

В. Г. САХНОВСКИЙ

# РЕЖИССУРА

И МЕТОДИКА  
ЕЕ ПРЕПОДАВАНИЯ



ПЛАНЕТА  
МУЗЫКИ  
MUSIC  
PLANET



УДК 792  
ББК 85.334

12+

- С 22 Сахновский В. Г.** Режиссура и методика ее преподавания : учебное пособие / В. Г. Сахновский. — 8-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 320 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-46370-1 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2449-2 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Василий Григорьевич Сахновский (1886–1945) — русский советский театральный режиссер, театровед, педагог. Настоящая работа включает в себя опыт определения объема и содержания режиссуры, рассмотрение и описание главнейших процессов режиссерского искусства (разбор пьесы, принципы работы с актером, художником, работа над мизансценой, над музыкой и т. д.), а также попытку наметить примеры, которыми следует руководствоваться, предлагая студентам изучить искусство режиссуры.

Данное пособие адресовано студентам вузов и ссузов режиссерских отделений.

УДК 792

ББК 85.334

- С 22 Sakhnovsky V. G.** Directing and the methods of its teaching : textbook / V. G. Sakhnovsky. — 8<sup>th</sup> edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2023. — 320 pages. — Text : direct.

Vasily Grigoryevich Sakhnovsky (1886–1945) was a Russian Soviet theatre director, a theatre researcher and a teacher. His work contains the experience of defining the extent and content of directing, consideration and description of the fundamental actions of directing art (the analysis of a play, the principles of the work with an actor, stage-setting, the work on music etc.). The author also makes an attempt to give examples, which one should follow, offering the students to study the art of directing.

The textbook is intended for the students of the departments of general stage management in colleges and universities.

© Издательство «ПЛАНЕТА  
МУЗЫКИ», 2023

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2023

**Обложка**  
**А. Ю. ЛАПШИН**

---

---

## СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	3
ВСТУПЛЕНИЕ.....	7
Театральное искусство — искусство коллективное.....	12
Что такое режиссура.....	15
Несколько замечаний по истории режиссуры.....	20
Черты отличия режиссера от других работников театра.....	32
Методические указания о подходе к каждой индивидуальности студента для определения субъективных черт его дарования.....	46
КОМПОЗИЦИЯ СПЕКТАКЛЯ.....	57
РАБОТА НАД АВТОРСКИМ ТЕКСТОМ.....	70
Режиссерское прочтение и изучение текста произведения, взятого для постановки.....	71
Вскрытие идеи произведения и предварительная наметка сквозного действия.....	79
Самопроверка режиссера в правильности понимания данного произведения автора.....	82
Изучение критической литературы и иконографии для лучшего уяснения произведения, которое предполагает ставить режиссер.....	86
Литературное содержание пьесы и сценический язык действия.....	89
Распределение ролей в результате изучения режиссером авторского текста.....	92
Как слагается режиссерский замысел постановки на основе изучения авторского текста.....	94

Примечания к разделу курса режиссуры, характеризующему работу над авторским текстом.....	97
Работа режиссера над современной советской пьесой .....	102

## **АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО**

(Приемы работы с исполнителями).....	114
Показ или подсказ .....	114
Раскрытие смысла произведения .....	116
Логический и психологический разбор текста.....	117
Кусок и подтекст.....	120
Физические и психологические задачи .....	121
Приспособление.....	122
Предлагаемые обстоятельства и оценка.....	124
Зерно куска и зерно роли.....	126
Сквозное действие и сверхзадача .....	131
Сверхзадача .....	135
«Течение дня» и биография действующих лиц пьесы .....	138
Перспектива роли .....	143
Внутренняя и внешняя характерность .....	145
Социальная оценка .....	148
Стиль автора и эпохи в работе над ролью .....	152
Форма роли.....	156
Примечания к разделу курса режиссуры, характеризующему работу с исполнителями.....	160
Несколько замечаний о режиссуре Вл. И. Немировича-Данченко .....	164

## **РАБОТА С ХУДОЖНИКОМ-ДЕКОРАТОРОМ**

(Задачи режиссера по оформлению спектакля).....	175
Обсуждение режиссером и художником-декоратором идеи произведения, выбранного к постановке, и идеи постановки.....	177
Нахождение оформления спектакля через эскизы, наброски и рабочие макеты .....	181
Окончательный макет или эскиз, на основании которого приступают цехи и мастерские театра к оформлению спектакля.....	186
Работа над костюмом и гримом .....	189

