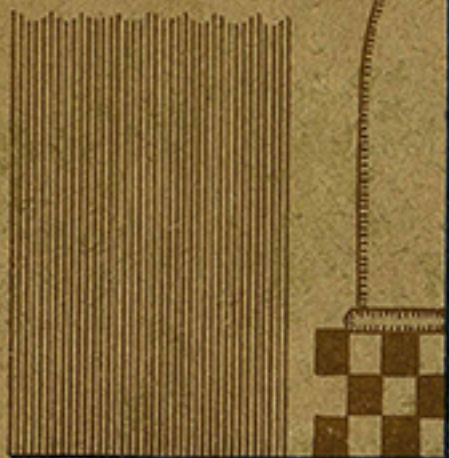


А. С. Каверин
1972 г.

Ф.Н. КАВЕРИН
А.Д. ПОПОВ



**СПЕКТАКЛЬ
НА МАЛОЙ СЦЕНЕ**

ТЕАКИНОПЕЧАТЬ

2015 Digitized by ASA

6767

Ф. Н. КАВЕРИН, АЛЕКСЕЙ ПОПОВ

792
К-12

СПЕКТАКЛЬ НА МАЛОЙ СЦЕНЕ



ТЕАКИНОПЕЧАТЬ

1929

Анатолий
Айрапетянц

19464

Главлит № А—42.708. Теакинопечатъ № 1138 Тираж 5.000. экз.
(39) „Интернациональная“ тип. „Мосполиграф“ Путинк. пер., 3.

Анатолій
Айрапетянц

КАК МЫ БОРЕМСЯ С МАЛЕНЬКОЙ СЦЕНОЙ

(ИЗ ОПЫТА ТЕАТРА-СТУДИИ МОСКОВСКОГО МАЛОГО ТЕАТРА)

Когда наш молодой театр оформлялся как самостоятельная единица, и исполнялись наши горячие мечты о своем собственном помещении, нам был предоставлен бывший Сретенский театр, где когда-то помещался кинематограф. Это, по существу, была довольно большая квартира в густо населенном огромном доме (Сретенка, 26). Под нами помещалась пивная, откуда то и дело в вечерние часы доносились песни цыганского хора или разухабистый визг гармонии. Наверху, над зрительным залом, жили несколько семей с детьми, часто поднимавшими возню. Неудобно было публике в узком, напоминавшем коридор и вытянутом кишкой зале или в тесном фойе, заменявшем кстати и курительную комнату. Невыносимо тяжело было артистам, уборные которых были выгорожены в другой еще меньшей комнате, среди шкапов с костюмами, репертуарных декораций, реквизита и сценической мебели, размещенной прямо над актерскими головами на перегородках уборных-

клетушек. Но больше всего нас убивала и угнетала крошечная сцена. Мало того, что она была действительно игрушечной, то-есть крайне мелка (8 аршин), узка (9 аршин) и низка ($4\frac{1}{4}$ аршина), — она, кроме того, была исключительно неудобна *). Со стороны актеров на сцену был один выход и приходился он к середине боковой стены, так что за задник попасть было нельзя. Другой выход на сцену был на первом плане, и надо было пролезать в за-

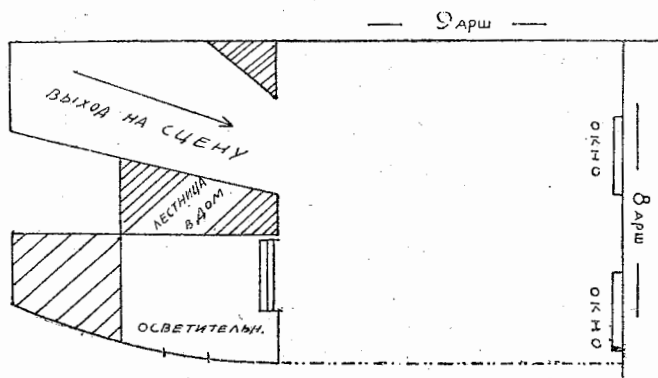


Рис. 1.

коулок перед этим выходом до начала акта, а в этом закоулке на 8 квадратных аршинах помещался весь осветительный аппарат с осветителями, весь

*) Первые годы работу не удавалось переводить на метры; поэтому невольно оставляю старые расчеты на аршины, тем более, что они почти всюду выйдут в целых числах.

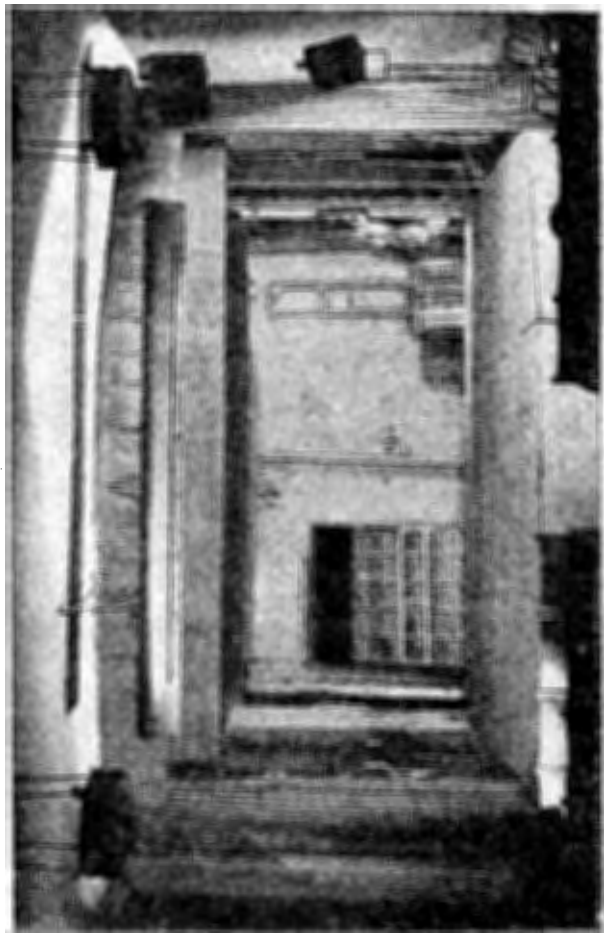


Рис. 2. Сцена на Сретенье.

небольшой оркестр, пианино и некоторая часть декораций. Все три стены, окружавшие сцену, были фундаментальными, то-есть в них нельзя было пробивать отверстий. Левая от актера стена была с тремя окнами в переулоч.

До этого мы играли или на прекрасных сценах Малого и Нового театров (теперь МХАТ II) или в небольшом театре им. Сафонова (филиал Малого театра). Теперь этот районный театр с его удобной сценой казался нам раем. Однако гордое сознание „своего собственного“ театра, „своей собственной“ сцены, добытой в борьбе и призванной служить к осуществлению таких жадных и страстных мечтаний, сделало эту на чайное блюдечко похожую площадку, конечно, самой любимой и самой дорогой из всех когда-либо в мире существовавших сцен.

Это не лирические, а рабочие слова, и на сцене— пусть это помнят работники драмкружков — можно многого добиться любовью к ней, даже если она убога и неудобна. С трепетом, на последние гроши принялись мы улучшать и украшать свою первую театральную площадку. Что можно было сделать? Очень мало. И все-таки эта коробка была превращена в подобие сцены. Во-первых, мы опустили пол сцены. Всего на $\frac{1}{4}$ вершка. Это увеличение высоты сцены и укрепление очень частых падуг наверху, под потолком, позволившее сократить их размеры, до некоторой степени уничтожило чувство „духоты“, чувство актера, у которого потолок над головой

висит все время, как туча. Правда, в дальнейшем нам пришлось отказаться от сцен на полу: если актер играл лежа на земле, в зале начиналась сумятица — ряды вставали один за другим, желая видеть лицо оказавшегося внизу актера. Ничего не поделаешь: из двух зол выбрали меньшее.

Чтобы увеличить саму сцену и постановочные возможности, сняли три первые ряда в зрительном зале и вынесли за арку старой сцены вперед просцениум. Этот добавочный и разборный пол собственно нельзя называть просцениумом, так как он отделялся занавесом от зрительного зала. Этот занавес и был „основным“, „главным“ или „первым“. Его всегда видела публика. Он был укреплен вверху на вынутых трубах и запахивался полукругом, потому что так был сделан просцениум. Это делалось для того, чтобы придать внешности сцены несколько своеобразный, особенный вид. Просцениум состоял из трех частей в ширине (по 3 аршина каждая). К сцене примыкала его неподвижная, закрепленная часть, а 3 передних части могли сниматься все вместе или порознь, в зависимости от макета постановки или по желанию режиссера. На складе находились три других части, заменявшие каждую из переменных частей просцениума соответственно сделанными ступенями, которые могли соединять сцену с зрительным залом. Общий план добавочного пола был такой:

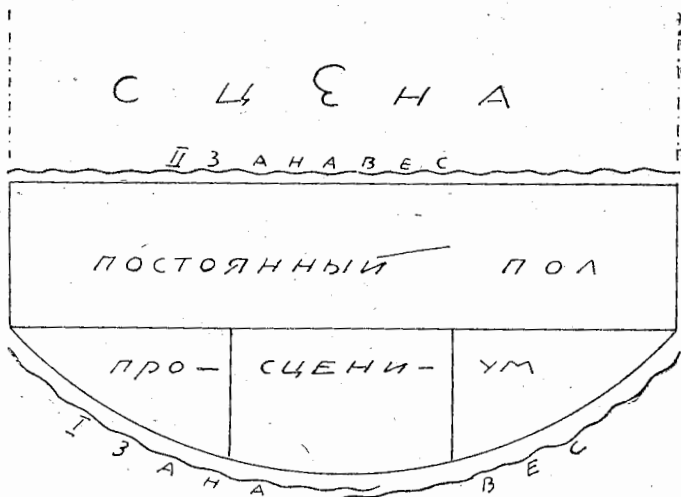


Рис. 3.

Устройство такого переднего плана давало сразу очень много: во-первых, комбинируя разборный перед его, мы имели возможность почти каждый раз по-новому показывать зрителю свою сцену. Во-вторых,—и это главное—мы получили возможность, вынося часть сцен за 2-ой занавес, во время действия же сзади производить перестановку декораций, что было совершенно необходимо, так как в репертуаре намечались пьесы с большим количеством картин или эпизодов. Устройство сцены с двумя занавесами и разборным полом между ними, по опыту трех лет работы на этой сцене, я могу горячо рекомендовать нашим рабочим клубам. При этом надо

иметь в виду, что округлая форма передней площадки вовсе не обязательна и что трудно так устроить наверху выгнутые трубы, чтобы каждая из них держала больше 4—5 аршин ширины занавеса: ведь эти трубы (отдельная для каждой половины) могут быть закреплены только в двух концах, иначе не пойдут кольца занавеса. В дальнейшем я расскажу, описывая отдельные постановки, о разных возможностях использования этой передней части.

Выдвижение сцены вперед сделало ее непропорционально-глубокой. Поэтому заднюю часть сцены мы сделали тоже разборной. Три станка во всю ширину сцены (по 3 аршина на 2 аршина) могли выниматься из пола сцены. Сзади образовывалась яма. В нее вели две широких ступени во всю ширину сцены такие же составные из трех частей, как и сами задняя и передняя части сцены. Это тоже давало некоторое разнообразие мизансценам. Кроме того, достоинства этой „канавы“, как мы ее звали, заключались в следующем: 1) получалась возможность освещать задник, не пряча щитки осветителей за лишние пристановки, т.-е. экономя маленькую площадку сценического пола; 2) низ задника естественно и красиво прятался за полом, и отвратительная черта соединения заднего занавеса (особенно если он живописный) с полом сцены была недоступна глазу зрителя, и 3) получалась возможность новых мизансцен: актер мог выходить на сцену снизу на глазах у публики. Впоследствии, когда актеры освои-

лись со сценой, они не только в комедийных, но и в серьезных сценах (например, в IV акте „Пурги“) совершали длинные путешествия на глазах зрителя по этим двум ступеням, причем, когда зрителю казалось, что действующее лицо опустилось очень глубоко и высовывалась одна шапка, актер попросту полз на четвереньках по нижнему полу — „по дну канавы“. Устройство такого заднего плана оправдывало себя, как говорят теперь, на все сто процентов: за три года работы станки задней части не были употреблены в дело ни разу и пользовались в спектаклях, как обычные станки на сцене.

Ни о каких колосниках или какой-нибудь их замене будто бы не могло быть и речи. Однако все декорационные занавесы были подвешены по системе летних соломенных оконных занавесок и подкатывались к потолку—каждый одним человеком за одну веревку. Кроме того, и наверху было сделано приспособление, оказавшееся очень удобным, пользовавшееся в каждом спектакле и заслуживающее внимательного подражания со стороны всех товарищей, работающих на маленьких сценах. Над падами во весь потолок проходили несколько тяжелых и крепко прилаженных балок, вернее больших и широких досок. В них вгонялись крюки, костыли, боковые винтовые растяжки—одним словом все, что приспособлялось к выдерживанию заметных тяжестей.

В остальные места потолка обыкновенной квартиры вкреплять их было рискованно и бесцельно.

Но все пространство потолка было покрыто довольно густой сетью медной проволоки, с расстояниями в $\frac{3}{4}$ аршина. В ширину сцены шел один ряд, а в глубину, над первым рядом, — второй. Таким образом получалась целая система, благодаря которой занавесы из легкой материи могли перебрасываться в любом направлении по сцене. Все сукна и занавески как прямо находящиеся на сцене, так и те, которые должны были закрывать от публики пролеты, щели и т. п., не имели колец. Вместо колец пользовались самодельными большими крючками из жженой проволоки. Так же были оборудованы легкие второстепенные падуги, которыми задерживались постоянные тяжелые падуги. Снимать же эти суконные падуги нельзя было, так как через легкую материю просвечивали бы софиты.

Если ко всему описанному прибавить, что пол был сделан так, что каждый квадрат в $1\frac{1}{2}$ аршина мог выниматься и предоставлять к нашим услугам ничтожную глубину (юмористический „люк“ — мельче, чем 1 аршин), и еще, что все стены на сцене были выкрашены в нейтральную темную краску, соответствующую общему тону наших сукон, — то вот и все те усовершенствования, которые истощили нашу скромную казну и которыми мы готовились пользоваться с нетерпением и энтузиазмом.

Меньше чем за полтора сезона наша сцена была превращена до некоторой степени в „показательную сценическую площадку“. Начались экскурсии

отдельных клубных кружков, позже мы были вынуждены с нашими работниками монтировочной части читать лекции курсам московских кружководов о том, как следует управляться на подобных площадках, для клубных руководств пришлось писать ряд статей по этому поводу. Ничтожные размеры были в конце концов преодолены, а эта особенность работы нашего театра получила общее признание и у нашей публики, и в прессе. Это обстоятельство позволяет мне сейчас так подробно останавливаться на том, чего не знала и не видела публика. Можно с уверенностью сказать, что ряд наших опытов в монтировке спектакля уже используется московскими кружками. Мы не чувствуем никакой ревности по этому поводу. Наоборот, ища каждый раз во всем нового разрешения новой трудной задачи, относя это и к монтировочной стороне спектакля, мы избегаем пользоваться тем, что раз мы уже осуществили.

Но это же товарищеское и доброжелательное чувство к клубному работнику, творящему в условиях еще более трудных (хотя бы в материальной части его постановок), заставляет меня быть в этой статье и по-товарищески откровенным.

Не сразу и не легко стало для нас ясным решение задачи. Мы долго бродили ощупью по нашим девяти аршинам. Ряд ошибок приносил ряд разочарований. От этих ошибок сразу надо предостеречь и всех тех, кто оформление спектакля на маленькой

сцене не считает делом простым или неинтересным, или вовсе безнадежным.

Во-первых, нельзя при работе забывать самим работающим над оформлением это ничтожество размеров сцены. Во-вторых, надо сделать все, чтобы зритель, сидя на своем месте, совершенно забывал, что сцена мала, и ни одной минуты не чувствовал бы того неудобства, которое испытывают исполнители и режиссер за кулисами театра. Попытаюсь объяснить это.

