектакля, его сквозного действия.

 Режиссерские акценты проводятся, начиная с первых видений пьесы, и далее – в постановочном плане и распределении ролей, в отборе событий пьесы и поступков персонажей, через обострение конфликтов и событий, звучание слова, мизансцены, поиски атмосферы.

 Юноши уходят от саней, чтобы обсудить создавшееся положение, и оставляют девушку сторожить возницу. Для этого ей вручается револьвер. Кулак внимательно следит за уходом мужчин и, как только остается наедине с девушкой, нападает на нее, стараясь отнять оружие. Теперь необходимость его устранения ни у кого не может вызывать сомнения. Режиссерский акцент сделан добавочным поступком.

 В драме А. Салынского «Опасный спутник» главный герой пьесы Селихов умирает в больнице. На мой взгляд, обстановка больницы редко бывает на сцене выразительна. Поэтому, мы решили перенести сцену смерти героя ближе к месту катастрофы – к копру. Оправдать это не трудно: врачи запретили переносить тяжелораненого, он был «не транспортабелен». Зато атмосфера сцены резко изменилась. Селихов умирал в своей шахтерской семье! Со всех сторон к нему спешили люди; появилась возможность в кульминационном эпизоде спектакля дать народную сцену. Вот подходили самые близкие люди, лучшие друзья. Затем широко распахивались ворота, и через них сразу устремлялась к лежащему герою большая толпа.… И, когда Селихов просил исполнить на прощание любимую песню, она звучала приглушенно, в большом хоре скорбных голосов… Режиссерский акцент был поставлен при помощи атмосферы и народной сцены.

 А вот, например режиссерского акцента, достигнутого средством физического самочувствия актера, найденного посредством преодоления дополнительного препятствия. «Ромео и Джульетта», сцена у балкона проигрывала из-за чрезмерной приглаженности, рафинированности поведения героя. Уж очень Ромео был похож на «балетного кавалера».

 Представим себе, что Ромео было не так просто пробраться после бала к балкону Джульетты. Предположим, что сад Капулетти окружен высоченным забором, Ромео перелезает через него, продираясь сквозь тернии и шипы.… Только преодолев могучие заросли старинного сада, появляется Ромео перед балконом, усталый, оборванный и опаленный страстью. Если актер действительно «наработает» такое физическое самочувствие, он никак не будет походить на «балетного кавалера».

 «Вицмундир» водевиль (ставили как бытовой водевиль, но в современном прочтении можно определит жанр как трагикомедия). В советах предлагаются два прохода. Разгильдяев на ходу надевает вицмундир Пучеглазова. Слуга проносит вицмундир Разгильдяева. Зрители наглядно вводятся в событие «перепутанные вицмундиры», которое дает завязку водевилю. Это режиссерский акцент вводом дополнительного события, дополнительных поступков действующих лиц.

 Очень важно, что приметы этой «рассеянности» образно выражали ощущение Разгильдяевым бессмыслицы бюрократического делопроизводства, его формалистики. К этой цели направлены поиски подробностей поведения Разгильдяева, например, в сцене бритья. Привычное равнодушие к содержанию многочисленных казенных бумаг появляется в том, что чиновник использует лист из дела Любецкой для изготовления «пластырей». Это режиссерский акцент поступком персонажа.

 Немало усилий следует применить, чтобы выявить обычное служебное окружение Разгильдяева. Для этого режиссер побуждает исполнителя роли вытряхивать из пучеглазовского мундира различные предметы – характеристики владельца (режиссерский акцент деталями реквизита). Предложение исполнителю роли экзекутора произносить концы реплик, как воинские команды призвано передать его привычку требовать неукоснительного исполнения своих ультраформалистических распоряжений – отражение порядков в бюрократическом аппарате. Этот акцент произношением слова и той атмосферой, которую вносит с собой на сцену экзекутор.

 Сцена с экзекутором должна также передать безнадежность положения маленького чиновника, сохранившего некоторую человечность в бюрократическом царстве. Поэтому уход Разгильдяева обставляется как «арест». Здесь фигурирует режиссерский акцент мизансценой и дополнительными поступками персонажей.

 Новое соединение Любецкой и Гуторина – совершенно неожиданная и счастливая случайность. Желательно подчеркнуть ее необычность. Для этого предлагается появление Любецкой со свечой в руках в окне над дверью в спальню. Такое появление вполне оправдано с точки зрения жизненной достоверности и вместе с тем усиливает выразительность эпизода. Это режиссерский акцент мизансценой, угаданной, еще в работе с художником.

 Для прогонных, монтировочных и генеральных репетиций режиссер обязан оставить необходимое время даже при самых сжатых сроках, отведенных на подготовку спектакля.

 Крайне существенно умение режиссера охватить целое спектакля и проявить высокую требовательность к себе. Как бы ни была оригинальна, талантлива, выигрышна найденная на репетициях та или иная деталь, если она не помогает образному выявлению сверхзадачи произведения – значит, не нужна она в спектакле, ею надо пожертвовать.

 В ходе прогонов окончательно формируются ритм постановки, ее композиция. Все найденное на предыдущих репетициях как бы обретает новое качество. Нередко в это время режиссер находит и новые выразительные детали, которые помогают еще полнее выявить идейно-художественное Целое спектакля.

 Очень важно тут и поиски гримов, освоение костюмов. Нужно добиться, чтобы гримы, парики, костюмы помогали актерам выразить то, что они накопили, а не мешали, как это подчас бывает на практике.

 Режиссер не должен без особенной необходимости прерывать действие своими замечаниями, надо записывать их на бумаге, с тем, чтобы потом сообщить актерам или, если потребуется отдельно прорепетировать с ними эпизод или картину. Если все эти требования не будут соблюдены, режиссеру не удастся получить впечатление от спектакля в целом, внимание разобьется вновь по отдельным актам, картинам, сценам, и прогон потеряет свой главный смысл.

 Всякая суматоха, спешка, нервозность, организационные неурядицы в этот период особенно не допустимы.