Работа режиссера с художником-декоратором в постановочных цехах .....	193
Замечания и указания режиссера и художника-декоратора на монтажных и генеральных репетициях .....	195
Примечания к практическим занятиям по созданию проекта постановки .....	198
<b>РАБОТА С МАШИНИСТОМ СЦЕНЫ</b> (Монтировка спектакля) .....	206
Техника оборудования сцены и ее использование режиссером .....	208
Пример и выгородка предполагаемого оформления режиссером и машинистом сцены .....	214
Пригонка актов и картин и организация работы сторон и верховых во время чистых перемен: нахождение способов и характера перемещения частей оформления .....	216
Проверка режиссером на монтажной репетиции мебели, бутафории, реквизита и работы драпировщика .....	220
<b>РАБОТА С ОСВЕТИТЕЛЕМ</b> (Монтировка спектакля) .....	224
Светооборудование сцены .....	225
Обсуждение пьесы режиссером и осветителем с привлечением художника-декоратора .....	227
Подготовка светоаппаратуры осветителем и установление общего света и мест для высвечивания цветных пятен .....	230
Окончательная монтажная работа .....	232
Примечания к проведению студенческой практики в театрах .....	233
<b>РАБОТА С МУЗЫКАНТОМ</b> .....	238
Типы музыки в спектакле. Разные задачи, которые ставит режиссер, обсуждая музыку с композитором или заведующим музыкальной частью .....	240
Поиски места на сцене и условий, благодаря которым можно добиться в спектакле той или иной степени звучности музыки .....	246
Выбор композитора для спектакля .....	248
<b>РАБОТА НАД ШУМАМИ В СПЕКТАКЛЕ</b> .....	250
Какое значение имеет для режиссера театральность организатора шумовых эффектов .....	253
Примечания к практическим работам со студентами над созданием спектакля .....	257

<b>КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ РЕЖИССЕРА В РАБОТЕ НАД СПЕКТАКЛЕМ .....</b>	<b>260</b>
Мизансцены и композиция кусков и мизансцен .....	266
Значение кульминаций и акцентов в развитии действия.....	274
Значение ритма и темпа в развитии действия .....	275
<b>АВТОРСКИЙ ТЕКСТ И РЕЖИССЕР .....</b>	<b>280</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>308</b>

---

---

## ВСТУПЛЕНИЕ

Режиссура после творчества актера — самый значительный и ответственный раздел искусства театра. Поэтому следует уделить большое внимание ее изучению и выяснению стоящих перед ней задач.

Казалось бы, что анализ режиссерского искусства или описание работы режиссера не требует никаких оговорок. Однако с самого начала надо сделать несколько предварительных замечаний по этому вопросу, потому что имеют большое распространение следующие три точки зрения, сторонники которых сужают сферу творчества режиссера, рассматривают режиссуру как подсобное в театре искусство, не уделяют ему самостоятельного места.

В огромном большинстве появившихся за последнее время статей и высказываний утверждалось, что главная функция режиссера — быть *помощником, воспитателем, педагогом актера*.

Несомненно, что на том уровне театрального искусства, на каком сейчас находятся советский театр и лучшие театры Западной Европы и Америки, не может быть такого режиссера, который не владел бы необходимыми знаниями, не обладал техникой и не воспитал бы в себе художника — учителя сцены, умеющего работать с актером.

Конечно, работа с актерами на любом из этапов создания спектакля — одна из самых увлекательных, а может быть, и самая увлекательная, часть деятельности режиссера. Но ограничение функций режиссера исключительно работой с актером неверно и нетерпимо в советском театре.

Второе положение, также имеющее распространение в практике советского театра и с которым нужно вести борьбу, касается работы режиссера с драматургом.

Некоторые авторы утверждают, что так как драматурги недостаточно хорошо знают технологию спектакля, не в достаточной мере знакомы с тем, как ведется его подготовка, то необходимо, чтобы в создании пьесы, над которой работает драматург, участвовал и режиссер. Сторонники этого мнения подкрепляют его утверждением, что все равно в дальнейшем, как показывает опыт работы над постановкой, режиссер будет работать над текстом, над приготовлением того экземпляра (так называемого суфлерского экземпляра), по которому пойдет данная пьеса на сцене.

Сторонники этого положения о подсобной роли режиссера в театре в качестве *помощника драматурга* мотивируют его тем, что драматургу очень часто неизвестно, например, как надлежит распределять действие для того, чтобы оно отлично вскрылось в отдельных ролях, в то время как режиссер легко может помочь драматургу своими указаниями, как человек, знающий технику сценического дела.

Вряд ли кто-либо из практиков театра будет отрицать, что режиссер, не только, когда работает над пьесой современного ему драматурга, но и над пьесой классического репертуара, известную часть времени тратит на работу над авторским текстом. Но нельзя забывать, что, как бы ни был режиссер полезен при создании пьесы, все же театр прежде всего зависит от драматурга. Какие бы ухищрения ни придумывали актеры и режиссура, без наличия пьесы, без интересной, глубокой и содержательной драматургии жизнь театра невозможна.