Среди работающих в театре и особенно в клубе до наших дней ужились отмирающие теперь на сцене театральные шаблоны и штампы. К ним относится, например, знаменитый театральный „павильон“ — условная театральная комната, большей частью из трех стен, причем стены эти качаются и дрожат, как стены карточного домика, и зияют щелями в тех местах, где сходятся павильонные щиты. Сюда же относятся и стереотипный, стандартный лес или деревенская улица: такая декорация состоит обычно из задника и арок с переплетающейся сверху листвою, арок, давно и остроумно прозванных еще старшим поколением театральных рабочих „штанами“. По широкой улице задника никто не пройдет за весь акт, а живописный лесной ручеек принесет свои клеевые голубовато-белесые струи прямо в середину дощатого и часто ничем не прикрытого пола. Наш театр давно отказался от такой системы декораций, когда раскрашенные куски плоского холста окру-

жают со всех сторон живого, трехмерного актёра претендуя быть такими же живыми, как и он. Но здесь не место для дискуссии по этому вопросу. Я хочу только обратить внимание на то, что на девяти аршинах пола нельзя изображать того, что помещается на целой улице или лесной поляне. На такой площадке могут поместиться самое большее пять-шесть деревьев — и это будет почти дремучий лес. Кусок плетня и часть крыши находящегося под горой дома передадут всю улицу. Представьте себе живого человека, стоящего между колоннами Большого театра. Попробуйте теперь уместить все колонны его на нашей площадке. Это, может быть, очень похоже, но когда вы выпустите живого человека и поставите его среди декоративных колонн, вы тотчас убедитесь, что наш Большой театр стал игрушкой. Вот этой неправды, непропорциональности, этой „игрушечности“ и надо избегать все время, потому что все, что ставится на сцену, имеет вид только при сравнении с живой фигурой актёра, с его натуральной величиной. Даже комната, окруженная тремя стенами, будет слишком тесной и неудобной, а ведь не все же время мы изображаем на сцене московские квартиры-клетушки с их ничтожной жилплощадью. Приходится показывать часть действия и в большом зале дворца, и на производстве, в заводском цеху, и в готическом замке, и в заброшенном саду, и „в огромном пустом доме“, как значилось в одной из первых осуществляв-

шихся нами авторских ремарок. Задача в том, чтобы сцена не изображала места больше того, что она в действительности собою представляет. И если, например, ремарка говорит: „беспредельная степь“, то дело работника маленькой сцены создать иллюзию этой степи так, чтобы где-то в какие-то щели она действительно чувствовалась из зала, но место действия было ограничено размерами сцены: либо это шалаш в степи, и через его щели виден знойный и палящий свет степного дня, либо это яма в степи под бугром, по верху которого рассеивается яркий свет. Трудно и долго пытались мы помирить размеры с как будто неосуществимыми темами. Когда же направление нашего театра стало определяться, как условное, когда мы стали прибегать к ярким, ясным и четким декоративным „намекам“ на место действия, открылся бесконечный ряд интересных художественных и ярких возможностей оформления.

Рассказывая об опытах театра в этом направлении, я почти исключительно буду говорить о своих работах, о том, что ставил и распределял на нашей площадке лично я вместе с моими художниками и рабочими, потому что здесь был цельный путь, и основа одной работы вытекала почти всегда из удачных случайностей или деталей предыдущей, которые превращались в принцип нового оформления. Описать полностью эти работы я не могу в размерах этого очерка; в нем я буду говорить о самом главном и больном—о войне за каждый вершок площадки, об

использовании в целях оформления каждого углубления и выступа в маленькой коробке сцены, одним словом, о завоевании этого девятиаршинного поля битвы для художника, актера и зрителя.

Так как оформление каждого спектакля и распределение площади сцены не есть исключительно техническая задача,—а только одно из художественных средств к выявлению содержания пьесы, идеи постановки и игры артистов, то я во многих случаях не могу пройти и мимо темы спектакля.

„НАСТАНЕТ
ВРЕМЯ“

Первым спектаклем театра на Сретенке шла пьеса известного французского писателя и мыслителя Ромена Роллана „Настанет время“ (перевод Н. Д. Волкова). Пьеса рисовала трагические картины бурской войны, была написана непосредственно вслед за окончанием ее (1902 г.). В ней „дикие“ буры противопоставляются „культурным“ англичанам, она посвящена автором „европейской цивилизации“. Горячий, проповеднический пафос Роллана, антимилитаристский смысл пьесы, совпадение в характеристике европейской—и особенно английской—цивилизации с европейской политикой современности, не могли не захватить молодую труппу. Но только теперь, когда прошло три года, можно понять, какой неосторожный шаг делал молодой коллектив. Пьеса полна больших массовых сцен: в ней батальные эпизоды, привал английских солдат,



Рис. 4. Сцена в степи.

лагерь военнопленных, сцены боя и расправы английских отрядов с непримиримыми группами побежденных буров. В ней самый легкий в монтировочном отношении акт происходит в огромном заброшенном доме, а часть действия одновременно и в степи и в отделенном среди степи лагере пленных за проволочными заграждениями. Все это я должен был осуществлять на нашей сцене. До этого, как я уже говорил, все мои немногие режиссерские опыты производились на сценах, о которых я мог с завистью вспоминать самое меньшее, как о замечательно удобных, дающих простор и моему вымыслу и актеру в его движении.

На ошибках учатся. Здесь-то и произошла та ошибка, от которой теперь я с видом многоопытного мудреца имею право предостерегать менее опытных товарищей. Ни режиссер, ни художник не учуяли катастрофичности сценического масштаба. Очень немного было принесено в жертву размерам сцены, и это немного, на что оба мы шли с недовольством, с недовольным пожатием плеч, оказалось в результате единственно ценным в смысле оформления. Там, где вместо огромного камина высовывался из-за лилового сукна небольшой край его колпака, позволявший дорисовывать глазу зрителя весь камин, выходящий за пределы нашей сцены,—там была правда. А там, где на заднике, тщательно выписанном, в дали (даль—1 аршин от актера) сходились в живописной линии горизонта беспредельное небо с бес-

пределной степью,—получалась фальшь, ложь, крушение иллюзии (рис. 4). Ошибка была благоде-тельной: она сразу показала, чего нельзя делать. Стало ясно, что декоративные принципы старого театра в этих размерах не годны. К ним возврата быть не может. Надо искать новых принципов. Но где и как?

Ответ тотчас намечался в этой же работе. Дело в том, что в оформлении этого спектакля было несколько удачных, по правде найденных моментов. Особенно это почувствовалось в прологе — первой сцене первого акта, которую я оторвал от пьесы, выделив в отдельный вступительный эпизод. По автору, бурские женщины, оставшиеся в столице, с ненавистью и готовностью к борьбе наблюдают в окно парад английских войск, празднующих победу. Я показал это окно отдельно, со стороны улицы. Неполно раздвигался занавес, и в окно, выходящее в зрительный зал, была видна группа из десяти женщин, рассматривающих парад через головы зри-телей. Оркестр, помещенный за стеной в конце зри-тельного зала, помогал впечатлению. Отдельные предметы в зрительном зале (лампа, веревка от вентилятора) были условными пунктами, где в опре-деленные моменты сходились взгляды всех актрис. Одна из женщин кричала: „генерал идет сюда“, свет выключался, в темноте вытаскивали окно и раскры-вали второй занавес, оркестр, играя английский гимн, проходил за стеной зала по коридору за сцену.

и когда включался свет, публика видела комнату изнутри. Такое же окно на заднем плане, группа женщин расходится от него, как бы из той группы, что была только что показана зрителю, в окно видны идущие офицеры, а звуки оркестра доносятся уже с другого места, производя впечатление, что парад кончается на той самой площади, куда только что смотрели женщины. Настоящие размеры окна (поданного совершенно условно) сделали очень понятной всю картину в смысле действия, и из этой почти случайной находки стали расти наши дальнейшие планы (рис. 5) ¹⁾.

Обстоятельства складывались благоприятно: я и мой художник (М. В. Ковалев) должны были ставить после первой постановки последнюю в сезоне. Мы имели возможность фантазировать на сцене и за столом достаточное количество времени, внимательно наблюдать монтировочные работы в других постановках, даже делать небольшие опыты на сцене со светом и комбинациями из имеющихся сукон. Все промахи были внимательно учтены и изучены. Вдобавок и на самую подготовку спектакля мы получили значительный, по тогдашним условиям, срок—

¹⁾ В интересах справедливости и нашего театра я должен оговориться, что неудовлетворенность этой работой была внутри-театральной, она лежала целиком в линии исканий режиссера и художника, спектакль же был принят публикой, прессой и общественностью очень сочувственно, и вокруг театра быстро стала создаваться атмосфера общего благожелательства.



Рис. 5. Сцена в окне.

около четырех месяцев, благодаря тому, что пьеса готовилась параллельно с другой, предыдущей постановкой. Выбор пьесы оказался так же очень выгодным для желанных экспериментов.

Это была комедия немецкого писателя экспрессиониста Георга Кайзера „Кино-роман“ (перевод Г. И. Гордона). По существу, пьеса как будто бы очень далека от нашей жизни, но она давала дорогую для нас возможность проявить в спектакле наше отношение к тому, что мы играем, и дать в результате веселый и советский спектакль. В работе это было в большей части выполнено, и вот уже четвертый сезон пьеса не сходит с репертуара. Размеры сцены никак не отразились на постановке, скорее, может быть, послужили на пользу ее простому и четкому оформлению, несмотря на особую сложность режиссерского замысла.

Вот коротко содержание пьесы ¹⁾.

Карин Братт, дочь богатого мещанина-лесоторговца, вышла замуж за блистательного аристократа — графа Стьерне, который хотел этой женитьбой поправить свои дела. По смерти отца Карин из завещания узнают, что наследство должно перейти к сыну Карин и графа. Невозможная жизнь в граф-

¹⁾ У Кайзера пьеса разделена на пролог и три акта. Мы играли пролог, как целый акт, а два последних кайзеровских акта соединили в один. Получившийся таким образом трехактный спектакль мы называли кинематографически: „Комедия в двух сериях и трех частях“.

ском замке заставляет жену графа вместе с ребенком бежать и поселиться отдельно. Граф делает попытки похитить ребенка: у кого наследник—у того окажутся и деньги. Доведенная этими пытками до отчаяния, Карин сговаривается с уличной нищенкой, которой в тягость ребенок, и в результате последней попытки графа „дитя улицы“ попадает в величественный графский замок, где и воспитывается, как подобает потомку „голубой крови“. Карин с настоящим графским сыном бежит в Америку.

Проходит двадцать лет. Карьера „сына улицы“ обеспечена. Его аристократические наклонности привлекают всеобщие симпатии. Готовится его брак с баронессой, он принят ко двору. Только граф в унынии: завтра день совершеннолетия, а деньги сына уже растрочены. Одна за другой являются в замок сперва Карин с своим сыном, потом нищенка, которой хочется взглянуть на своего сына. Происходит целый ряд комических положений, в результате которых мешане покидают замок, осмеяв его царственных владетелей. С ними же покидают аристократические залы и рвущаяся к здоровой рабочей жизни неиспорченная окончательно молодежь.

Сюжет пьесы забавен—и только. Но мы увидели здесь возможность с советской точки зрения осмеять и тщету сословных предрассудков и, главное, приторность фабулы европейских буржуазно-аристократических фильм.

Таким образом весь спектакль строился, как некое подражание, разумеется ироническое, а не серьезное, кинокомедии или даже кинодраме (первая часть). Многое в этом смысле делалось самими актерами, усвоившими иронический смысл игры. Особенно много помогло музыкальное сопровождение: ведь картины в кино идут с музыкой. Под музыку и мы играем почти всю пьесу, но подбор музыкальных кусков, навязших в ушах всей публике мотивов (иногда сознательно дешевых и пошловатых), помогает нам убивать кажущуюся серьезность и значительность наших киногероев и их переживаний.

Но больше всего, конечно, пришлось работать над оформлением спектакля. Чтобы до публики дошла кинематографическая сторона постановки, надо было обеспечить себя достаточным количеством „кадров“, т.-е. таких комбинаций декоративных предметов, которые можно было бы часто сменять, либо показывать в разных видах. Опасность „пересолить“ сделать надоедливо много таких эпизодов в оформлении нам не угрожала: слишком мало возможностей давала сама сцена.

Разбив по текстовому смыслу акты на кадры, мы принялись разрабатывать их оформление, причем изменение во внешнем виде сцены мы повели по двум путям: 1) игра света (фонари, прожектора и т. д.) и 2) игра самих декораций (неожиданное открывание их, передвижение и т. д.).

Прежде всего нам был необходим фон, не только нейтральный, не обращающий на себя внимание, но, кроме того, подчеркивающий актерские фигуры и лица, линии и краски вещей и особенно — убивающий тени, так как при многочисленных и разнообразных источниках света, теней (и очень резких) предвидилось необычайно много. Таким фоном мог бы быть только черный бархат (собственно мы пользовались манчестером). Сделав десять черных бархатных ширм (каждая из двух стенок по аршину), выгибающихся на скрытых петлях и внутрь и наружу, мы сделали, кроме того, два бархатных двойных занавеса, один — на обычном месте второго занавеса, а другой — в глубине сцены. Обе половины этого занавеса раздвигались отдельно. Кроме того, мы повесили новые бархатные же падуго и запаслись несколькими кусками его еще для запасных подделок.

Один „кадр“ нам давала сама сцена: просцениум на черном фоне занавеса. По бокам его ставятся порталные простенки, которые публика видит только во второй серии — в замке. В первой же части — у Карин — они тоже завешены черным. Так делается для сокращения перестановки в антракте. Все вещи в первой части — стулья, столик, письменные принадлежности, вазочка с цветами — были сделаны белыми для большей „кинокрасивости“¹⁾.

¹⁾ Этот эффектный сам по себе прием белого на черном за последнее время так затаскан в кино и в театре, что пользование им сейчас возможно только в ироническом плане.

Распределение световых пятен на сцене дает возможность освещать разные части сцены, но применение прожекторов с бегающим снопом света на маленькой сцене совершенно невозможно: они освещают сразу всю маленькую площадку. Пришлось в разных местах сцены прятать целый ряд источников света, причем первые же опыты показали, что освещение из одной точки крайне невыгодно для актера: свет снизу дает на лицах тени вверх, и наоборот. Пришлось для каждого светового пятна использовать два источника — верхний и нижний. Для верхнего света используются главным образом конуса, а для нижнего — цилиндры с лампочками, которые мы прозвали „пушками“. Такие конуса и пушки при нашем участии понаделаны по всем клубным и провинциальным сценам, куда приезжал в гости наш „Кинороман“, и можно не сомневаться, что после наших спектаклей им не пришлось лежать без употребления.

Говоря не вполне точно, мы разбили сцену на три световых участка: на середине глубины сцены, — правый и левый куски ее, и в задней части — середина. Вот в эти-то „районы“ мы и подставляли в каждом акте свои предметы. В первом акте (у Карин) это — кресло с одной стороны, письменный стол со стулом — с другой и в самой середине, на небольшом возвышении, столик с цветами и два стула. Во втором акте — часть галереи с баллюстрадой в глубине, кресло тронного вида под балдахином



Рис. 6. Кинороман. III акт.

справа и колонна с угловой скамьей влево; в третьем акте это—колонна справа, ширма с лестницей и „восточный угол“ влево и арка двери в середине. Неудобство сцены и невозможность легко обращаться с громоздкими вещами заставили нас раз поставленную на спектакль тяжелую декоративную часть пользоваться весь спектакль, показывая ее в разных местах с разных сторон и с разной обстановкой. Шесть колонн замка меняют только в разных картинах свое расположение. Портальные щиты замка, с вылепленными нишами, заржавевшим рыцарским оружием и портретами остаются на своих местах (просцениум) в течение всех замковых картин, образуя условный коридор в сочетании с черным занавесом (рис. 6 и 7).

Ряд кинематографических моментов вносят в спектакль специально-световые кадры. Например когда говорят по телефону, при выключении всего света, лицо говорящего освещается лампочкой карманного фонаря, помещенной внутри трубки. При полной же темноте на сцену выносятся колыбель ребенка, и включением голубого света в этой колыбели мы вносим в спектакль непредвиденную автором „сентиментальную“ сцену „колыбельной песенки“ и т. д..

Черный бархат скрывает за своими складками заранее подготовленные декоративные куски. В абсолютной темноте Карин идет вглубь сцены. Задний занавес отдергивается—и за ним высокое решетча-



Рис. 7. Отдельный кадр из III акта.

тое окно, на фоне которого она выделяется темным силуэтом. Окно раскрывается, и в нем, на фоне кустов с яркими цветами, разыгрывается целая мимическая сцена между нищенкой и швейцаром. Сцена эта сделана ритмически по сопровождающей ее музыке, а все паузы идут, кроме музыки, под треск киноаппарата. (С этой целью пользуются испорченной головкой старого киноаппарата.)

В третьем акте, когда освещен только один из боковых кадров, черный занавес затягивает уже виденную публикой дверную арку, и за занавесом бесшумно производится подмена декорации: ставятся баллюстрада террасы и садовые кусты. Когда, в дальнейшем, бросается свет на заднюю часть сцены, то она предстает уже в совершенно новом виде. Этими кустами пользуются дальше: когда надо было закончить спектакль, под шаблонный вальс „Над волнами“, лодкой, уносящей героев в Америку, — лодку изображает эта же баллюстрада, а движение ее складывается из ритмического покачивания сидящих на баллюстраде актеров и встречного движения кустов, выносимых со сцены за кулисы руками рабочих, невидимых зрителю ¹⁾).

Передвижение декоративных кадров на глазах у зрителя осуществляется совершенно примитивно при помощи маленькой подвижной платформы—так

¹⁾ Изобретение этого движения в спектакле принадлежит нашим рабочим сцены.