Так как в настоящее время театры испытывают голод по современной драматургии, которая не удовлетворяет потребности сцены, то зачастую указывают, что деятельность режиссера должна заключаться по преимуществу в работе с драматургом, в текстовой доработке пьес, т. е. устанавливается, что одна из существеннейших



функций режиссера — помощь драматургу по созданию пьесы.

Перед режиссером ставится задача помогать драматургу своими знаниями и опытом, делать те варианты пьесы, которые бы ближе подходили к требованиям современной сцены.

Мы видим, что и при таком понимании функций режиссера его работа оказывается подсобной, а значение режиссера в театре чрезмерно ограничивается.

Третье положение, которое менее четко, но все же выдвигается за последнее время в печати, указывает на ответственное значение художника в театре, на огромные преимущества, когда режиссером оказывается художник-декоратор и когда в создании образа спектакля, в построении и лепке мизансцен чувствуется режиссер-декоратор, идущий к действию на сцене через свои пластические представления, регулирующие создание внешнего оформления спектакля.

Эти высказывания продиктованы тем обстоятельством, что режиссер, приглашая художника-декоратора, зачастую бывает не в состоянии побороть его узкоформителские интересы. Замысел режиссера бывает заслонен, социальный смысл спектакля искривляется вследствие несовпадения режиссерской интерпретации пьесы с вещественным или декоративным оформлением ее. Вполне понятно, что до зрителей смысл спектакля доходит ярче или бледнее, в зависимости от того, как он оформлен художником. Можно даже с уверенностью сказать, что внешнее оформление спектакля может запутать зрителей, навести на те мысли, которых в замысле режиссера не было.

В наши дни художник Н. Акимов возглавляет в Ленинграде Театр комедии и является режиссером и художественным руководителем большинства тех спектаклей, которые ставятся в этом театре.

В прошлом (и, кажется, отчасти и поныне) Гордон Крэг, будучи прежде всего художником, ставил на сцене ряд произведений в качестве режиссера. Александр Бенуа также выступал в театре в качестве режиссера.

Аналогичные примеры можно было бы привести и из истории немецкой режиссуры даже до появления Отто Брама.

И все же режиссура этих режиссеров-художников всегда носила и носит на себе черты ясно выраженного пластического вкуса.

Несомненно, что режиссерская трактовка во многом зависит от того, как оформлен спектакль, каковы грим и костюмы отдельных образов, какие дал художник возможности режиссеру для того, чтобы воспользоваться предложенной им выгородкой для построения мизансцен. Однако режиссеру вовсе не обязательно быть художником-декоратором, а следовательно, видеть развивающееся действие только в тех или иных цветовых или пластических сочетаниях и выдвигать оформление — вспомогательную часть в создании спектакля — на первый план.

Рассматривая деятельность режиссера в современном театре и изучая историю режиссуры в прошлом, можно с уверенностью сказать, что за последние пятьдесят лет режиссура сложилась в совершенно законченную художественную дисциплину. Эта дисциплина может быть изучаема теоретически, и если сейчас мы еще не имеем теории режиссуры, то несомненно, что она будет разработана в ближайшее время. Накопление наблюдений, запись опыта и указаний о том, какими методическими способами можно усвоить неоднократно проверенные приемы работы режиссера, приблизят время создания теории режиссуры.

Перечисленные три области работы режиссера, в которых театр горячо заинтересован, а именно: занятия его с актерами и воспитание кадров актерской смены, работа с драматургом и работа с художником-декоратором для нахождения верного образа спектакля, раскрывающего социальный и философский смысл пьесы, все эти три области работы режиссера не покрывают основного в режиссуре — создания режиссерского замысла и, говоря условным термином, режиссерской композиции спектакля.

Если оглянуться на всю работу режиссера — и по управлению художественной частью театра, и по организации и руководству репертуаром, и по наблюдению за текущими спектаклями, за труппой, за мастерскими, и, наконец, по организации и созданию самих спектаклей, — то мы увидим, что самое главное в его творчестве — нахождение внутреннего смысла избранного им для постановки произведения, его сценическая интерпретация, передача замысла актерам и художнику.

Всем режиссерам известно, что замысел только тогда четко оформляется и доходит до зрителей, когда режиссер обладает не только фантазией и способностями, но также и знаниями в области построения спектакля, своего рода сочинительства, *композиции* спектакля.

Можно долго спорить о том, какими средствами достигает режиссер максимальной выпуклости, и четкости в донесении своего замысла до зрителей. Но что пред ним стоит задача скомпоновать различные части спектакля таким образом, чтобы он стал единым целым, — это не подлежит никакому сомнению. Создание единого художественного целого из текста драматурга, творчества исполнителей, оформления спектакля, музыки, шумов, света и т. д. находится в руках *режиссера*.

Из компонентов спектакля он создает единое художественное целое, имеющее определенный политический, социальный, психологический и философский смысл. Следовательно, режиссер должен обладать не только *способностью* компоновать спектакль, но и *знанием* того, как это делается, на основе предшествующего опыта других режиссеров.