называемой „фурки“. Удачный опыт в „Киноромане“ заставил нас и при дальнейших постановках частично пользоваться такими фурками, причем недостаток средств нередко обращал нас именно к этой самой фурке из „Киноромана“. Простота ее устройства, эффект, ею достигаемый, и удобства установки всего спектакля с ее помощью таковы, что, например, на маленьких клубных сценах при многоэпизодных спектаклях ею просто грешно не пользоваться.

На нашей девятиаршинной сцене фурка была устроена размером 3×2 аршина с высотой от пола в $\frac{1}{4}$ аршина. Эта высота—достаточная, чтобы спрятать колеса под полом, не мешающая актерскому шагу и позволяющая пользоваться самой фурку, как сиденье. Ровно в середине боковых ее стенок сделаны отверстия, в которые вставляется конец веревки. Другой конец отводится за кулисы, и за него вытягивают фурку в нужное место. Чтобы движение фурки сохраняло необходимое направление, приходится—во-первых, колеса внутри фурки закреплять согласно этому направлению: эта фурка, например, может двигаться только вправо и влево параллельно линии занавеса. Если сделать фурку на шарикоподшипниках, она сможет двигаться во всех направлениях, но управлять ее движением будет значительно труднее, так как и в таком виде нам приходится помогать в ее движении руками за специальным „фурковым заспинником“. Вообще же она движется легко и свободно переезжает через всю сцену, неся

довольно сложную установку в шесть человек, принимающих неподвижные позы (вторая картина).

В фурке сделаны и приделаны к ней снаружи на невидимой зрителю стороне отверстия и „ушки“ для реек, держащих различное в каждой картине ее оформление. В первой картине сзади ее укрепляется (не к полу, а к самой площадке) легкий щит, затянутый черным бархатом; на бархате—в белой раме портрет ребенка. Так как бархат (и самая дешевая разновидность его — манчестер) не дает теней, то при „местном“ освещении задник фурки совершенно сливается с темным оформлением всей сцены. Это дает нам возможность кинематографического эффекта. На фурке за маленьким столиком мы проводили целую сцену Карин с дядюшкой. Публика видит через неполный раскрытый занавес только эту фурку. Дядя уходит. У Карин утрированно-драматическая пауза. Она встает и со слезами под музыку и треск аппарата делает условные движения: она переступает ногами на одном месте, будто бы направляясь в другую комнату. В это время медленно начинает раскрываться во всю ширину сцены передний занавес, и одновременно, в том же ритме, буквально из-под ног Карин, выводится фурка с заспинником, портретом ребенка и всей мебелью. Когда же фурка уходит до самого края, и Карин продолжает шагать на настоящем полу сцены,—свет, осветивший фурку, выключается, сзади медленно отдергивается половина заднего занавеса, и идет та сцена с окном,

о которой рассказано выше. Момент этот в условиях крайней тесноты на сцене требует большого внимания и напряжения от наших немногочисленных работников монтировочной части. Зато в эти две минуты зрительный зал с особенной четкостью воспринимает наши „кинозамыслы“.

Во второй картине эта фурка использована, как подножие древнего графского трона. Зеленый балдахин с заспинником и двумя золочеными столбиками укрепляется в эту же фурку. Переезд инсценированного в фигурах актеров герба замка Стьернена совершается при полном свете в момент веселого комедийного подъема в интриге пьесы (рис. 8). Отъехавшая фурка обнажает подготовленный заранее кадр „колоннады“, откуда является неожиданная для действующих лиц и ожидаемая публикой Карин-американка. В третьей части фурка стоит неподвижно, служа полом стилизованному по кино „восточному уголку“. Принцип, по которому мы оставляем ее без движения в этой части, прост: боязнь назойливого обыгрывания все одного и того же предмета и приема. Сама внешность фурки в каждом акте подгримировывается по-новому покрышками и коврами. Заканчивая примерное описание монтировочных работ в этой пьесе, я должен еще обратить внимание на одно обстоятельство в использовании высоты сцены. Шведский замок, готический или романский, должен быть высок, и не нашим 4—5 аршинам передать его величие. Чтобы намекнуть

на эту высоту, мы использовали портреты, которые по ходу пьесы рассматривают действующие лица. На порталных боковых стенках замка, сделанных с большой тщательностью, в самом верху мы укрепили портреты, но только самый низ их рам и самые ступни ног изображенных на портретах рыцарей. Когда показывая на эти портреты, артисты говорят о лицах и волосах рыцарей, — они высоко задирают головы и это производит смешное впечатление иронии и над торжественностью графов и над мизерностью нашей сцены по сравнению с величественным замком. Вот почему публика всегда особенно тепло принимает это место спектакля.

Должен еще заметить, что живопись, как прием, почти совершенно изгнана из спектакля. Все колонны, баллюстрады, лестницы сделаны по скульптурному принципу, как настоящие вещи в кино. Сделано это просто: фанерная обивка стен и колонн основательно проклеена, в неостывший клей присыпано большое количество опилок, которые снова покрыты клеевой краской. Кроме того, для характерного кинематографического отблеска туда же вклеено немного голубых, мелких блесков, слегка помигающих при всяком изменении в свете.

Маленькое предостережение к товарищам, которые попробуют такой способ работы. За недостатком рабочих рук всю эту лепку взяли на себя артисты нашего театра. Под руководством художника и рабочих они быстро и легко справились с этой



Рис. 8. Фурка с балдахином.

кропотливой и грязной работой, но... перестарались. В первые же спектакли обнаружилось, что чрезмерное количество слишком острых выступов в декорациях пагубно отражается на актерских костюмах, обуви и чулках. Когда спектакль прошел много раз и декорации подновлялись, пришлось эту часть работы оставить без подновления.



Следующей большой и своеобразно разрешенной постановкой нашего театра на этой же сцене был спектакль, составленный из трех комедий Островского о Бальзаминове. Эти три, небольшие порознь, пьесы ставились обычно и в „Доме Островского“ — Московском Малом театре — не больше, чем по две в один спектакль. Для нашей же мысли было необходимо охватить в один прием всю трилогию, необходимо потому, что при сопоставлении героя трилогии Миши Бальзамина окружающей его средой — Замоскворечьем, — нам было важно как можно полнее и разнообразнее представить это „темное царство“. На отдельных купеческих семьях Островский — считали мы — показал разные „сферы“ дореформенной России. Если в первой части („Праздничный сон до обеда“) представлено подлинное купечество, то в других частях показаны влияния и дворянства, и чиновничества, попадают в отдельных образах и черточки военщины (Чебаков в последней части). Таким образом

„Похождения Бальзамина в Замоскворечьи“ (как первоначально предположено было назвать спектакль) казались нам при постановке не менее широкими, чем похождения Чичикова по помещичьим усадьбам России. При этом симпатии наши были на стороне Бальзамина, этого „ребенка своего времени и своей среды“. По отношению к нему более практические и устроенные в жизни богачи Замоскворечья казались нам резко-отрицательными „зоологическими“ типами, над которыми мы и решили, снисходительно отнесясь к Мише, посмеяться вволю¹⁾. Внешне спектакль был задуман не в тонах подлинной Москвы времен Островского, а в некоторой исторической перспективе. В нашей Москве должны были сильно прозвучать азиатские тона; пестрые замоскворецкие полушалки, роспись сундуков и коробьев, пряничные фигуры и лубочные картинки должны были дать темы к обстановке сцены — к декорациям, костюмам и гримам.

Изобретать приходилось без конца и мне, и художнику спектакля С. П. Сергееву. Много в спектакле было найдено удачно, и этими удачами я поделюсь с заинтересованными товарищами.

Получался спектакль из восьми действий. Обстановка каждой картины резко разнится от предыдущей. Сделать спектакль с шестью антрактами немь-

¹⁾ В такой трактовке роли Бальзамина нас особенно утвердило описание исполнения этой роли знаменитым артистом Вахляевым в 1863 году.

слимо. Итак, прежде всего занялись превращением действий в картины. Трудно сокращать текст Островского: каждая фраза — это несколько тактов чудесной музыкальной партитуры. Часть текста отпала сама собой: она оказывалась ненужной при совместной постановке пьес, так как в части текста Островский, имея в виду отдельные постановки каждой пьесы, рассказывает содержание предыдущих частей. В дальнейших сокращениях приходилось отрезать куски ролей у актеров, что называется „с слезами и с кровью“, очень много сократить текст было невозможно. Решили построить трехактный спектакль: каждая часть трилогии должна была составить одно действие нашего спектакля, но монтировочная часть должна была быть организована таким образом, чтобы текст шел почти без перерыва, изменения декораций совершались в действии самого спектакля.

Устроить круг на девяти аршинах невозможно, — да и не идет к широкой речи Островского, к его толстопузым и толстозадным героям — вбираться в какие-то секторы маленького блюдечка-круга. Поэтому решили самым широким способом использовать сложную систему занавесок, тем более, что устройство потолка давало много возможностей к этому.

В структуре текста получилось контрастирование: действие происходит поочередно, то в бедной квартире Бальзаминовых, то в „пышных хоромаш“ или в саду очередной мишиной невесты. Этот контраст решено было использовать и в оформлении. Зана-

вески, ограничивающие мишину комнатку, делаем из настоящего рябенкового ситчика; костюмы здесь тоже всамделишные (из гардероба Малого театра от подлинных постановок Островского). Та же купеческая Москва, куда, как в рай, стремится попасть Бальзаминов,—тупорылая, звериная, но яркая и праздничная—вырастает в мелькании размалеванных пестрых занавесок, ярких костюмов, пестрого, увеличенного света на золотых куполах ее „сорока сороков“ церквей, тоже пузатых и подслеповатых.

Но показывать зрителю четыре раза в одном спектакле одну и ту же принципиально-скупную ситцевую занавеску было бы не остроумно. Поэтому мы использовали принцип, применявшийся раньше в театрах при постановке трех первых актов комедии Грибоедова „Горе от ума“. Расположив две ситцевых занавески углом от зрителя, мы отделили Бальзаминовым сознательно тесную жилплощадь, заняв все остальное пространство обстановкой других картин. Ситец дал просто „угол“ Бальзаминовых. Представив себе эту комнату и расположение в ней самых необходимых и характерных предметов, мы, пользуясь занавесками, каждый раз показывали иной угол этой комнаты. Примерно это выходило так:

Разное время дня (освещение) и разное состояние комнаты (например, введенное режиссером мытье полов во второй части) позволяли разнообразить показ этой каморки. Окно, вырезанное из фанеры и

имеющее специальный источник света, навешивается на занавеску, причем так как оно показывается два

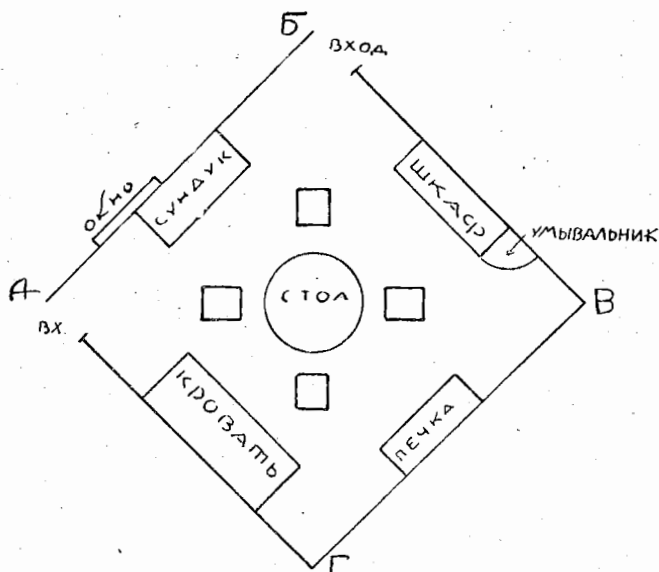


Рис. 9а.

раза на разных сторонах, то и окон таких, в условной перспективе, мы имеем два (для первой и третьей частей). Картинки на стенах наклеены на холст и прикалываются булавками. Свет все время в балламинах картинах уменьшен и включается полностью только в радостном финале.

Москву, купечество и Замоскворечье,—в котором происходит все действие пьесы,—прежде всего мы

выражаем убранством портала. Низ, верх и бока сцены, украшенные на весь спектакль яркими полотнами,

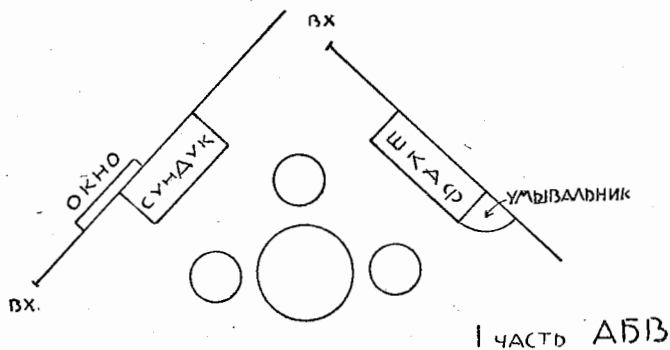


Рис. 96.

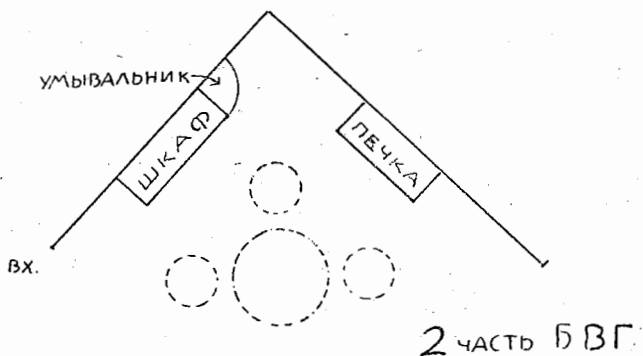
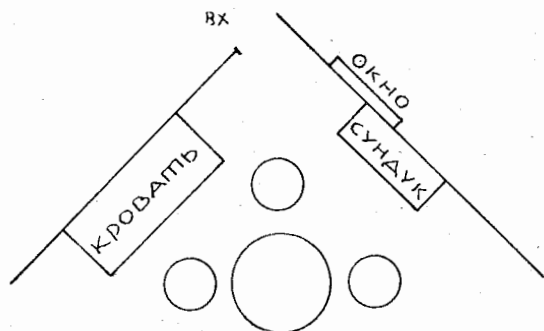


Рис. 9в.

в пестро-расписном орнаменте передают нашу мысль о москворецкой азиатчине. На их фоне два убогих

фонаря на полосатых (черное с белым), старорежимных столбах стоят весь спектакль. Зажигаясь „по



3 часть Г.А.Б

Рис. 9г.

вечерам“ (т.-е. когда действие происходит вечером), они, кроме того, зажигаясь в других случаях, подчеркивают своим светом особо значительные реплики действующих лиц, обращаемые со сцены непосредственно в публику (например, знаменитый монолог свахи во второй части). Вместо обычного второго занавеса повешено огромное, сшитое из пестрых уголков материи, купеческое одеяло, которое своей дикой и сумбурной пестротой приглашает зрителя отнестись к показываемому театром Замоскворечью, как к стране, „никому в подробности неизвестной и никем из путешественников неописанной“ ¹⁾.

¹⁾ А. Н. Островский. Записки замоскворецкого жителя.

За этим одеялом и совершаются перестановки в картинах, в то время как перед ним уже идет следующая часть текста. Так выделены в интермедии: первый рассказ матери (первая часть), сцена Устрашимова с Машей (вторая часть), монолог Чебакова и его сцена с Бальзаминовым (в третьей части).

Когда отдергиваются занавески бальзаминовской комнаты, сцена сразу меняет весь свой вид. Боковые „сукна“ или „ширмы“ заменены яркими аляповатыми занавесками, часть из которых может вытянуться дальше середины сцены на описанных выше крючках по проволокам и образовать угол с другой занавеской противоположной стороны. Падуги за центром (куда не доходят бальзаминовские занавески) так же пестры. Все это завершается постоянным задником: на нем в утрированно-живописной манере, с нарушением перспективы, но с соблюдением стиля порталных украшений, занавесок и одеяла, изображены сразу и собор Василия блаженного и Казанский и часть кремлевской стены. Купола покрыты настоящим золотом и играют отблесками света.

Точные расчеты сценического пола, внимание к каждой щели, через которую публика может увидеть заранее то, чего ей не следует видеть, заставило нас потратить много времени и усилий, но в конце концов театр удачно разрешил поставленную задачу. В первой части — три картины; их удалось поставить на сцену сразу. В окно второй картины были, правда,

ясно видны часть московского задника и забор, и часть дерева, поставленного в середине третьей картины, но эта условность совершенно идет ко всему плану спектакля. В пестрых занавесках ставились для обозначения картины два-три декоративных намека на мебель. У купцов Ничкиных комнату составляют две желтых канареечного тона занавески с аляповатыми цветами, к которым приставляются печка и окно. В саду (третья картина) — забор перед московским задником, один красный плоский створ дерева и три выдвижных по верхним проволокам отрезка крон яблони и рябины. Обстановку Антрыгиной составляет шаржированный гобелен „русско-французского стиля“ с изображением галантной сцены и весело расписанная божница.

Купеческий акт (третья часть) ставил перед нами почти непосильную задачу: по автору на сцене должны быть разделенные забором два сада (Белотеловой и Пеженовых). В обоих происходит действие почти без перерыва: Бальзаминов перелезает через забор из одного сада в другой. Нечего было и думать о выполнении ремарки автора, где один сад находится слева, а другой справа: на четырех аршинах никак не развести актеров ни в одном из „садов“, не говоря уже о необходимой беготне и суматохе. Из этого положения мы вышли так: первый план сцены мы отвели под сад Пеженовых, задний под сад Белотеловой. Забор между ними шел параллельно линии рампы через всю сцену. Он

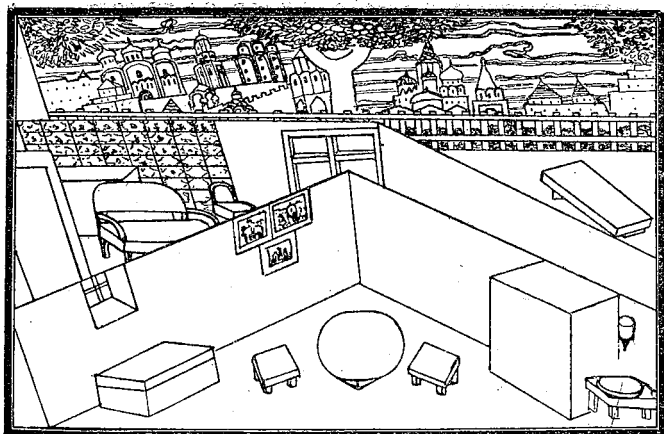


Рис. 10. Три картины сразу стоят на сцене

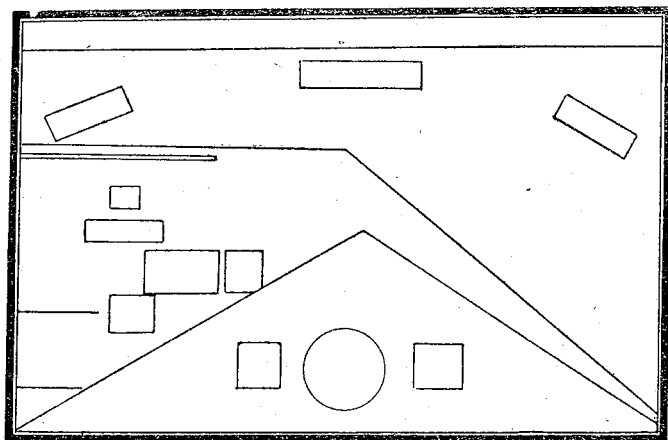


Рис. 11а.

представляет собою скатывающийся полужанавес в нормальную высоту забора. Веревки, служащие для его скатывания, находятся за боковыми занавесками. За забором — беседка. Когда в начале акта сцена идет в саду Белотеловой, весь передний план затемнен, а задний план с беседкой освещается последними софитами сверху, лампами на штативах по бокам и отдельными лампочками внизу; последние закрыты от публики низкой полосой подкатанного к полу забора. Анфиса и Раиса лежат, на коврах в переднем саду. Их причудливые костюмы с огромными пестрыми кринолинами и маленькие зонтики, закрывающие головы, дают возможность зрителю с слишком острыми глазами предполагать в этих пестрых горах что угодно, только не живых людей, и в дальнейшем превращение этих цветочных клумб в Анфису и Раису дает крепкий комический эффект. Когда сцена у Белотеловой кончается, заборный полужанавес подтягивается кверху. Так как он все-таки не покрывает полного человеческого роста, то актерам, играющим сваху и Белотелову, приходится присаживаться на корточки навстречу поднимающемуся забору и потом, согнувшись, выходить за кулисы. Включается полный свет — от сада Белотеловой из-за забора видна только верхушка беседки.

Через этот забор приходится нескладно (по роли) и в несколько приемов перелезть Бальзамину. Чтобы не сорвать занавеса и обеспечить артистку необходимый упор, под верхний брусок полужанавеса

подставляются сделанные по точному размеру рогатки. Бальзаминов, перепрыгнув через забор, ложится на пол, рогатки вынимаются. Забор скатывается вниз, передний свет выключается и сцена идет, как в начале акта.

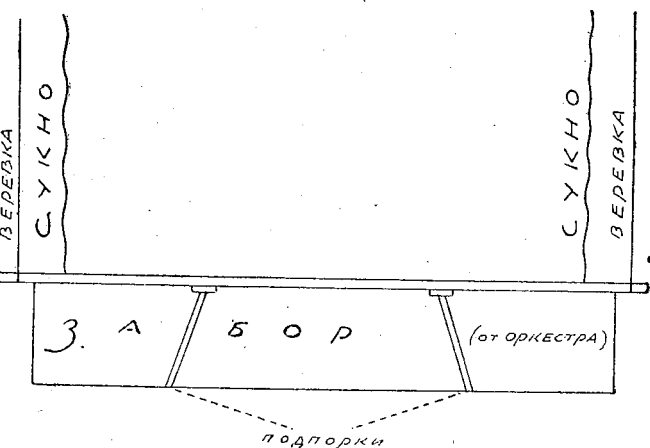


Рис. 116.

Благодаря тому, что место забора установлено сзади среднего угла, образуемого ситцевыми занавесками, все это изобилие перемен проходит без малейшей задержки.

Я нарочно несколько подробно рассказываю про этот забор, потому что его изображение было настоящим спасением при наших размерах, и еще потому, что такой принцип может в разных случаях

выручить клубного постановщика, так как он и эффектен и легко выполним.



Коротко история постановки в нашем театре этой пьесы сводится к следующему:

**„ВРЕДНЫЙ
ЭЛЕМЕНТ“**

Драматург В. В. Шкваркин прочел нам первый вариант задуманной им комедии, которая увлекла нас своей сценичностью, бойкостью и крепкой театральной интригой. Автор быстро согласился с нашим предложением сделать из комедии водевиль. В тексте пришлось изменить очень немного. Были вписаны куплеты, по стилю и характеру стиха подражавшие куплетам старинного водевиля, причем театром был указан ряд мест, где эти куплеты были бы желательны. Так как главное действующее лицо пьесы, артист Шукин, является представителем старого театра и стиль всей пьесы до некоторой степени подражает старинному водевилю, то этот стиль был положен и в основу постановки. Поэтому мы и в оформлении спектакля решили положить устарелые принципы живописных декораций, но взять эту живописность не „честно“, т.е. по шаблону, а в ироническом освещении. Живописные декорации к этому времени настолько развенчали себя, настолько были необычны для характера наших постановок, что ирония эта не должна была быть зубастой пародией; мы тепло посмеялись над этой

устарелой системой сценического оформления. „Так играли наши дедушки“ — вот стиль, над которым мы хотели подшутить.

Я не буду рассказывать содержания пьесы: она достаточно популярна, так как обошла, кажется, все сцены Союза и не раз ставилась в клубах ¹⁾).

Итак, „театр“. Место действия — некая сцена, где актеры играют среди декораций. Игра в игру.

Я уже говорил раньше, что портал мы старались в каждом спектакле привести в особый, свойственный именно сегодняшней пьесе вид. И чтобы публика сразу поняла, с чем она имеет дело, что эта шутка и что сегодня вспоминается в форме спектакля театральное прошлое, — мы превратили свою сцену в „театр“. Наша труппа не знает суфлера на спектакле, но во „Вредном элементе“ на подходящем месте высовывается наивно расписанная суфлерская будка. Наша сцена не знает общего нижнего света, но в этом спектакле на носу у зрителя торчит наивная „рампа“, тоже расписанная. Из нее выглядывают лампочки узаконенных цветов (белый, красный, голубой). Занавес открывается не просто, а танцуя

¹⁾ Здесь особого внимания заслуживает постановка этой пьесы драмкружком Могэса. И режиссер (В. В. Малченко) и весь состав кружка прекрасно были знакомы с работой, отразившейся и в печатном издании пьесы (при соответствующей оговорке автора). Однако кружок, стоя на верном пути, ни в одной сцене не унизился до копии и скорее иногда проявлял излишнее пуританство, трактуя кусок текста наперекор нашему спектаклю.

в ритме польки. Половины его идут навстречу друг другу, свертываются в длинные свертки, которые у нас прозваны „колбасами“ и, танцуя, расходятся по сторонам при меняющемся в ритме польки свете. Эти „колбасы“, имеющие успех у публики в начале и в финале спектакля, были введены в спектакль в результате веселого недоразумения. Желая показать специалистам-рабочим, как дают занавес, я на спектакле-вечеринке встал к занавесу сам и перепутал веревки. На мое самоуправство занавес ответил всей этой путаницей. Мой конфуз был возмещен хорошим монтировочным куском спектакля — этой игрой занавеса. Вообще на сцене нет мертвых вещей, и если любовно отнестись к каждому из сценических предметов, — он непременно покажет вам свою какую-нибудь неожиданную и интересную для играющих сторону ¹⁾.

Темы живописных декораций брались отовсюду, и все переводилось в плоскости. На написанном окне написано и то, что видно к окну. Дверные занавески вырезаны вместе с дверью из фанеры. В заспинниках на щите-пристановке нарисованы не только обои, не только веера и гитары, висящие на них, но и часть мебели. Мешки с „продуктом“ нарисованы на стенах, одеяло на кровати, скатерть на столике, нижние полки — все это со всеми складками и толщинами просто написано в преувеличенно ярких кра-

¹⁾ Художник этого спектакля — С. П. Сергеев, писавший до этого „Похождения Бальзамина“.



Рис. 12. Камера в тюрьме.

сках художником. Оформление этого спектакля, зачеркивая знаменитые слова „как в жизни“, сознательно выводит вместо них другие зазорные слова: „как в театре“. Для изображения убогой роскоши казино — тона были нами найдены в оформлении ужасной эстрады старой пивной. Знаете, такие „роскошные“ занавеси с подборками на шнурах, неизвестно на что похожие, мраморные вазы с букетами фантастических цветов и непременно участники всякой идиллии — розоватые лебеди с чрезвычайно лебедиными шеями. Вот эта-то тема, украшенная и дополненная темами настоящего казино, которые были зарисованы художником на месте, составила оформление второй картины.

В картине третьей — камера в Бутырской тюрьме (рис. 12) нам по ряду обстоятельств нужно было избежать мрачного впечатления, которое может дать сама тема тюрьмы, как бы светло, опрятно и радостно в ней не было. Мы сделали павильон из трех стен, обозначили даже своды черными углами в первом плане павильона; но подвешенная в воздухе, в разрезе занавеси, отдельная оконная решетка — веселенькая лиловатая панель и особенно так называемая косая перспектива павильона, позволяющая зрителю видеть сцену поверх тюремных стен, — позволили нам и тюрьмой произвести шутовское, водевильное впечатление.

Что же касается квартиры напмана, то здесь нас меньше всего интересовало настоящее жилище совре-

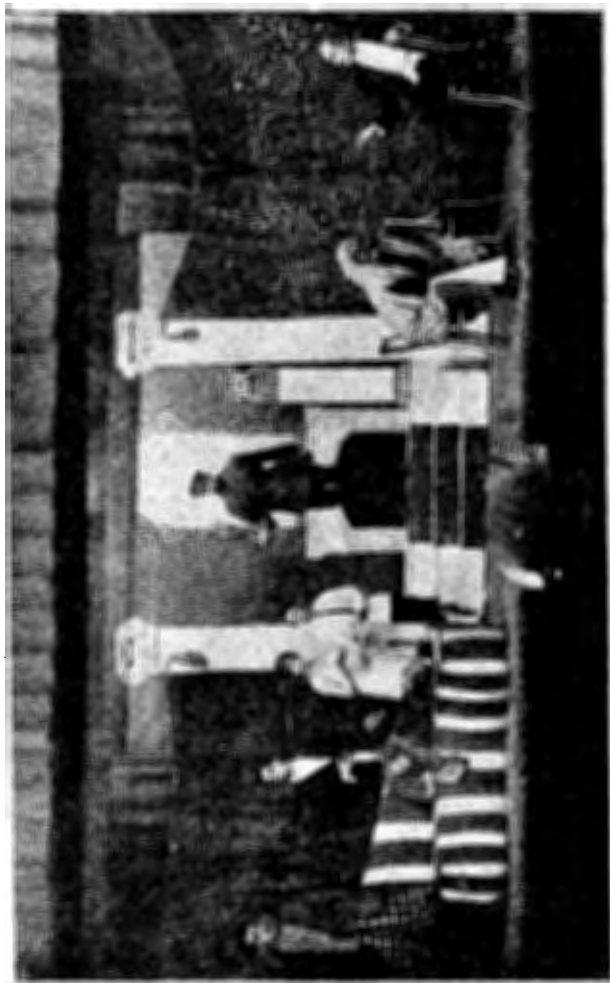


Рис. 13. Квартира нэпмана.

менного богатея. Мы убрали его квартиру с мишурной роскошью театра 80-х годов. На заднике — камин, разумеется — золотой, четыре плоских колонны с капителями в трех аршинах от пола, с нарисованными шнурами. Колонны попарно соединены занавесами, расписанными под парчу. „В провинциальном театре пошли бы в доброе старое время те самые занавеси, которыми обрамлялся пир Нерона в „Камо грядеши?“ — фантазировали мы, и просили художника не скупиться на золотую краску (рис. 13).

Эти колонны дали нам и еще одну возможность для использования их в ироническом плане. Их подставки сделаны таким образом, что есть возможность руками склонять их в любую сторону. В последнем акте Шукин, чтобы доказать товарищу из МУРа подлог своего соперника, убедить, что актером является именно он, поет сперва грустную песню — и наводит на всех тоску, потом запевает плясовую и все — в том числе и сам товарищ — пускаются в присядку. Вот эти чувства тоски и веселья по очереди вместе с актерами должны пережить и наши колонны. Четыре рабочих каждый у своей ручки, сперва медленно опускают их вместе с занавесом в ритме тягучего романса при угасающем свете софитов, а потом в веселом плясовом напеве раскачивают их ритмически, все учащая и учащая раскачивание сообразно музыкальному росту пляски. Успех такого приема понятен: ничто так не действует на публику, как неожиданность. Правда, выручает наш театр

в таких музыкально-монтажных вещах случайно проявившаяся музыкальная чуткость всего нашего технического персонала, который быстро схватывает и с увлечением выполняет подобные задачи.

Чтобы создать для всех ярких декораций фон, напоминающий еще неустроенную и неумытую столу времени действия пьесы, мы вешаем на этот спектакль грязные в пятнах и бахромах, полинявшие от времени, самые старые и потрепанные лиловатые сукна.

В этом спектакле проводилась еще одна интересная для клубного работника и незаметная зрителю (а к этой „незаметности“ и стремились) сторона работы. В старом театре каждый актер знал в определенный момент спектакля, чья идет сцена, на кого должно быть обращено внимание зрителя. Это очень существенный для исполнителя вопрос, и к нему не раз возвращался в своих работах (особенно в последние годы жизни) такой величайший художник театра как Е. Б. Вахтангов. Во „Вредном элементе“ нами тоже сделана такая попытка—удаления из внимания зрителя того, кто сейчас не на первом плане. Это легко было сделать в картинах у Щукина: теснота и множество закоулков в его комнате, отдергивающиеся и задергивающиеся занавески позволяли режиссеру легко и оправданно затушевывать все не главное, предоставляя всю сцену театральному монологу Щукина или куплету Надрыва-Вечернего. Но особенно оправдались эти искания во второй картине (Ка-

зино). Выпустив на маленькую сцену столько игроков и гостей, сколько она может вместить, я не имел возможности даже за прямым отсутствием свободных выходов со сцены уводить их в другие залы или приводить обратно. Но что может быть назойливее толпы (и чем отдельные лица в ней интересней, тем хуже), которая своими счастливо-найденными деталями, необходимыми вставными эпизодами, хотя бы и без слов, отвлекает внимание зрителя от основного хода драматурга и линий актерских ролей. Мы поступили так: свесив с потолка три лампы в пошлых абажурах цвета „танго“ над тремя главными местами действия (стол железки, стол рулетки и буфет) мы зажигали по репликам ту из них, которая освещает игруемую в этот момент часть текста. Остальное хоть и не исчезает, но стушевывается в полумраке; взгляд и внимание зрителя таким образом невольно направлены туда, где их ждет театр.

Было еще большое препятствие в этой работе: место для оркестра. Это была первая вещь, где актерам приходилось уже не просто двигаться в музыку, а и петь номера, представляющие для драматического актера значительную трудность.

За кулисами оркестр начинал расходиться с актером, поместить его у входа в зал не разрешала пожарная охрана. Пианино перед сценой „резало“ актеров. В конце-концов сняли две угловые части просцениума, пианино поставили по стене, сделали маленький барьер, за которым и поместили музы-

кантов на подрезанных табуретах перед подрезанными пюпитрами, в очень неудобных позах (рис. 14).

Конечно, ближайшие к оркестру места в зрительном зале в продажу не поступали.