Наша эпоха придает огромное значение театру. Совершенно законно театр играет большую политическую роль в жизни страны. В действенных образах, в художественной форме он помогает широким массам зрителей впитывать в себя ведущие идеи нашего времени. Режиссеру надлежит обладать искусством сценического воплощения и компоновки того идеологического содержания, которое отвечает возложенным на театр задачам.

Итак, если в наших советских условиях так велико значение театра, а режиссер является художественным его руководителем, то естественно, думая над вопросами режиссерского искусства и методикой его преподавания, уделять максимальное внимание главным каналам, по которым течет режиссерское творчество. Режиссер обязан чувствовать ответственность за ту работу, которой он руководит. Он реальный участник идеологического строительства в стране, организатор спектаклей, выражающих идеологию нашей культуры.

Из этого вытекает, что главным каналом, по которому течет режиссерское творчество, является его способность создать замысел спектакля, который включил бы в себя очередные темы советской культуры, реализовать этот замысел в построении спектакля, т. е. обладать способностями и знаниями, необходимыми для творческой компоновки единого художественного целого.

Следовательно, работа режиссера заключается не только в том, чтобы помогать актеру, драматургу, художнику, но и в руководстве всей художественной работой в театре. Режиссер организует ее и должен являться творцом спектакля, умеющим глубоко заглянуть в произведение, которое он ставит, из литературного произведения сделать сценическое. Для этого он должен обладать знаниями и даром композиции.

## **ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО — ИСКУССТВО КОЛЛЕКТИВНОЕ**

Театр такое искусство, в котором его произведения, т. е. спектакли, создаются только коллективным творчеством всех участников этих спектаклей.

Если нет пьесы, написанной драматургом, нечего играть актерам. Если есть актеры и пьеса, но нет режиссера, не получится спектакля, организованного и продуманного во всех деталях, стоящего на уровне современных требований к искусству сцены. Если есть режиссер, актеры и пьеса, то непременно нужен декоратор и связанные

с ним обслуживающие сцену цеха и т. д. Словом, не вдаваясь в глубь исторических изысканий, а глядя на тот театр, который мы видим перед своими глазами, в котором участвуем как реальные деятели сценического искусства, мы должны сказать, что творчество в театре складывается из усилий всего коллектива.

Вряд ли имеет смысл для уяснения места режиссера в искусстве театра вдаваться в сложные споры о том, кому принадлежит первенство в создании спектакля. Существенно, повторяю, только одно: что на современном уровне искусства театра немислимо создать спектакль без активного участия в этом процессе режиссера.

Конечно, этим нисколько не умаляется ни роль драматурга, ни роль актера, ни значение в широком смысле ансамбля в коллективном искусстве создания спектакля. Когда мы говорим, что театр есть коллективное искусство, то под этим разумеем, что работающие совместно художники, великолепно знающие свое дело каждый в своей отрасли, убеждены в необходимости работать, примеряясь друг к другу и заранее учитывая, в какой мере каждый может помешать созданию единого художественного целого, если будет заботиться только об интересах своей отрасли.

Так, например, каждый хорошо воспитанный член театрального коллектива прекрасно понимает, что хотя главный его интерес заключается в том, чтобы найти глубокую, правдивую, насыщенную интересными образами и идеями пьесу, но что и пьеса эта непременно должна удовлетворять специфическим театральным требованиям сцены. Поэтому знание того, в какой мере можно сценически передать то или иное положение через актерское мастерство, должно быть не только известно, но и интересно драматургу.

Следовательно, законы сцены, свойственные актерскому мастерству, должны быть не только хорошо проверены драматургом на целом ряде опытов, которые он может иметь, посещая театр, но и должны быть соблюдены с точным учетом тех особенностей, которые ему лично

свойственны как писателю, в своей оригинальной форме передающему вскрытое им содержание жизни.

Если актеры в массе или каждый в отдельности исключительно интересуются только *проверенным* в своем искусстве, если их не занимают новые пути и искания, которые каждый из них может проявить в особом способе подхода к вскрытию своих переживаний, внутренних состояний, действий, на основе оригинальной, следовательно, прежде всего *не банальной* пьесы, такие актеры не заинтересованы в создании новых спектаклей, в движении театра вперед и, следовательно, окажутся причиной задержки процесса коллективного создания спектакля.

Достаточно много говорилось и писалось в последнее время о том, что режиссура подавляет инициативу актеров, что так называемый *режиссерский* театр может поражать зрителей, ищущих в театре развлечения, выдумкой, интересным изобретательством, даже штукарством. Такой режиссер, не работая дружно с коллективом исполнителей, требующий только выполнения надуманного им, не дает проявиться актерским дарованиям.

Не содействует художественному творчеству в театре и та режиссура, которая оказывается на поводу у актерского коллектива, занимается лишь тем, что разводит актеров по сцене, пытаясь тем самым создать видимость действия. Не способствует творческому росту коллектива и та режиссура, которая «осторожничает», узко понимая задачи режиссера-педагога в рождении спектакля. Такие режиссеры не содействуют художественному творчеству потому, что при этих условиях режиссер, как лицо, которому поручается организация работы над спектаклем, на которое возлагается коллективом театра задача продумать, как сценически будет выглядеть произведение, принятое у драматурга, отказывается от проявления своей инициативы, не выдвигает постановочного плана, не согласует действий огромного целого, каким является театр, для того чтобы деятельность всех членов коллектива продуктивно развивалась по глубоко продуманному и верно найденному сквозному действию спектакля.

И, наконец, для всех ясно, что художник-декоратор может помочь своим творчеством всему коллективу и, наоборот, может погубить спектакль, если все его заботы сведутся к тому, чтобы во что бы то ни стало обратить внимание зрителя на себя, если в пьесе его привлечет главным образом то, в чем он может показать себя с самой выгодной стороны или как колорист, или как острый художник выдумки, или как смелый человек, играющий масштабами и контрастами, а не как мастер своего дела, идущий от метода репетиций и исполнения, которого держится актерский коллектив.

Можно было бы перебрать всех и более ответственных и менее ответственных участников создания спектакля. И в равной мере, о ком бы ни пришлось заговорить, следовало бы прибавить, что его деятельность тогда только полезна в театре, если он ясно понимает, для чего он работает в данном коллективе и что его работа неотрывно связана с созданием спектакля. Нет никаких особых интересов ни у электротехнического цеха, ни у мебельно-реквизиторского, ни у пошивочного, ни у объемно-декорационного и т. д. Все они делают то, что им полагается выполнять как по подготовке спектакля, так и по ведению его, в целях сохранения художественной целостности творческого единства, каким является спектакль.

Не будет преувеличением сказать, что театральное искусство по самому существу своему является искусством исключительно коллективным, и в этом направлении должна быть воспитываема психология его творцов.

## **ЧТО ТАКОЕ РЕЖИССУРА**

Режиссура есть организация и творческое руководство спектаклем. Режиссер организует весь процесс по созданию спектакля и руководит этой работой.

В основе творческой работы режиссера над спектаклем лежит его замысел, т. е. результат обдумывания содержания и сценического толкования того произведения,

которое им избрано для постановки. Обдумыванию замысла спектакля предшествует внимательное изучение режиссером выбранного произведения, будь то драма, опера, балет, пантомима или другие театральные жанры, знакомство, а чаще всего тщательная работа над литературным, иконографическим, бытовым материалом, относящимся к эпохе написания пьесы, изучение социально-философского и политического значения этого произведения.

И работе режиссера над текстом драматурга или клавиром композитора им устанавливается, что высказывает в данном произведении автор и *как* он это высказывает, то есть он определяет основные идеи произведения и стиль, приемы выражения этих идей в живых, конкретных литературных или музыкальных образах.

Режиссер продумывает *композиционную* сторону произведения, ищет его сценическое толкование. Эта работа приводит режиссера к нахождению *сквозного действия*, т. е. главной темы действия. Однако в произведении существуют также параллельные темы. В работе над авторским текстом определяется, где узловые моменты действия, что первостепенное и что второстепенное, на чем должен быть акцент сценического действия и что должно быть проходным.

В процессе изучения авторского текста для режиссера становятся театрально *живыми* образы, созданные автором, над которыми в дальнейшем он будет работать с актерами и художником.

Если реплики или музыкальные фразы содержат предпосылки для действия, или они являются заключительными аккордами совершающихся событий, или они — основное действие (безразлично — внешне ли оно проявляется, или заключено во внутренних переживаниях персонажей), режиссер в процессе чтения драмы или клавира начинает работать над переводом авторского текста в образы сценического представления, т. е. действия.

В этот период работы режиссер в самых общих чертах представляет себе место действия, т. е. характер будущих



декораций, планировочные места, расположение действующих лиц и т. п. Для режиссера в этот период его работы над спектаклем не обязательно набрасывать примерные планировки и прикидывать, какие реплики попадут на ту или иную игровую точку, хотя целый ряд режиссеров поступает и так. В этот период работы режиссер вчерне намечает сценический ритм как отдельных сцен, так и основной ритм всего спектакля.

Так же как в основе произведения автора лежит определенная идея, которой подчинены все действия и живые образы, так же и в работе режиссера над созданием спектакля должна лежать *идея постановки*, которой подчинены все действия персонажей и все режиссерские куски.

Работая над авторским текстом, режиссер проводит распределение ролей, исходя из данных труппы, а также решает, с каким художником он будет ставить намеченный спектакль.