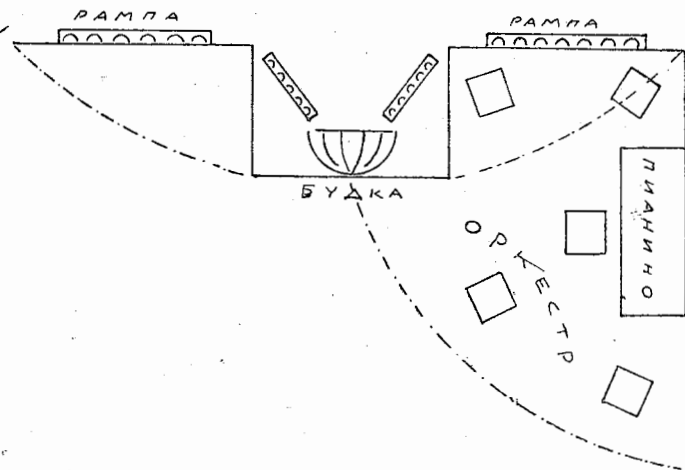


Рис. 14.

Быстрые перестановки в картинах с очень сложными и многочисленными предметами оформления проходят без задержки благодаря следующим мерам: во-первых, конец каждой картины выносится на первый план и играется перед бархатным занавесом. Условная форма спектакля очень соответствует таким концовкам, а тем временем за занавесом для постановки не теряют ни одной секунды. Во-вторых,

строго распределена работа каждого в перестановке, и точно высчитано время, необходимое для замены одной вещи другой. Движения сокращены до минимума. Никто, даже часть исполнителей, начинающих следующую картину, не выходят на сцену, не внося с собой каких-то новых предметов. Такая „рационализация“ достигается только рядом специальных перестановочных репетиций, когда выявляются и устраняются по секундный стрелке часов все могущие быть устраненными задержки.



Последней постановкой на сцене среднестепенского театрального труппы мне была поручена большая комедия Шекспира „Конец—делу венец“. Мой опыт должен был заключаться в новом подходе к тяжеловатому классическому тексту, в современном толковании образов заштампованной рыцарской героики, осмеянии шекспировской торжественной и добродетельной монархии и приближении к новому зрителю шекспировского текста путем создания жизнерадостного и молодого спектакля. Я не буду останавливаться на полном плане этой постановки. Здесь необходимо обращение к ряду научных и критических источников, касающихся и Шекспира, и его эпохи. Скажу коротко только, что после большой работы над текстом, от многих серьезных и научных исследований пришлось обра-

таться к изучению природы и стиля шекспировского театра, и простые здоровые принципы, положенные в его основу, взять за основу и в нашей работе.

Конечно, современному зрителю просидеть на пятиактной комедии Шекспира, большая часть которой переведена тяжелыми стихами, — невозможно. Работа над текстом пошла по линии укомплектования комедии в три акта, сокращения всего, что представляет исключительно историколитературный интерес, и максимального опрощения текста там, где это позволяет характер ролей. Вся эта работа была построена на искреннем уважении к подлинному тексту, ни одно изменение не вносилось без справки с английским текстом; из работы была исключена „кустарщина“, и в ней принял участие ряд писателей и поэтов.

Разные принципы были вложены в оформление предыдущих постановок; должно было быть что-то новое в этом исключительно трудном спектакле. В результате литературной и режиссерской работы актов-то действительно получилось три, но количество картин образовалось такое большое, особенно вместе с введенными от театра интермедиями перед занавесом, что мы не могли его определить до премьеры и так и обозначили на афише: „Комедия в трех действиях и многих картинах“. Бесконечное разнообразие этих картин, перекидывающихся не только из зала в зал или из города в город, но даже из страны в страну (Руссильон—Париж—Фло-

ренция) заставило нас обратиться к далекой истории античного театра, примитивность которого помогла и нам в нашем условном плане постановки.

Ширмы из шекспировской комедии, не раз демонстрировавшиеся нами перед клубными режиссерами при экскурсиях и на лекциях, уже получили фактическое признание в некоторых московских клубах. Поэтому останавлиюсь на их принципе.

В греческом театре существовали по краям сцены знаменитые трехгранники-призмы, на сторонах которых раз навсегда были изображены определенные декорации, условно означавшие место действия. Они поворачивались к зрителю той стороной, которая означала требуемое место действия: деревья обозначали лес или сад, дома—улицу и т. д.¹⁾

Я давно нарисовал в своих тетрадках прием современного спектакля, основанного на таком простом и художественном способе; теперь предстояло осуществить это на деле. Опыт в макете показал, что оборот призм новыми цветовыми сторонами, например, серых—красными, красных—синими, дает полную иллюзию изменения сцены. Чтобы использовать эти призмы максимально, мы построили их таким образом, что в спектакле играют все шесть сторон трехгранника—три внешних и три внутренних, которые в антракте путем перегибания сторон тоже могут стать внешними. Таким образом, исполь-

¹⁾ Художник спектакля В. К. Щербаков.

зую их по-разному, мы уже имели возможность делать три вида сцены, не задерживая занавеса. Кроме того, из четырех ширм две мы сделали почти в высоту сцены, а две—ниже. Получились разные высоты, следовательно разный вид сцены — и это мы могли легко комбинировать за первым или даже за вторым занавесом. Второстепенные аксессуары могли дополнить обстановку отдельных картин. Соображения экономии средств и места заставляли нас каждую вещь повторять с разных сторон в разных видах: постель больного короля, не сходя со сцены, простым размещением частей превращалась то в диван, то в уличную тумбу, то в лафет пушки, то в трон. Две малых ширмы, разворачиваясь внутренними сторонами, образуют две половины кованых ворот. Подъемный мост, поднимаясь через блоки с пола в перпендикулярное полу положение, изображает заспинник трона, обитый горностаем. Две маленьких фурки ($1\frac{1}{2} \times 1\frac{1}{2}$ аршина), то несут на себе стяги и загсраживают ненужную часть сцены, то украшаются двумя половинками итальянской беседки, то, закрывая собой люки, остаются в своем обычном виде, служа трибуной для монологов и сиденьем для чтения.

Спектакль начинается прологом: первые шекспировские фразы подаются декламационно-напыщенно: пусть зритель думает, что пойдет „скучная стихотворная трагедия“. Две призмы по краям черного занавеса украшены огромными мечами, все действующ-

щие лица, закутанные в чёрные плащи, протяжно разговаривают про болезнь короля. На один момент театр показывает, что ему не жалко этих плачущих героев: помощник режиссера обрывает за занавесом тонкую, прикрепленную к полу нитку, и в руки всех действующих лиц падают из-за падуги носовые платки. А потом — пролог кончается: на несколько мгновений выключается свет, рабочие перевешивают призмы другой стороной, чёрные плащи, прикрепленные к занавесу обыкновенными английскими булавами, уносятся с занавесом за кулисы; включается полный свет: все действующие лица заговорили просто и весело, на них яркие комедийные костюмы, на четырех призмах готические стрелы и сзади в арке на транспоранте окно из разноцветных уголков стеклянной живописи. Перед этим окном на круглом невысоком возвышении, обнесённом изогнутой дорожкой, жестяная зубчатая спираль вьётся вокруг прямого копьё, скрываясь в падуге.

Эта спираль позволяет нам подняться выше, чем можно на сцене. Когда Елена бежит на башню, чтобы послать прощальный монолог уезжающему в Париж Бертраму, весь свет выключается. Одна она освещена пучком света на спиральной дорожке. Она бежит вокруг столба и, держа его за особую ручку, приводит спираль в движение. В это время навстречу движению спирали задник с окном начинает перематываться с верхнего валика вниз. Освещённые снизу бегут вниз ряды окон, и зритель может



Рис. 15 Винтовая лестница-спираль.

считать, сколько этажей пробежала Елена по винтовой лестнице в башне, прежде чем оказалась на ее крыше (когда весь задник уже на полу). Оттуда она и произносит свой знаменитый монолог. Так как впечатление от этого подъема получается то самое, которого мы хотели, этот опыт мы считаем большой победой над ненавистным низким потолком сцены (рис. 15).

Все дальнейшие находки этого спектакля исходят из строгого расчета пользования вещами и чередования сторон призм, раздвижения занавесок и точного учета времени. Например, дворцовые сцены, сведенные нами в одну большую картину, идут на красных сторонах призм. Король, которого до введенной театром интермедии омоложения его Еленой мы подаем подчеркнуто расслабленным и не встающим с постели, не может, как у Шекспира, „входить“ и „выходить“. Его „одр болезни“ помещен надвигающейся к публике фурке и загораживается другими фурками со стягами, когда он не нужен по пьесе. (рис. 16 и 17). Фурки двигают рабочие, спрятанные за стягами и заспинником короля, руками по точным репликам и по музыке.

Сочетание ярко-желтых сторон призм, украшенных окнами, желобами и зубцами (так же как королевские стороны украшены комическими гербами) с синим задником „неба“, дает общее впечатление Италии, непохожее на цветовые гаммы других картин.

Целый ряд других шуток, подтверждающих наше ироническое отношение к героям, в сущности является плодом выдумки, иногда очень легко получившей осуществление, иногда же выбранной из целого ряда вариантов, предложенных художником, режиссером, артистами или рабочими.

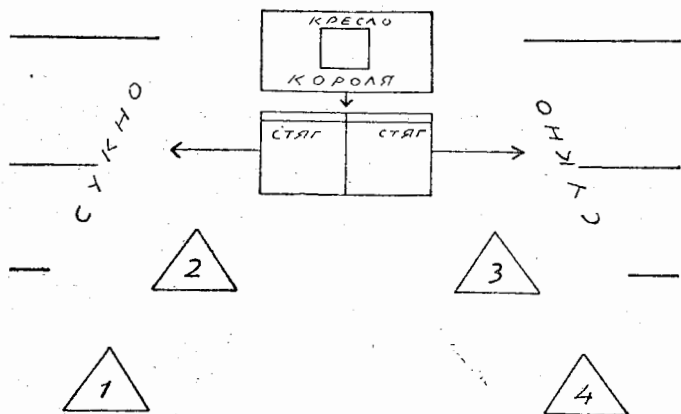


Рис. 16.

О превращении короля из старика в молодого, о загорающем сердце графини, об изумруде, о рубине на кольцах, зажигающихся при прикосновении к кольцу актера, о том, как растягивается в бочке Пароль на пять аршин — здесь писать не место. Во-первых, все это делалось бы и на большой сцене так же, как и на маленькой, только в условиях очень тесного соседства со зрителем приходится тща-

нее прятать маленькие секреты этих шуток; во-вторых, клубный руководитель сам о многом догадается и много выдумает нового. Уже чего-чего, а этого не занимать стать у нашего клубного режиссера, лишенного по большей части и настоящих средств и настоящей помощи.

*

Одним советом и пожеланием я считаю необходимым закончить эту статью. Я, как ее автор, и театр, где я работаю, будут очень рады, если где-либо в клубе будут конкретно использованы те самые примеры, которые здесь приведены. Угадывая, что именно из наших приемов может быть использовано в клубе с успехом, я нарочно подробнее останавливался в некоторых случаях. И все же, как бы это конкретно ни было, не в этом истинный смысл этих нескольких страничек. Мне хотелось показать, как настоящий профессиональный молодой театр, желая во что бы то ни стало в жутких условиях сделать все, что возможно, на минимальной сцене, искал и находил выходы из затруднений, преодолевая, казалось бы, непреодолимые препятствия. А показать это мне хотелось не для того, чтобы похвастать общим признанием этой работы или остроумием его монтировочного состава. Нет, хотелось только вселить уверенность в товарища кружководы, уверенность настоящую, твердую и задорную: не маленькая площадка, не отсутствие средств,



Рис. 17.

не недостаток времени хозяйничают на спектакле (все равно в театре или в клубе), а фантазия, выдумка, находчивость, исходящая из большой любви к работе, из острого, любовного взгляда на случайно оставшийся от последней постановки вон там, за второй падугой, около трещины в потолке, ехидно согнувшийся и ждущий применения к работе маленький, ржавый гвоздик.

ПОПОВ АЛЕКСЕЙ

Режиссер театра им. Евг. Вахтангова

МАСШТАБ РЕГУЛИРУЕТ ВСЕ

(Спектакль, антракт, вешалка)

В начале мы хотели бы условиться с читателем о предмете настоящей брошюры.

Опыт работы на малой сцене можно и нужно рассматривать, как опыт театральной работы в о о б щ е. Но тогда материал данного опыта разорвал бы границы скромной брошюры и утратил бы свою утилитарную установку.

Поэтому необходимо в самом начале договориться о том, чего мы будем касаться здесь и что выходит за пределы данной брошюры.

Общие основы мастерства театра, техника режиссуры, техника актера и их деловое переключение—все это лежит за пределами данной работы.

Не от целого мы пойдем к частности, а наоборот, частное (малую сцену) мы поставим в орбиту своего пристального внимания.

Отдельные театральные дисциплины, как, например, звук, движение, оформление, свет и т. д., мы

будем рассматривать не с точки зрения их принципиальной сущности в искусстве театра, а только со стороны тех изменений, которые являются следствием объективных условий малой сцены. Техническое оборудование сцены и организация перестановок тоже интересует нас не вообще, а в применении к реальным условиям малой сцены. В связи с этим каждый затрагиваемый нами вопрос имеет очень узкое и специфическое освещение. Такая установка уже предопределяет нашего читателя. Читателю, не знакомому с основами театрального мастерства и с техникой построения спектакля, многое будет непонятно, для такого читателя мы не охватим вопроса в целом.

С другой стороны, для профессиональных работников стационарных театров так называемой большой сцены наша брошюра во многом может показаться элементарной и мало интересной.

Отсюда вывод: опыт и практика масштабно малых сцен интересны и нужны главным образом для работников клубных, трамовских и крестьянских сцен.

Преемственность опыта должна идти не только по линии справки или рецепта, а главным образом по линии будирования собственной мысли и фантазии, опирающейся на указанный опыт.

Никакой рецептуры на каждый скверный случай, с которым сталкивается работник малой сцены, дать нельзя, но опираясь на коллективный опыт, можно

заставить работать собственную мысль в правильном направлении. В этом мы видим единственный смысл и цель нижеизложенного.

Примечание. Автор оперирует опытом не только сцены театра имени Е. Вахтангова, но и других сцен. Поэтому целый ряд примеров, приводимых в тексте, не имеет прямого отношения к театру имени Е. Вахтангова.

Малые размеры сцены с самого начала должны рассматриваться нами как некие объективные условия. Мы должны учесть этот недостаток как неизбежное зло и, переболев им, как корью, примириться с ним. Это „примиренчество“ надо понимать, конечно, условно. Если есть хоть какая-нибудь возможность масштабных и конструктивных расширений сцены, то само собой ясно, что никто не захочет оставаться в пределах скупого сценического пространства.

А примириться с объективными условиями маленькой сцены необходимо для того, чтобы раз навсегда изжить принципиальный конфликт, имеющий место в данном случае. Иначе каждый день и в каждом отдельном случае режиссер будет впадать в трагический пессимизм, и воля его будет отвлекаться от разрешения конкретной постановочной задачи в данных объективных условиях. Здесь вопрос упирается в охрану своего творческого спокойствия. Режиссер, страдающий изо дня в день от малых размеров сцены, уподобляется той кокетливой женщине, которая возвела в трагедию свой

чрезмерно большой нос. Как она его не прикрывает и не пудрит, — меньше он не становится. Есть только один выход — принять громадный нос как неизбежную данность и перестать его пудрить.

Тот же самый рецепт поможет и режиссеру малой сцены. Он должен овладеть недостатками своей сцены и использовать их для постановочных целей. Выяснение недостатков сцены для органического приятия их — первый шаг к тому, что конфликтов между режиссером и его площадкой будет меньше и изживаться они будут проще.

Нехорошо, когда в маленькой комнате начинают орать — это мешает слушать и понимать.

Нехорошо когда в посудном магазине размахивают без толку руками, — это увеличивает процент посудного боя.

Также плохо получается, когда на малой сцене режиссер, актер, художник, музыкант и осветитель ведут себя вне учета специфических условий малой сцены и малого зрительного зала.

Нехорошо — потому что зритель ощущает разрыв театральных работников с теми формальными условиями, в которых они работают.

Целому ряду недостатков, присущих малой сцене, сопутствует, однако, ряд достоинств или, вернее, преимуществ, которыми располагает масштабно малая сцена. Если мы говорили, что недостатки должны быть нами взяты на учет и изучены, то тем более



„Разлом“ II акт, 1 к.

Режиссер Алексей Попов, художник Н. П. Акимов

мы должны знать те плюсы, которыми располагает малая сцена и зрительный зал.

Небольшая сцена естественно суживает фокус зрительного внимания. Всякое движение актера на малой сцене приобретает сугубое значение, следовательно, актер должен быть экономнее в своих движениях по сравнению с большой сценой. А кроме того, радиус больших пространственных движений должен быть сокращен.

По аналогии с кино — малая сцена работает на зрителя так же, как „первый план“.

Мимика актера и его игра с вещами, приобретают на малой сцене особую тонкость и нюансировку. (Говоря о малой сцене, мы разумеем и соответственно малые размеры зрительного зала.)