Следующий этап в режиссуре — работа с актерами. Прежде всего режиссер добивается того, чтобы актерам было все понятно в том произведении, которое они исполняют. Затем он помогает исполнителям правильно действовать, исходя, с одной стороны, из данных самого актера, а с другой — из тех обстоятельств, так называемых *предлагаемых обстоятельств*, в которые поставлено каждое действующее лицо. Отсюда вытекает желание выразить те или иные мысли или состояния, в которых находятся действующие лица, верно донести свою мысль до партнера. Из совокупности этих намерений рождаются *физические действия*. Часто работая над физическими действиями актеров, режиссеру легче вызвать в них соответственные психические состояния.

Вся эта работа протекает до репетиций на сцене. Иногда она в большей своей части проводится за столом, иногда комбинированным методом: работой за столом и в репетиционном помещении в «рабочих мизансценах».

До перехода на сцену в репетиционном помещении режиссер чаще всего *лепит* те мизансцены, выходы, которые диктуются *замыслом* постановки. Окончательно

же срабатываются *режиссерские куски*, т. е. части сцен, дающие зрителю то или иное представление о замысле режиссера, уже на сцене.

При переходе на сцену режиссер работает с актерами в выгородках или в не вполне готовых декорациях, в дальнейшем переходит к монтировочным репетициям с актерами и генеральным репетициям.

Главным участником спектакля является *актер*, поэтому основным моментом в творчестве режиссера следует считать его работу с актерами. Задача режиссера — построить свой замысел спектакля, провести свое истолкование автора через актерское мастерство. В работе с актером режиссер сначала, идя только от себя и в себе, как художнике-человеке, разбираясь, помогает актеру верно провести все линии действия роли и лишь в результате работы над ролью нащупать, а затем правильно овладеть образом, идя к нему через внутреннюю и внешнюю характерность.

Работая с актерами в индивидуальном порядке, с каждым в отдельности, с двумя, с группой актеров, с целым ансамблем (массовые сцены), режиссер добивается того, чтобы, оставаясь верным зеркалом актера, будучи ему необходимым помощником и руководителем в его исканиях или в исканиях всего состава исполнителей спектакля, в результате быть по возможности незамеченным зрителем.

Режиссер стремится к тому, чтобы во время спектакля зрители следили за простыми, правдивыми, убедительными действиями, выразительным поведением актеров и верили в происходящее на сцене, однако зная, что это есть художественный вымысел. Режиссер должен быть столь искусен, чтобы художественное целое спектакля, доносимое актерами, было так убедительно, что у зрителя не возникало вопроса, кто и как что сделал, организуя сложные процессы режиссуры.

В функции режиссера при создании спектакля входит также работа с художником-декоратором. Первое, что связывает режиссера и художника-декоратора в нахож-

дении образа спектакля, — это обсуждение идеи произведения, выбранного к постановке, и идеи постановки. В результате работы с художником находится окончательный макет или эскиз, на основании которого цех и мастерские театра приступают к изготовлению оформления спектакля.

Параллельно с этой работой режиссер ведет с художником-декоратором занятия по нахождению костюмов и гримов. Художник, делающий эскизы костюмов и гримов, должен смотреть, как репетируют исполнители данную пьесу, как у них получается намек на образ, а иногда и целый ряд основных черт, которые намечаются у иных исполнителей довольно рано.

Наряду с художественным оформлением режиссер, а часто и художник-декоратор интересуются характером освещения. В функции режиссера входит организация и подготовка процесса в осветительном цехе. Он следит за установкой общего света и мест для высвечивания цветных пятен.

Наконец, установление так называемой световой партитуры при окончательной монтировке света также входит в задачи режиссера.

В драматическом театре особое место в работе режиссера занимают его искания с композитором. Наряду с установлением смысла и характера музыки в драматическом спектакле режиссер ищет места на сцене, откуда будет звучать та или иная музыка.

Почти такое же значение в сложных спектаклях в драматическом театре имеет работа над шумами, т. е. организация шумовых эффектов (шум дождя, гром, идущий поезд, морские волны, проезжающий обоз, идущая армия и т. д.).

Кроме творческих и организаторских способностей, режиссер, работающий с коллективом, должен обладать свойствами режиссера-педагога. Это главным образом относится к области режиссерской работы с исполнителями, но должно быть перенесено на его работу со всем коллективом, создающим спектакль.

Режиссер должен обладать не только специальными театральными знаниями и быть всесторонне образованным человеком, но и в идейном отношении стоять на уровне эпохи Ленина — Сталина.

Режиссер должен быть очень изобретательным, уметь построить такие сценические произведения, которые бы в правдивой, простой, ясной форме отражали окружающую действительность, но не в натуралистически копирующей ее форме, а в высоких художественных образах социалистического реализма.

Режиссер должен помочь актеру раскрыть внутренний мир нового человека социалистического общества, он должен уметь поднять спектакль на принципиальную высоту и наполнить его глубоким содержанием. Режиссер в театре организует всю работу над спектаклем и вокруг спектакля.

### **НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ ПО ИСТОРИИ РЕЖИССУРЫ**

Режиссура как организация и творческое руководство спектаклем существовала в театре всегда, и любой спектакль на протяжении всей истории театра кем-то организовывался и режиссировался. Но не всегда существовала профессия режиссера, и функции его нередко выполнял первый актер, или автор пьесы, или директор театра.

Адольф Виндс, известный историк режиссуры, рассматривает наличие режиссерских функций еще в период создания спектаклей античного театра. Он полагает, что организация действий хора, а также установление характера номеров, которые он исполнял, движений и танцев, находилась на обязанности ведущего хора. И этого ведущего он называет режиссером.

Виндс полагает, что его функции заключались не только в том, чтобы быть хормейстером, но и своего рода капельмейстером, а также и обучающим характеру речи, потому что хор говорил напевно, определенно двигаясь и действуя в ритме. По предположению Виндса, это лицо

в античных трагедиях (если оно не было драматургом) подготовляло и все необходимое по оборудованию спектакля, все то, что могло появиться на подмостках «сцене».

В римском театре, где декорации были гораздо сложнее поздних греческих, а костюмы и парики значительно эволюционировали по сравнению с тем, что было в древнегреческом театре, где были массовые сцены, бои, сражения на воде, колоссальные цирковые процессии, где действие сопровождалось пантомимами, огромным количеством всяких театральных эффектов и машин, также выделялся организатор сценического действия, хотя специального названия в римском театре он не имел.

Было бы наивно предполагать, что в построении средневековых мистериальных спектаклей, в которых участвовало до пятисот человек, не было организатора и руководителя всего действия. Эти сложные представления строились не только на культовой поэзии и церковно-монашеской литературе, но в своих неравных номерах пользовались народными песнями и плясками, всяческим скоморошеством жонглеров, акробатикой, клоунадой, где наравне с темами христианско-мифологического характера, с темами, взятыми из рыцарских романов, куртуазной лирики, повествовательной литературы, были вкраплены комические сценки, отражавшие нравы и быт горожан.

После того как был изготовлен текст, путем монтажа ряда вариантов самой мистерии, руководитель «игры» — режиссер — должен был построить систему рекламирования предстоящего праздника. Как известно, уже за несколько месяцев до спектакля в городе устраивались театральные шествия, во время которых глашатай выкрикивал населению о том, что предполагается определенный вариант мистерии для постановки и что желающие принять в ней участие должны явиться в городскую ратушу. За несколько дней до спектакля устраивался «показ» всех участников мистерии в костюмах с соответствующими аксессуарами.

В день представления герольды на перекрестках должны были объявлять о начале спектакля. Нужно было

организовать способы привлечения внимания зрителей. Надо было заняться техническим оборудованием движущихся живых картин, построить тот или иной тип декораций, организовать эффекты, например полет по воздуху, изображение движущихся животных, эффектные костюмы, наконец, обучить исполнителей ролей определенным приемам действия. Все это делал *режиссер* спектакля, который, как известно по ряду миниатюр, находился во время представления на середине места действия с жезлом в одной руке и экземпляром пьесы в другой. Он носил длинную мантию и высокую шапку. Своим жезлом он указывал актерам или музыкантам, когда они должны начинать и когда заканчивать свои выступления.

Мы знаем, далее, что во Франции был ряд организаций, занимавшихся постановкой фарсов. Они объединяли ремесленников или чиновников определенной специальности или были общегородской организацией. Так как для постановки этих фарсов тоже нужны были карнавальные шествия в маскарадных костюмах для рекламы предстоящих спектаклей и так как эти фарсы носили характер сатирических выпадов против городских патрициев и феодалов, то необходимо было умело все это организовать. Несомненно, что этим занимался знающий человек, который, повторяя в подобных постановках традиции, одновременно вносил черты оригинальной сатиры, интересной в определенных условиях места и времени.

Несомненно, что и в построении феодальных празднеств нужен был организатор для того, чтобы построить сцены музыкально-танцевального характера. Выходы под музыку и песни ряженных или маскированных аристократов, несомненно, были организованы специальным человеком. Устройство «междувствий» также предполагает организацию декоративных установок и эффектных выездов и выходов в рыцарских залах, устройство помоста с занавесом, появление всяких эмблем, которых изображали любители. В организации празднеств и театральных действий, несомненно, участвовал режиссер.

В эпоху Ренессанса *профессиональные актеры* стали организовывать товарищества. Театр был вырван из рук церкви. Так было во Франции, в Италии, в Англии. Во главе такой артели стоял опытный профессионал, первый актер или директор. В этот период истории театра ни у кого уже не возникает сомнения, что при организации профессиональных спектаклей нужен человек, который бы отлично разбирался в том, какой репертуар может оказаться более подходящим для местности и того времени, когда давались спектакли этой артели. Следовательно, он был не только исполнителем ролей, но и человеком, заботящимся о репертуаре, о скромном гардеробе, реквизите и т. д.