Слово и звук в условиях малой сцены тоже приобретают ряд исключительных преимуществ, и техника их должна иметь свою спецификацию.

Каждый инструмент имеет свой резонатор, рассчитанный на определенный тембр и силу звучания.

Камерность и интимность зрительного зала дают в руки режиссера, актера и музыканта целый ряд специальных возможностей воздействия на зрителя.

Техника заполнения паузы и насыщения ее действием в значительной степени иная, чем в большом

театре. Пауза, сделанная с установкой на камерный зал и перенесенная в большой театр, выглядит как „минута молчания“, как перерыв в действии и служит предлогом для откашливания зрителя.

Нахождение достоинств и преимуществ масштабно малого зала и сцены позволит театральным работникам использовать их в правильном направлении.

Не следует, однако, чересчур увлекаться интимностью своего зала и заставлять зрителя напрягать свой слух и зрение. На этом пути театр может приобрести такие скверные привычки, от которых ему будет трудно избавиться.

Форма зрительного зала и его архитектурные особенности должны быть предметом специального внимания со стороны режиссуры. В отличие от кино, где все зрители смотрят на происходящее с одной точки зрения (точка киноаппарата), в театре каждый зритель имеет свою выгодную или невыгодную точку зрения. И поэтому каждое движение или сценическое построение должно быть расцениваемо с разных мест зрительного зала. У театра с малым зрительным залом есть преимущество перед большим, а именно: разность точек зрения идет только по горизонтали, тогда как в большом ярусном театре приходится делать учет и по вертикали (по ярусам).

А мы знаем, что чем единообразнее точки зрения зрителя, тем легче передать зрителю желаемую режиссерскую тенденцию.

Если в зале существует балкон, то ясно, что всякое сценическое построение должно быть учтено и с точки зрения балкона.

Учет архитектурных неправильностей зрительного зала (кривизна, выступы и т. д.) ясен сам собой и говорить о нем излишне.

Масштаб зрительного зала обычно соответствует сцене. В дальнейшем мы имеем в виду масштабно неудовлетворительный, камерный зал.

Перейдем к рассмотрению сценических и закулисных помещений.

Малая сцена — это тесный карцер, охлаждающий темперамент режиссера. Но, как тюрьма, в известных случаях, была университетом для политических заключенных, так и малая сцена для ее работников может быть поводом к совершенствованию и изобретательству в данных тяжелых условиях.

Если режиссерская мысль в вопросах использования малой сцены пойдет по линии наименьшего сопротивления, то материал завладеет мастером и тем самым усыпит его волю и фантазию. С другой стороны, режиссер, вооружившись одним только темпераментом, напрасно будет пробивать стену лбом: пострадает лоб, а не стена. Мы хотим сказать, что капитулянство так же мало поможет режиссеру, как и тупое упрямство. Диалектика как метод здесь будет уместнее. Наличие конфликта и целого ряда противоречий станут объектом нашего

пристального изучения, а в результате этого изучения придет правильное решение постановочных задач.

Следовательно, в столкновении с объективными причинами режиссерский лоб будет цел, а конфликтную стену разберут искусные руки.

Перейдем к конкретным вещам.

Обычно масштабно малые сцены находятся в зданиях, не предназначавшихся для театра. Поэтому форма и размеры сцены всегда бывают случайны. Прежде всего необходимо взять на учет существующую кубатуру сценической коробки как со стороны размера, так и со стороны формы.

Определение „зеркала сцены“¹⁾ должно исходить из целесообразного использования общей кубатуры сценического помещения. Стандартным размером зеркала сцены обычно является полуторный, а иногда двойной размер, т.-е. $4 \times 7\frac{1}{2}$ метров или $5 \times 8\frac{1}{2}$ метров. При этом горизонтальный размер зеркала сцены обычно берется как неизбежная данность в силу стеснительных размеров помещения, а вертикальный размер определяется сам собой — по традиции.

Не вдаваясь в принципиальные споры о наилучшей форме „зеркала сцены“, мы должны сказать, что в условиях малого масштаба помещения эта

¹⁾ „З. С.“ — это зрительная плоскость, заключенная в постоянном сценическом портале. Это как бы стеклянная перегородка, отделяющая зрительный зал от сценической коробки.

форма должна быть продиктована соображениями максимального увеличения „зеркала сцены“.

Если это увеличение произойдет по вертикали, а не по горизонтали, то это будет смелым решением вопроса и толкнет театр и режиссера на путь разрешения новых пространственных задач. В погоне за увеличением масштабов сценического разреза иногда имеет смысл отказаться от стандартной и, может быть, более удобной формы этого разреза.

Если сценическая коробка богата глубиной, то этого обстоятельства не следует забывать именно тогда, когда вы стеснены в партах.

Разумеется ответственные сцены не следует загонять в глубь сценической коробки, но массовую сцену, для которой нехватает места по рампе, можно построить в глубину. И в зависимости от важности этой „массовки“, может быть, придется прибегать к помостам в задней части сцены, чтоб толпа строилась не только вглубь сценической коробки, но и вверх.

Учет подсобных сценических помещений совершенно необходим для правильной организации технических работ на сцене (антракты, перестановки и т. д.).

Практика работы малых сцен в Москве знает целый ряд совершенно анекдотических прорастаний сценической коробки в глубь и в ширь. Как асфальт и камень не могут сдержать здорового роста зеленой поросли, так сцена творчески растущего



„Разлом“ II акт, 3 к.

Реж. Алексей Попов, худ. Н. П. Акимов

коллектива начинает расширяться вкривь и вкось, залезая боком в госпиталь, в магазин, в ванную комнату, все равно куда, только бы овладеть лишним десятком кубических метров.

Отсюда становится понятным тот режим экономии места, который существует на малых сценах. Учет и рациональное использование прилегающих к сцене помещений в значительной мере поможет избавиться от тесноты и подскажет правильную систему перестановок в антрактах.

Чем теснее помещение, тем рациональнее должен быть использован каждый метр. Непрерывность движения убираемых со сцены и подаваемых на сцену вещей создают своего рода конвейерный поток.

И этот далеко не блестящий конвейер диктует каждому прилегающему к сцене помещению свою служебную функцию. Где и в каком порядке разместятся декорационный сарай, мебельная и реквизиторская комнаты, зависит от работы этого конвейера.

Нельзя требовать от технического состава театра быстрой перемены декораций или конструкций, если не узаконена строгая система работы подсобных сценических помещений. Из чердака, из подвала, из прилегающего к сцене коридора надо высосать максимум возможностей их целесообразного использования. И тогда теснота в сценической коробке не будет так удручать театральных работников и не будет по мелочам трепать их нервы и силы.

Ознакомившись с масштабными и архитектурными условиями зрительного зала и сцены, мы должны будем проследить влияние этих условий на целый ряд театральных дисциплин.

Основные выразительные средства, которыми располагает театр, это: звук (речь, музыка, шумы) движение (мизансцена, мимика), оформление (конструкция, декорация, мебель, бутафория) свет, грим, костюм и т. д.

Мы сознательно здесь не упоминаем технику волнения актера, как не меняющуюся от масштабных условий сцены и, следовательно, лежащую за пределами нашей темы.

К учету специфических изменений в выразительных средствах театра мы и переходим.

Звук как выразительное средство театра чрезвычайно многообразен; голос актера, театральный оркестр и „шумовые“ эффекты. И несомненно, что каждый звуковой аппарат имеет специальную настройку в зависимости от помещения, в котором он работает.

Существует ли у актера такая настройка для малой сцены? — Несомненно существует. Это очень легко проследить на актере, который без специальной тренировки попадает с малой сцены на большую. Речевое звучание этого актера выглядит так, как будто это его частное дело, а зритель чувствует себя подслушивающим интимный разговор на сцене. Зритель, претендуя на законное содружество

с актером, попадает в обидное положение случайного слушателя, с которым не очень считаются. Полезно привести пример обратного действия. Актер большой сцены, попадая в условия камерного зала и малой сцены, разговаривает как бы с глухонемым зрительным залом. Ему нужна практика для установления нормальной силы звучания в данных масштабных и акустических условиях.

Оба эти примера говорят о том, что звуковой аппарат актера требует специальной настройки на то помещение, в котором он работает.

Условия малой сцены дают возможность актеру пользоваться такими речевыми нюансами, которые почти совершенно исключены в большом театре. Но, с другой стороны, целый ряд тембровых и дикционных недостатков актера малая сцена как бы санкционирует или во всяком случае терпит, оказывая тем самым медвежью услугу актеру.

Мы сделаем большую ошибку, если будем думать, что малая сцена допускает дилетантский подход к вопросу о постановке голоса и дикции актера.

И если малые сцены в значительной мере повинны в фабрикации „шептунов“ и безголосых актеров, то это является результатом преступного пренебрежения актеров к самим себе, т.-е. к своему речевому аппарату. Малая сцена отнюдь не освобождает от обязательств работать над голосом и техникой речи. Любительское, не профессиональное отношение к этому вопросу в одинаковой степени

недопустимо как на большой, так и на малой сцене.

Зритель самых отдаленных от сцены мест не должен испытывать ни малейшего слухового напряжения, иначе его внимание утомится не по существу. Целый ряд возбудителей, которыми располагал спектакль, не вызовет ответной реакции у зрительного зала только потому, что внимание зрителя утомлено излишним слуховым напряжением.

Внимание зрительного зала нужно ценить и экономно расходовать. Этого не должен забывать театр.

В специально построенном театральном здании, вопрос о помещении для оркестра разрешается заблаговременно, еще в проекте архитектора.

В условиях же малой сцены оркестру, как правило, нехватает места. Функции оркестра в театре разнообразны и в зависимости от роли, которую он играет в каждом данном спектакле, ему приходится находить помещение.

Если оркестр сопровождает весь спектакль и должен быть связан с актерами (пение, пантомима, танцы), то естественно, что его хочется поместить перед сценой. Обычно так и делают, если для этого есть фактическая возможность. Но в условиях малого театрального помещения очень часто приходится, волей-неволей, убирать оркестр под сцену, за кулисы, в декорационный сарай и т. д. В каждом данном случае устанавливается сложная система

сигналов, связывающих дирижера с действием, происходящим на сцене. В данном случае, когда роль оркестра необычайно ответственна, перемещение его за кулисы грозит целым рядом неожиданностей, и делать это приходится, только подчиняясь силе объективных условий.

В случае помещения оркестра под сценой приходится делать звукопроводные люки по первому плану сцены, закрывающиеся особыми металлическими сетками. Сетки пропускают звук и предохраняют актеров и технический персонал от случайных провалов.

Для дирижера в данном случае делается специальная будка по типу суфлерской, из которой он одновременно может и дирижировать оркестром, и видеть происходящее на сцене. Однако практика помещения оркестра под сценой убеждает в том, что звучность оркестра значительно теряется. Помещение оркестра сбоку или сзади сцены дает лучшие результаты, но это, конечно, не может быть правилом и всецело зависит от ряда акустических и масштабных условий сценического помещения.

Помещение оркестра на действующей сцене, т.-е. на глазах у зрителя, возможно только тогда, когда оркестр является органическим участником спектакля и присутствие его на сцене обусловлено характером происходящего действия.

В данном случае оркестр необходимо помещать на заднем плане сцены, т.-е. сзади действующих



„Разлом“ II акт, 4 к.

Реж. Алексей Попов, худ. Н. П. Акимов

актеров, иначе актеры при всем своем желании не смогут преодолеть звучности оркестра. И вообще помещение оркестра на сцене требует точного установления силы его звучания и серьезных репетиций с актерским составом.

„Шумовые звуки“ за сценой чрезвычайно разнообразны в своем характере и тембре. К категории таких звуков относятся: шум толпы, плеск воды, пение, шум трамвая, рожки автомобиля, выстрелы, гудки, топот копыт, битье стекол и т. д. Для всей этой категории звуков нельзя отвести одного постоянного помещения. Каждый звук потребует нахождения для него специального места, мало того, в одном шумовом задании могут быть разные тембры и каждый тембр потребует своего места. Например, имитация трамвайного мотора (виолончель) производится как можно ближе к зрительному залу, а звонок вагоновожатого того же трамвая — на далеком расстоянии, в слуховом же восприятии зрителя оба звука сливаются и идут как бы из одного места. Мы нарочно остановились на этом примере, чтобы подчеркнуть несоответствие имитирующего инструмента с натуралистическим источником звука. Имитирующий инструмент очень часто создает не плохую иллюзию, но по звучности бывает очень слаб, этим и объясняется необходимость искания для каждого тембра своего места в закулисном помещении.

Имитация удаляющихся звуков не всегда удается, если человек, имитирующий звук, находится на

одном месте, поэтому ему приходится бегать по всему закулисному помещению.

Таким образом нахождение места для шумовых звуков неразрывно связано с поиском самого инструмента, имитирующего звук.

Движение в „малом зеркале“ сцены корректируется теми же масштабными условиями, как и звук. Вначале мы уже говорили, что малая сцена сужает фокус зрительного внимания, а при малом зале и приближает этот фокус к зрителю. Поэтому аналогия малой сцены с „первым планом“ в противовес „общему“ и „дальному плану“ в кино нам кажется очень убедительной. Какие же перестановки делает киноактер в своем выразительном материале, когда переходит с „общего плана“ на „первый“. Прежде всего он переключается с больших рычагов движения на малые. Он уже не может двигаться целым корпусом, не может размахивать руками—у него работают рычаги малого движения: глаза, губы, лоб и, как максимум, он позволяет себе спокойное движение рукой и головой. Экспрессивность этих движений строго регулируется условиями „первого плана“. Таращить глаза и гримасничать будет только тот актер, который не понимает дисциплины „первого плана“.

Учет мельчайших движений на „первом плане“ заставляет актера быть экономным. Он знает, что малейший акцент движения может вызвать нужную ему реакцию у зрителя, поэтому двигаться бескон-

трольно, это значит работать на холостом ходу в лучшем случае, а в худшем—раздражать зрителя.

Аналогию малой сцены с „первым планом“, конечно, надо понимать не в буквальном смысле, а в дисциплинарно-принципиальном.

Конечно, на малой сцене мы имеем дело с работой всех рычагов движения, начиная с большого и кончая малым.

Рычагом большого движения будет мизансцена (пространственное движение), рычагом среднего движения будет корпусное движение и жест, рычагом малого движения будет мимика. Но каждое из этих движений неизбежно должно регулироваться масштабами малой сцены, а это приведет к сокращению радиусов и к замедлению темпа движения.

Когда актер большой сцены попадает на малую, то первое время он не свободен в своих движениях. Эта несвобода является следствием того, что он не уверен в масштабах своего движения, причем радиусы больших движений ему удастся скорее отрегулировать, чем мимику. Мимическое движение еще долгое время у него остается перегруженным. Сужение и приближение зрительного фокуса на малой сцене ставит мимику актера как бы под лупу. Улыбающиеся глаза актера в серьезном моменте его роли очень частое явление на большой сцене, а в условиях малой сцены, зритель рассматривает такой факт, как нарушение сценической дисциплины, граничащее с любительством.

При построении пространственных движений, т.-е. мизансцен, режиссеру приходится чрезвычайно изощряться, чтобы достигнуть разнообразия в условиях тесной сцены.

Построение быстрых движений — разбега, прыжков, наступлений или отступлений — необходимо делать не по прямым линиям сценического пола, а по параболам или по кругу. Если же необходимо большое движение по прямой линии, то приходится использовать диагональ сцены, как самую длинную прямую линию, которой располагает режиссер. Но это вынужденное движение как бы по лекалам (лекал употребляется в черчении для проведения округлых линий), а не по линейке, скорее достоинство малой сцены, чем недостаток, потому что движение по прямым линиям сценического пола выглядит всегда более плоско и менее выразительно.

Компановка массовых сцен в тесной сценической коробке требует сценического рассмотрения. Масштабы малой сцены настолько скромны, что даже использование всей наличности артистического персонала и сотрудников не создает нужного впечатления большой толпы. Передняя шеренга актеров закрывает собой все зрительное пространство сцены и не дает возможности обыграть всю толпу. Поэтому заполнение небольшой сценической коробки часто нужно строить не только по горизонтали сценического пола, а и по вертикали, т.-е. пользоваться возможностью помостов и возвышений для массовых

сцен. Размещение толпы на разной высоте может создавать впечатление места, набитого снизу доверху людьми. На этом принципе построена третья сцена второго акта в „Разломе“ (см. фотографию). В данной сцене участвуют шестнадцать человек, и если бы мы разбросали их по плоскому полу, то никогда бы не добились впечатления сгуженности и тесноты с этим количеством людей. Сознательно суживая в данном случае рамку сцены и несколько запрокидывая ее, мы получаем возможность заполнить ее людьми до отказа. Кроме того, оригинальная точка зрения, которую мы предлагаем зрителю, позволяет нам использовать интересные ракурсы и избежать трафаретных мизансцен. В этом смысле талантливая работа художника Акимова в „Разломе“ дает хороший пример рационального использования малых масштабов нашей сцены. При постановке „Виринеи“ на небольшой сцене театра имени Е. Вахтангова нам пришлось одновременно строить внутренность избы и часть двора, непосредственно прилегающего к ней. Под двор пришлось отвести буквально два метра, большего не позволяли масштабы сцены. На двух метрах по рампе очень трудно развернуть массовую сцену, да еще такую, в которой имеются различно настроенные группы крестьян. На таком скромном пространстве четко разделить толпу, хотя бы на две группы, совершенно невозможно. Выход из затруднительного положения был найден тогда, когда толпу разделили надвое не по



„Виринея“ 3 к.

Реж. Алексей Попов, худ. С. П. Исаков

горизонтали, а по вертикали. На заднем плане был поставлен мостик с перилами, на котором разместились несколько человек в отрыве от остальной толпы (см. фото из „Виринеи“—картина 3-я).

Не всегда масштабные условия малой сцены служат препятствием к тому, что режиссер не может развернуть в полной мере массовый эпизод. Бывают и такие положения, когда у режиссера не хватает человеческого материала на заполнение тех пространственных возможностей, какие у него имеются. В таких случаях режиссеру приходится скрывать количественные ресурсы толпы. Он не имеет права обнажать всю толпу, которая у него имеется, иначе обнаружится количественное несовпадение режиссерской толпы с условиями, указанными характером сцены или местом действия. Режиссер должен разместить свою толпу так, чтобы зритель мог своей фантазией количественно пополнить ее. Возможностей такого размещения толпы, конечно, много. Укажем на два примера. В „Виринеи“ есть сцена выборов в Учредительное собрание. Выборы происходят в волостном правлении при громадном стечении народа, а в распоряжении режиссера на эту сцену имеется двадцать два человека. Декоративное оформление этой сцены делалось с учетом того, что толпу придется маскировать. Мы заранее наметили три рамки, в которых должна быть размещена толпа: в дверях, в окне и за плетнем. В каждой данной раме была устроена людская давка в количестве

семи-восьми человек. В дверях „тащили и не пушали“ т.-е. всю толпу волостной писарь не пускал, а тех, кому нужно подходить к избирательной урне, выдирали из толпы, что называется с мясом. Такая же давка была у открытого окна. Из-за плетня высовывались любопытные и оружие головы. А в целом получилось такое впечатление, что волостное правление осаждает громадная толпа и зритель лишен возможности видеть границы этой толпы. Задача была разрешена удовлетворительно. Второй пример количественной маскировки имел место в том же „Разломе“. На палубе нужно было выстроить экипаж крейсера, момент чрезвычайно неприятный для режиссера, так как „команды“ в его распоряжении имелось всего только двадцать пять человек. Матросские шеренги, их было три, мы начали вытягивать из-за кулис и, конечно, не дотянули до конца с таким расчетом, чтобы за кулисами скрывались крайнефланговые матросы. Мы скромно предложили зрителю дополнить его воображением длину уходящей за кулисы шеренги. (Смотри фотографию „Разлома“—второй акт.)

Решение задачи — не из блестящих, но если бы мы обнажили для зрителя фланги, то до очевидно-сти продемонстрировали бы свое банкротство.

Данные примеры отнюдь не являются образцами, их задача в том, чтобы дать верный посыл фантазии режиссера на преодоление аналогичных затруднений.

Оформление спектакля является темой следующего раздела. Конфликт между желаемыми и возможными размерами ни на чем не сказывается так остро, как на оформлении. И это понятно. В вопросах нахождения верных масштабов оформления, режиссер оперирует со многими неизвестными величинами, при двух абсолютно точных величинах: размеры своей сцены и рост актера. Эти два арифметических данных помогут ему решить любую масштабную задачу. Какое бы оформление ни воздвигалось, какие бы предметы ни строились и какое бы отношение режиссера к этим вещам ни было, они все композиционно должны быть увязаны с масштабом сцены и с масштабом актера.

Если режиссер желает построить грандиозную колонну диаметром в два метра, то это не значит, что ее бесполезно композиционно увязывать с масштабом малой сцены, а эта значит, что безнадежно пытаться ее закончить капителью, т.-е. завершить ее высоту. Режиссер, стесненный размерами сцены, отнюдь не должен возводить лилипутовских построек. Большие масштабные задачи на малой сцене разрешаются через показ детали, а не целого. Масштаб детали—это повод к охвату целого и к ощущению перспективы.

Оформление, которому тесно в условиях малой сцены,—плохое оформление. Это значит, что режиссер и художник работали без учета своей площади.

В данном случае очень полезно будет привести пример от обратного. Ничего нет абсурднее зрелища, когда оформление, рассчитанное на малую сцену, выгораживается на большой сцене. (Мы имеем в виду гастроли малых сцен в громадных театральных помещениях.) Не в том дело, что оформление в данном случае выглядит игрушечно-маленьким, а в том, что оно теряет свою смысловую и органическую целостность. Оформление оказывается композиционно и масштабно неувязанным с новыми размерами сцены.

Говоря об оформлении на малой сцене, мы, естественно, не касаемся вопросов принципиального и теоретического порядка, т.-е. какой принцип оформления является наилучшим. Агитация за тот или иной принцип оформления увела бы нас от темы. Мы принуждены говорить о своем опыте работы и ссылаться только на него. Нашему же опыту свойственна больше всего так называемая архитектурная конструкция. Для нас оформление является одновременно и рабочим станком для актера, и зрительным образом, тенденциозно характеризующим место действия.

Материальная среда, в которой работает актер на сцене, имеет для нас сугубо важное значение. Масштабные условия нашей работы таковы, что мы не можем пройти мимо такого важного вопроса, как вопрос о фактуре оформления. Если в боль-

шом театре, из-за дальности расстояния, режиссер и художник главным образом думают о форме и цвете вещи, то на малой сцене, как ни где, играет фактура вещи.

На большой сцене материал обезличивается; холст не отличим от сукна, дерево—от папье-маше, камень—от картона и т. д. В условиях же малой сцены, каждый материал заявляет о себе языком своей фактуры. Режиссер малой сцены должен знать этот язык и сделать его своим орудием. Выше мы говорили, что в компенсацию за целый ряд органических недостатков и неудобств малая сцена предоставляет режиссеру некоторые свойственные ей преимущества, и среди этих преимуществ фактура материала является средством более сильным, чем клеевая краска, убивающая живую ткань материала.

Муаровая древесина, жость, стекло, медь, солома, рогожа—все это является впечатляющими средствами в руках режиссера малой сцены. Соломенные крыши в „Виринее“ (смотри фото), повешенные условно, как театральные падуго, рассказали зрителю о деревенской нищете не хуже, чем актеры своими образами. Масляная краска и медь в „Разломе“ своим блеском и чистотой, создают атмосферу крейсера не меньше, чем если бы мы, пользуясь масштабами большой сцены, выстроили на сцене весь корабль. Фактура древесины, со всем богатством муаровых отливов, была нами успешно использована в „Виринее“.



„Виринея“ 3 к.

Реж. Алексей Попов, худ. С. П. Исаков

нее". Живая, пористая кожа актера, овчинный полушубок, меховая шапка—все эти вещи зажили полной жизнью на фактуре древесного материала. (См. фото „Виринея“ шестая картина—деталь.)

Не следует, однако, забывать, что всякий материал требует своей обработки. Фактуру материала нужно вызывать на игру. Медь требует чистки, дерево—морилки или лака и т. д.

Техническое производство оформления мебели и предметов бутафории для малой сцены требует высокого качества и точности выполнения.

Декоративная, бутафорская и даже плотничная работы на малой сцене требуют повышенной квалификации. Древнее театральное словечко по поводу выпускаемой на сцену вещи: „авось сойдет“ в наших условиях следует забыть навсегда.

Задумывая тот или иной план оформления спектакля и следя за техникой выполнения его, режиссер не должен забывать прекрасного совета: „лучше меньше, да лучше“.

В условиях малой сцены этот совет особенно целесообразен.

Свет на сцене мы должны прежде всего рассматривать как фактор, организующий зрительное внимание. Через технику света мы руководим вниманием зрителя. Поэтому не может быть на сцене единообразного и стандартного освещения „на все случаи жизни“. Светом мы создаем общее настроение той или иной сцены или акта.

Не следует забывать, что с характером света у зрителя связаны определенные впечатления. Иными словами степень силы и характер света вызывают к работе разные раздражители в нервной системе человека. Связь темноты со скукой, а яркого света с теплом и бодростью покоится в психической основе человека.

Это, конечно, не значит, что режиссер не может строить бодрую сцену на темноте, а грустную, элегическую сцену на полном, ярком свете. Но тогда он сознательно работает на контрастах. Закон контраста широко применяется в искусстве, режиссер рассматривает его как один из приемов своего мастерства и не будет им злоупотреблять.

Свет, являясь как бы виражем, которым окрашивается та или иная сцена, помогает режиссеру вырвать нужный ему персонаж из общей картины и сосредоточить на нем внимание зрителя.

Следовательно, свет в руках режиссера является как бы рычагом, управляющим вниманием зрителя.

В зависимости от задачи, которую несет свет в каждом отдельном случае, он может быть рассеянным, когда источником света являются софиты, и сконцентрированным в прожекторах или линзах. Масштабы малой сцены очень часто требуют такого узкого участка света, что прибегать к выносу источников света в зрительный зал не приходится. Практика малой сцены очень широко пользуется так

называемые скрытые источники света, т.-е. когда маленькие линзочки помещаются на самой же сцене, но зритель их не видит.

Крынка из-под молока, шляпа, лежащая на столе, шкатулка и т. д. все эти вещи могут быть убежищем для маленьких линзочек, освещающих небольшие участки сцены или лица актеров. Само собой разумеется, что для такой системы освещения требуется специальная электропроводка, делающаяся заблаговременно, а не в антракте.

Сила и характер света в условиях малой сцены теснейшим образом связаны как с оформлением спектакля, так и с гримами актеров. Нельзя устанавливать и искать свет при неполной и не отработанной монтажке. Все, что мы говорили о фактуре оформительного материала, имеет прямое отношение к технике света. При неразумно использованном свете самая прекрасная фактура пропадет.

Лак, металл, глянцеватая и шероховатая поверхности, складка материи — все это оживает и начинает работать в нужном направлении только тогда, когда правильно, т.-е. целесообразно освещено. Характер и сила актерского грима тоже находятся в непосредственной связи со светом.

Рассеянный или сконцентрированный в прожекторах свет не может не влиять разным образом на технику и силу грима.

Расположения световых точек (свет сверху, снизу, сбоку и т. д.) отражаются на характере освеще-

щения и могут быть использованы режиссером как средства световой выразительности.

Технику освещения мы не можем не рассматривать как отдельную режиссерскую дисциплину, подчиненную основной идее спектакля.

Грим на малой сцене по своей технике приближается к гриму кинематографическому, т.-е. требует большой чистоты работы.

В этом вопросе нам необходимо считаться с известным психологическим отношением современного советского зрителя к вопросам специфической косметики вообще.

Массовый советский зритель в жизни, в своем быту, довольно недружелюбно относится к косметическим ухищрениям женщин, а подкрашенные мужчины просто служат объектом презрения или издевательства. В основе этого отношения лежит безусловно правильное понимание эстетики. Красиво то, что здорово и естественно. Искусственный румянец и томная синева под глазами для нас стали синонимами дурных привычек и, естественно, возбуждают отрицательное к себе отношение.

Такое неприязненное чувство к гриму в жизни не покидает человека и тогда, когда он попадает в театр.

В условиях малой сцены это неприязненное чувство к подкрашенным физиономиям может послужить поводом к психологическому конфликту между зрителем и образом, изображаемым актером.

Свое отрицательное отношение к подкрашенным людям зритель невольно и бессознательно переносит на действующих лиц пьесы, и винить его в этом нельзя.

В пьесах же современных, героями которых являются люди новой эпохи, нового класса, подкрашенный рот и томные разводы ресниц выглядят еще более неуместно.

И тем не менее театральным грим необходим актеру как средство, подчеркивающее его выразительные данные и помогающее отображению образа. Весь вопрос сводится к тому, что грим на малой сцене по своей силе и расцветке должен быть значительно мягче и тоньше. Выполняя свою служебную роль, грим не должен быть замечен для зрителя.

Конечно, и в этом вопросе могут быть исключения, но тогда они оправдываются особой формой спектакля и специально учитываются, как элементы режиссерского замысла.

Парики, бороды, усы для малой сцены требуются более высокого качества, а выполнение наклеек (носы, щеки, бороды) требуют более тонкой и аккуратной работы от гримера и актера.

Мы не можем здесь не отметить некоторого пренебрежительного отношения к технике грима со стороны довольно значительной части работников театра. Очень мало кто интересуется техникой гримировального искусства. Ни в одной области актер-

Театр им. Вахтангова



„Виринея“ 6 к.

Реж. Алексей Попов, худ. С. П. Исаков

ского мастерства так не довлеют глупые и непонятные традиции, как в гриме. Если техника актерского движения как мимического, так и пространственного, усваивается актерами сознательно и критически, то приемы в области грима основаны обычно на инстинкте слепого подражания. Масса актеров и актрис отказались объяснить нам, почему и для каких целей они делают те или иные линии на своем лице. В условиях малой сцены у актрис очень часто можно встретить типично „балетную подводку глаз“ — ресницы выведены далеко за пределы глазной впадины и своими концами тянутся до самого уха. Так гримируют глаза в балете и это называется: „большие красивые глаза“. Такая, ничем не оправданная, древняя традиция в подводке глаз на малой сцене выглядит чрезвычайно скверно.

Отношение к парикку бывает подчас такое же, как к старому головному убору. Парик грязен, не причесан, валяется где попало и надевается кой как, в результате из-под парика сзади торчат свои волосы. Приводя такие примеры, мы отнюдь не имеем в виду „глухую провинцию“ или халтурные спектакли.

Это легкомысленное отношение к гриму существует в среде культурных работников театра, которые в других мелких вопросах своего мастерства проявляют массу вкуса и серьезности.

В технике грима мы таким образом наблюдаем значительное отставание от общего театрального совершенствования, присущего нашей эпохе.

В условиях же малой сцены это отставание в технике грима выглядит особенно подчеркнуто. Аккуратности и любовности отношения к этому тончайшему искусству нам очень полезно поучиться у японского актера.

Напрасно режиссеры и актеры забывают то, что прекрасно сработанный актером образ необычайно легко и быстро дискредитируется в глазах зрителя неряшливым и скверным гримом.

Костюмы, обувь, головные уборы подвержены той же участи кардинального пересмотра их под углом зрения масштабных требований театра.

Дешевый материал, долженствующий имитировать хорошее сукно, обычно оказывается посрамленным в глазах зрительного зала.

Случайно отвернувшиеся полы хорошего пальто, по старинке подбитые серым холстом, вызывают в зрительном зале оживленный обмен мнений, даже среди акта: „а подкладочка - то подгуляла“.

Криво пришитая пуговица на приличном костюме дает новый повод к „дискуссии“ в зрительном зале.

Чистка и утюжка костюмов создает специальную статью расхода. Стирка театрального белья превышает всякие бытовые нормы. Загримированная шея и подбородок актера быстро пачкают тельной краской воротники, и предательская близость зрителя заставляет расточительно часто прибегать к прачечной, иначе положительный и культурный персонаж

пьесы будет заподозрен в нечистоплотности и некультурности.

Револьвер в руках самоубийцы вызывает смехок у зрителя только потому, что в револьверный барабан забыли вставить пустые гильзы.

Из нашего разговорного лексикона мы должны вычеркнуть слова: „зритель не заметит“. Зритель — это стоглазое существо, которое держит нас на ладони и рассматривает со всех сторон.

Зритель поступает в распоряжение театрального коллектива с момента открытия им входной двери театра и уходит из-под организованного влияния на него с момента закрытия той же двери. Это, конечно, не мешает зрителю в свою очередь влиять на театр и влиять довольно-таки властно. Но в этом взаимном влиянии у театра есть некоторое преимущество, он является фактическим хозяином и распорядителем времени. В одном только случае зритель может распорядиться своим временем самостоятельно, но этот случай чрезвычайно печален для театра, это когда зритель вдруг встанет и уйдет из театра, не дожидаясь конца спектакля. И театр, конечно, должен позаботиться о том, чтобы такого конфликта не возникало. Поэтому правам театра на время сопутствуют и обязательства. Театр обязан беречь и ценить время зрителя.

В практике малых и необорудованных сцен не мало примеров позднего окончания спектаклей. Нам известны случаи окончания спектакля в половине

четвертого часа утра. Бедные зрители! Какое нужно ангельское терпение, чтобы досидеть до четырех часов утра, не получая за это никакой „переработки“ и никаких „премиальных“. Чем вызывается такое пренебрежение ко времени. Конечно теснотой помещения, отсутствием технического оборудования сцены (объективные причины) и отсутствием строгой организации перестановочных работ (субъективные причины).