Будем ли мы разбираться в явлениях итальянского театра эпохи Возрождения, изучая характер исполнения, репертуар, устройство сцены, будем ли разбираться в особом жанре, получившем название комедии масок, или комедии дель арте, в театре эпохи барокко, в испанском театре XVI и XVII веков, где спектакль состоял не только из пьесы, но и вокальных номеров, плясок, декламационных кусков — прологов, одноактных фарсов с музыкой и танцами, балетных сцен в масках, будем ли говорить о шекспировском театре или о его предшественниках, о французском театре XVI и XVII веков, будем ли мы строго разбираться в технологии построения спектакля, — для нас совершенно очевидно, что серьезное место в организации спектакля и разработке его занимал *режиссер*.

Как известно, сцена в Пале-Рояле во времена Корнеля была оборудована по правилам итальянской техники, но монтировочные записи, сохранившиеся от того времени, свидетельствуют о том, что в трагедии как Корнеля, так и Расина существовал своего рода стандарт для изображения места действия с очень небольшим количеством реквизита. Режиссерская работа была очень ограничена и сводилась к обучению декламации, музыкальной читке стихов. Но тем не менее, конечно, и в период классицизма во Франции режиссерская работа имела место.

Общеизвестна роль Мольера при постановке его комедий, его борьба за «естественность», против «декламационности», его внимание к музыке и танцам, когда он разрабатывал так называемый жанр «комедии-балета».

Режиссура как специальная отрасль в театральном искусстве, как отдельная театральная профессия окончательно сформировалась только в последние годы XVIII столетия и преимущественно в Германии. Чуть ли не первым термин «режиссер» употребляет Гете.

В XVIII веке в Германии определяются два типа режиссеров: режиссер, обращающийся преимущественно к интеллекту актера и требующий подробной, иногда педантичной, предварительной разработки роли, и режиссер, ставящий во главу угла творческую интуицию актера и считающий, что задача режиссера главным образом заключается в том, чтобы разбудить в актере эту интуицию. К первому типу Виндс относит режиссера Экгофа, работавшего в труппе Каролины Нейбер, а ко второму — режиссера Шредера.

Гете, как режиссер, первый обратил внимание на значение общей сценической картины, целостности и единства сценического произведения. Гете хотел воздействовать на зрителя определенным стилем спектакля. Он считал, что актер должен учиться у скульптора, и требовал живописной осанки и жеста. Он стремился воздействовать на зрителей не только игрой отдельных исполнителей, но и продуманным художественно целым спектаклем, сценической картиной спектакля, считая, что это в известной мере может искупить отсутствие таланта среди его актеров.

Гете считал читку текста чрезвычайно важным элементом работы с актерами. По его мнению (надо помнить, что это был конец XVIII века), необходимо было проводить не менее двух-трех читок за столом, ибо они в основном позволяют актеру проникнуться духом и смыслом роли. Такая работа над текстом приводит к тому, что актер приучается владеть собой, правильно преподносить роль, дает ясную, отчетливую речь.



Гете считал, что на сцене не должно быть пустого пространства, не использованного в спектакле. Он разрабатывал сложные мизансцены, строил разнообразные группировки персонажей, ставя актеров в полукруг (его излюбленный прием), стремился к динамическим изменениям этих группировок.

Он требовал, чтобы костюмы, свет и окраска декораций соответствовали друг другу, были включены в замысел спектакля, как определенные средства воздействия на зрителя.

В режиссерском отношении в начале XIX века выделяется венский Бургтеатр, где имелась даже специальная режиссерская коллегия. Шрейфогель, тогдашний руководитель Бургтеатра, добивается слаженного ансамбля. В сущности, он первый из режиссеров провозгласил в театре необходимость ансамблевого исполнения.

Учителем Шрейфогеля был Зонненфельс. Последний предъявлял к актеру такого рода требования: мастерство актера проверяется на паузе; характер играемой роли актер должен установить на основании знакомства со всей пьесой; образ должен быть проникнут единством во всех проявлениях, во всех действиях персонажа на протяжении всего спектакля.

Актеры, говорил Зонненфельс, получают не роли, а части целого, и поэтому режиссер должен быть организатором действия спектакля.

Особое место в истории режиссуры занимает немецкий режиссер Иммерман, который вместе с Иоганном Тиком был создателем шекспировского театра в Германии.

Иммерман стремился на сцене к передаче поэтического замысла Шекспира, к вскрытию глубокого содержания авторского текста. Он был против натурализма на сцене. По его мнению, в драме основное — это человеческое действие.

Элементы оперной условности должны быть изгнаны из драматического театра, основной задачей которого Иммерман считал непосредственное воздействие актера на зрительный зал. Большое значение он придавал