Техника перестановок приобретает для нас чрезвычайно важное значение не только потому, что мы должны уважительно относиться ко времени зрителя, но и потому, что художественные впечатления спектакля должны быть заключены в определенные темповые и временные рамки. О каких художественных впечатлениях на зрителя можно разговаривать, если последний акт начали играть в три часа утра. Перейдем непосредственно к сцене. Бывают такие чердаки, на которые годами стаскивается всевозможная рухлядь, в надежде на то, что когда-нибудь каждая вещь найдет свое живое приложение. Сцена, опутанная веревками, утыканная костылями, блоками, забитая рейками и целым рядом замысловатых приспособлений, напоминает такой чердак. Целый ряд мелких, сомнительных приспособлений, возникающих по каждому маленькому поводу, опутывают сцену, как водоросли и ракушки затонувшее тело корабля. И характерно в данном случае то, что при каждой новой постановке, 90% этих при-

способлений оказываются бесполезными, поэтому вбиваются новые костыли, продергиваются новые веревки и т. д. до бесконечности. Конечно в условиях такой „пошехонской индустрии“ планировать время немислимо.

Рационализаторская и изобретательская работа над техническим аппаратом сцены должна производиться по плану. Характер декоративного оформления идущих спектаклей должен подсказать систему подачи и уборки декораций.

Когда строится оформление спектакля, то работники театра заблаговременно должны знать, как они его будут подавать на сцену и убирать. Не каждая отдельная вещь будет диктовать для себя блок или веревку, а целое оформление нового спектакля будет влиять на всю техническую систему сцены в смысле ее усовершенствования и развития.

Существуют разные системы технического оборудования малой сцены, одни работают на самодельном кругу, другие на рельсовых фурках, третьи на люках, четвертые на подвеске и т. д. Нельзя сказать, какая система лучше, потому что в наших условиях малой сцены система порождается объективными условиями нашего сценического помещения.

В театре имени Евг. Вахтангова пришли к системе рельсовых фурок потому, что была единственная возможность подавать декорации с левой стороны сценической коробки. Жизнь сама проложила

деревянные рельсы в левую сторону, где и вырос подсобный декорационный склад.

Набитые на полу дюймовые рейки мы громко называем рельсами, по ним выкатываются на роликах деревянные фурки, высотой в 15 сантиметров. Ширина и длина футок, а также количество рельсовых путей целиком зависит от реальных размеров сцены. На этих фуках устанавливаются необходимые декорации вместе с мебелью, а иногда актерами и вручную быстро выталкиваются на сцену. Так как рельсовых путей три, то это позволяет увозить со сцены отработанную декорацию и одновременно привозить на сцену следующую картину.

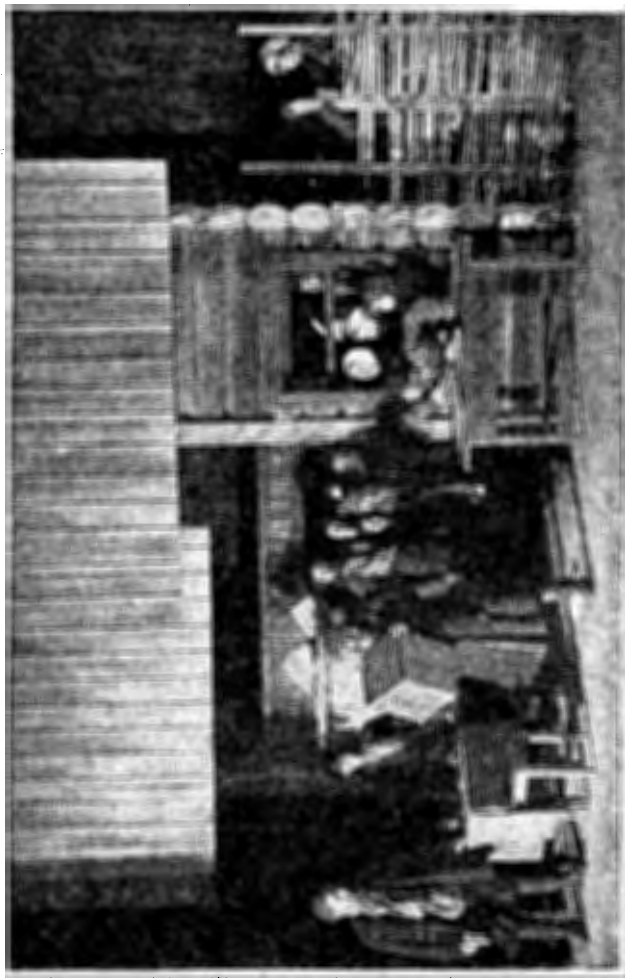
Такая система перестановок дает нам возможность менять сложные картины в течение нескольких секунд, а иногда производить перестановку на глазах у зрителя, если это оправдано ходом действия и может быть зрительно эффектно.

Какая бы ни была система перестановок, все равно она потребует от театральных рабочих и актеров, принимающих в ней участие, строгой организации работ. Плановость перестановочных работ и точное распределение обязанностей каждого участника перестановки являются основой успеха в этом сложном деле. Как в штабе армии перед наступлением вырабатывается план и делается распределение заданий, так и в данном случае каждый работник получает строгое и точное задание на работу.

Когда организована работа по перестановкам, тогда даже на тесной сцене, с минимальным техническим оборудованием, можно достичь блестящих результатов. В нашей практике были примеры того, как одна и та же сложная перестановка на первой репетиции продолжалась 40 минут, а после перераспределения и установления строгой непрерывности работ (своего рода конвейер) перестановка сокращалась до 12 минут, т.е. до нормального антракта.

Работники нашего театра до сих пор помнят блестящие перестановочные репетиции чеховской „Свадьбы“, которые проводил Евгений Богратионович Вахтангов.

Сцена была крошечная и никак технически не оборудованная, специальных рабочих не было, перестановку производили актеры, занятые в „Свадьбе“. Часть актеров должна была внести несколько столов с закусками и цветами и, кроме того, каждый актер приносил для себя стул, тарелку, бокал, ножик и вилку. Е. Б. Вахтангов каждого актера тренировал на том, как он должен взять стул, как зажать в другой руке столовый прибор, с какой стороны актер обходит попадающихся ему товарищей и, наконец, как актер должен бесшумно и точно поставить на место все вещи. Перестановка репетировалась при открытом занавесе в течение нескольких часов и результат был поразительный. Сложнейшая перестановка производила впечатление фокуса и длилась несколько секунд. А когда свобод-



ные актеры со стороны смотрели на перестановку, то она выглядела, как работа часового механизма, и сама по себе вызывала большое эстетическое впечатление. Было жалко прятать от зрителя такое красивое зрелище. В дальнейшем, при постановке „Турандот“, Е. Б. Вахтангов вспомнил о перестановочных репетициях и ввел специальных слуг, которые при открытом занавесе, в ритме музыки производят необходимые перестановки. Так закулисная техническая работа, доведенная до совершенства, послужила режиссеру темой для самостоятельного театрального зрелища. На этом примере из „Свадьбы“ мы видим, как в невероятных технических условиях принцип организации перестановочного труда празднует свою большую победу. Масштабные условия наших сцен требуют упоминания еще о двух неприятных раздражителях — мы имеем в виду пыль и „молоток в антракте“. В лихорадочной антрактовой работе на сцене, люди не замечают в какой атмосфере они работают, но зато когда занавес, плавно раскрывая сцену, метет столб пыли, зритель начинает усиленно чихать и отворачиваться от сцены, пока пыль не осядет.

Кроме того, разница плотности воздуха на сцене и в зрительном зале служит причиной воздушных течений и поэтому вся пыль со сцены перелетает в зрительный зал. Распространяться о негигиеничности и ненормальности такого явления не приходится. Основным средством борьбы с пылью является

полная разгрузка сцены от лишних и не нужных в данном спектакле вещей. Днем неработающая сцена должна быть абсолютно пустой, только в этом случае можно держать ее в чистоте и бороться с пылью.

Все подаваемые на сцену вещи должны быть вычищены от пыли. В антрактах желательна работа пылесосов, а в крайнем случае, пульверизаторов с простой или сосновой водой.

Стучащий молоток за занавесом для всякого культурного театра звучит как SOS!

Бедствие заключается в том, что нарушена дисциплина — дисциплина тишины, а во-вторых, началась „импровизация“, кто-то уродует вещи, вгоняя в них лишние гвозди, вместо того, чтобы предварительно озаботиться о более рациональном укреплении. Все, что ставится на сцене, должно иметь готовое крепление: петлю, крючек, шпунт или веревку. Поэтому стук молотка за занавесом — это признак „пошехонской индустрии“, это сигнал о бедствии.

Вся работа театра, а в том числе и антрактовая работа должна заключать в себе признаки высокого мастерства, которые являются следствием большой любви к своему делу, напряженной работы и тренировки.

Каждый работник отдельного театрального цеха является мастером своего дела.

Антракт необходим зрителю как передышка от зрительных и слуховых впечатлений. 10 — 15 минут совершенно достаточно для того, чтобы зритель смог отдохнуть и даже выпить в буфете чаю, поэтому антракт, превышающий четверть часа, рассматривается зрителем, как перерасход во времени.

Все перестановки декораций, переодевания и перегримировки актеров должны быть закончены в пределах нормального антракта.

Малые размеры театрального помещения ставят более жесткие границы антрактовому времени. Чем меньше фойе и теснее буфет, тем рискованнее затягивать антракт. Когда триста человек загнаны для прогулок в небольшую комнату и, толкаясь, ходят по кругу, то мы не должны искушать их терпение.

В дореволюционное время арендатор буфета часто строил бюджет на „томительно-скучном антракте“, а когда, случайно, антракты оказывались нормальными, то буфетчик скандалил... или, угощая помощника режиссера пирожными, стыдил его: „И куда ты так торопишься? — Оправиться публике не даешь“.

В наших условиях тесноты театрального помещения, „ни за какие пирожные“ не следует допускать получасового антракта.

Вообще антракт нуждается в отдельной его организации. Антракт нужно делать как постановку.

Когда публику загоняют звонками на места, а потом, по непредвиденным обстоятельствам, выдерживают паузу минут на 10—15, то это плохая постановка антракта. Правда бывает еще хуже, это когда усадив публику на места, начинают „шутить“ светом, т. е. гасить, зажигать и снова гасить лампы.

Признак нехороший и говорящий о том, что за занавесом кого-то „лихорадит“.

В противовес приведенным примерам говорить об организованном антракте почти нечего.

Если зритель не замечает антракта, то значит, что антракт хорошо организован.

Вешалка — это „концовка“, завершающая спектакль. Последний этап в деловых взаимоотношениях зрителя и театрального коллектива.

И здесь мы, в последний раз оглянувшись на большое театральное здание, позавидуем ему — у него десяток гардеробных помещений и несколько выходных дверей, а у нас одна вешалка и одна дверь, которую зритель называет „щемиловкой“.

Значение театра в том, чтобы организовать сознание зрителя в плане мировоззрений, свойственных нашей коммунистической революции. Театр должен заряжать зрителя на громадную работу социального переустройства.

Теперь представьте себе этого заряженного зрителя в раздевалке малой сцены. Он стоит в очереди за своим пальто, стоит двадцать пять минут

и в довершение всего мерзнет от отворяемых на улицу дверей. В данном вопросе мы имеем безусловные „ножницы“. Сцена агитирует, а вешалка размагничивает зрителя и приучает к великому долготерпению.

Часто при выходе из театра, зритель подытоживает впечатление вечера: „Вешалка всю душу вымотала“. Обидно за коллектив, за автора. Четыре часа хорошей театральной работы опрокинуты двадцатью последними минутами у вешалки. Тупое рабочее терпение зрителя чередуется с давкой и руганью.

Какие мы делаем выводы? — Работа у театральной вешалки есть часть общей работы по обслуживанию зрителя.

Всякое учреждение, претендующее на то, чтобы организовать массы, прежде всего должно уметь организовать свой аппарат. Агитационная работа театра по формированию нового человека будет выглядеть демагогически, если театр не сумеет технически оформить выдачу галош из гардероба.

А что вешалка в условиях малой сцены может работать артистически, в этом нет никаких сомнений. Для этого нужно только учесть ее как функцию в общем театральном организме.

Заканчивая брошюру, автор хотел бы подчеркнуть основной момент взаимоотношений зрителя и театрального коллектива.

Когда мы часто подчеркивали заботу о зрителе, то это могло создать неверное впечатление, как будто мы излишне няньчимся со зрителем и кладем его „в вату предупредительного внимания“. Это, с одной стороны, как бы пахнет театральной коммерцией, а с другой, — ставит зрителя в положение пассивного созерцателя „высоких ценностей искусства“. Конечно это не так.

Советскому театру не к лицу психология „продавца“, так же как и „жреца“.

Мы хотели особо акцентировать на том, что театру, участвующему в идеологическом и культурном формировании трудящихся масс, категорически непростительно демонстрировать в своих стенах дезорганизацию, головотяпство и некультурность.

А иначе все то, что делается на сцене, будет выглядеть как „иллюзия жизни“, никак не связанная с конкретной действительностью.

Никаких „снов золотых“ театр навевать не должен. Наоборот: чем теснее связь сценической жизни с действительностью, тем более мощно воздействие театра. Прекрасная вентиляция зрительного зала, бережное отношение ко времени зрителя, вкусный и дешевый бутерброд в буфете — все это перекидывает мост на сцену из „реального сегодня“ в „театральное завтра“.

Кончаем мы предупреждением, обращенным к работникам малых сцен: имейте в виду, что никогда, никому нет никакого дела до того, что вам тесно

и неудобно работать. Это обстоятельство никогда и ни для кого не должно служить оправданием плохой работы.

Может быть история улыбнется вам со своих страниц и скажет: „чорт вас знает, как вы ухитрились в ваннах комнатах строить проблемные спектакли“.

Но во всяком случае работать мы должны не на „улыбку истории“, а на удовлетворение высоких требований к самим себе.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ТЕАКИНОПЕЧАТЬ

Москва, 9, Страстной бул., 2/42

ИМЕЮТСЯ В ПРОДАЖЕ
КНИГИ ПО ТЕАТРУ

В. БЛЮМ

ТЕАТР им. МГСПС

Стр. 64.

Цена — 75 к.

Я. АПУШКИН

КАМЕРНЫЙ ТЕАТР

Стр. 64.

Цена — 50 к.

Ю. СОБОЛЕВ

**МОСКОВСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР**

Стр. 107.

Цена — 1 р.

Ю. КОБРИН

**ТЕАТР им. МЕЙЕРХОЛЬДА
и РАБОЧИЙ ЗРИТЕЛЬ**

Цена — 70 к.

В. ЮРЕНЕВА

**МОИ ЗАПИСКИ О
КИТАЙСКОМ ТЕАТРЕ**

Стр. 37.

Цена — 35 к.

ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ:

Книжный магазин

„С Ц Е Н А и Э К Р А Н“

Москва, 9, Страстной бул., 2/42.

Ленинград, пр. 25 Октября, 68.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ТЕАКИНОПЕЧАТЬ

Москва, 9, Страстной бул., 2/42

ИМЕЮТСЯ В ПРОДАЖЕ
КНИГИ ПО ТЕАТРУ

А. КИПРЕНСКИЙ
ТЕАТР ИМ. **ВАХТАНГОВА**

Стр. 32.

Цена — 30 к.

В. ФИЛИПОВ
МАЛЫЙ ТЕАТР

Стр. 78.

Цена — 75 к.

Б. АЛПЕРС
ТЕАТР РЕВОЛЮЦИИ

Стр. 81.

Цена — 95 к.

Ю. СОБОЛЕВ
ЗА КУЛИСАМИ
ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ТЕАТРА

Стр. 80.

Цена — 50 к.

ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ:

Книжный магазин

„С Ц Е Н А и Э К Р А Н“

Москва, 9, Страстной бул., 2/42.

Ленинград, пр. 25 Октября, 68.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ТЕАКИНОПЕЧАТЬ

Москва, 9, Страстной бул., 2/42

ИМЕЮТСЯ В ПРОДАЖЕ
КНИГИ ПО ТЕАТРУ

В. Н. ВСЕВОЛОДСКИЙ-ГЕРНГРОСС
ИСТОРИЯ РУССКОГО ТЕАТРА

Под общей редакцией и с предисловием А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

В 2-х томах свыше 1000 страниц текста

Оба тома богато иллюстрированы и в роскошных переплетах

Цена за оба тома — 12 руб.

А. Р. КУГЕЛЬ
ПРОФИЛИ ТЕАТРА

Под редакцией А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

С приложениями И. С. ТУРКЕЛЬТАУБ

Стр. 275.

Цена — 2 р. 10 к.

ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ:

Книжный магазин

„СЦЕНА и ЭКРАН“

Москва, 9, Страстной бул., 2/42.

Ленинград, пр. 25 Октября, 68.

26
Гос. изд. Московский Дом Книги
спектакль на малой сцене
не м/о
каверин ф
Цена : 360.00



~~ЦЕНА 60 КОП.~~

5/5-



СКЛАД ИЗДАНИЙ
Москва, 9, Страстной бульв., 4.
ТЕАКИНОПЕЧАТЬ