

792.1

К.12

Ф.Н.КАВЕРИН

ТЕХНИКА
РАБОТЫ
НА МАЛОЙ
СЦЕНЕ

1936

ГОСЛИТИЗДАТ





© 1994 by ASA

Анатолій
Діагностик

Березень 1981

Заслуженный артист Республики

Ф. Н. КАВЕРИН

792.1

К-12.

ТЕХНИКА РАБОТЫ НА МАЛОЙ СЦЕНЕ

РИСУНКИ

В. В. КРАСНОЩЕКОВА



ГОСАНТИЗДАТ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

МОСКВА. 1936

ПРОБЛЕМЫ
Анатолий
Айрапетов

*Дорогим друзьям, работникам
растущих колхозных и совхозных
театров, с горячим желанием
быть полезным посвящает эту
работу автор.*

ВВЕДЕНИЕ

Советское искусство уже имеет такие достижения, которые вызывают изумление всего мира. Советский театр стал театральным центром мира. Организованные в целые фестивальные группы или в одиночку приезжают в нашу страну зарубежные режиссеры, актеры, драматурги, теоретики и практики театра с горячим желанием увезти отсюда хоть немного живой воды для дряхлеющей буржуазной сцены.

В этом росте искусства нашей страны вместе с профессиональным театром, учась у него и в свою очередь обогащая его опыт, совершенно своеобразно, в невиданных в истории масштабах проявляет себя настоящее массовое самодеятельное искусство, самодеятельный театр.

В XVIII годовщину Октябрьской революции на огромной сцене Большого театра в Москве состоялся торжественный показ образцов этого искусства, превратившийся в блестящую демонстрацию пролетарской самодеятельности. Стоит только прочесть взволнованные отзывы лучших мастеров профессиональной сцены о том, что им показали самодеятельные отряды за этот вечер, чтобы понять, что наша художественная самодеятельность является не только реальной, настоящей силой на фронте искусства социализма, но и дает значительные образцы художественного творчества.

Театр в нашей стране существует на сегодняшний день не только в виде сотен и тысяч профессиональ-

ных театральных организмов, но и в десятках тысяч рабочих и колхозных драматических кружков, трамбов, бригад. В них десятки тысяч новых призывников пролетарского театра впервые знакомятся, как исполнители, с захватывающим и трудным искусством сцены.

Страна не поспевает за бурной тягой ее масс к искусству, страна, которая строит театральные здания столько, сколько их никогда не строилось ни в одной стране мира, тем не менее пока еще не может дать каждому кружку вполне оборудованные помещения. Профессиональные театры и самодеятельные кружки подчас работают в трудных сценических условиях.

В этих условиях, вероятно не один еще год, наши начинающие театры вынуждены будут проводить свою работу. Не ждать же настоящих театральных зданий!

Задача данной книги, объединяющей в какой-то мере опыт профессиональной и самодеятельной сцен, заключается в том, чтобы помочь режиссеру, руководителю, художнику преодолеть одно из огромных препятствий в работе — тесные, ничтожные размеры сценической площадки. Нельзя махнуть рукой на несколько квадратных метров сценического пола и, сказав себе, что это — не сцена и что здесь все равно ничего не сделаешь, перестать о ней заботиться. Приводимые в книге в большом количестве примеры должны убедить читателя в огромных, на первый взгляд не утаidyваемых, возможностях, которые таит в себе наша маленькая сцена. Знание принципов и приемов работы на малой площадке может при большой любви к работе на ней, при некотором элементе фантазии и изобретательства помочь преодолеть ряд технических трудностей, мешающих часто созданию полноценного спектакля.

А в наши дни этот вопрос приобретает особое значение. Наш зритель вырос культурно, он стал чрезвычайно требователен.

«Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселей» (Сталин). Культурный рост широких масс, заметный во всем, особенно ярко проявившийся в стахановском движении, очень ощутителен в отношении к искусству. Работающие на советской сцене в течение всех

лет революции знают, как выросли требования рабочего зрителя к театру. Горячие спектакли первых лет революции, схематичные агитки, производившие впечатление в эпоху военного коммунизма и с честью выполнявшие свои боевые задачи, сейчас показались бы наивными и сухими. Убогий театральные занавес, залуженный семечками, грязный пол зрительного зала — в наши дни нетерпимы. Нельзя в наши дни показывать нашему зрителю неопрятное, непродуманное произведение искусства. А спектакль, представление, как бы ни были внешне бедны окружающие его стены, сцена, зал, как бы ни были неопытны и неуверены исполнители, — уже начало настоящего искусства.

Нужно учиться создавать спектакль грамотно, опрятно во всех условиях, на любой сцене.

И этого мы не должны забывать, когда смотрим на наше неприглядное на первый взгляд театральное помещение. Ведь этот маленький уголок, на котором расположилась наша сцена, зрительный зал, фойе, коридор или сад для зрителей, да две-три клетушки для всей труппы и театрального скарба, — это (будь то профессиональный или самодеятельный театр, студия, кружок, начинающий трам) отдельный участок борьбы за новую культуру, за нового человека. Политическое и культурное значение того, что здесь происходит и показывается, очень велико. Культурность во всем, начиная от внешнего оформления стен, стульев, портретов, не говоря о занавесе, самой сцене, декорациях, свете и прочем, — это одно из основных условий нашей работы. Проверьте себя, оглядите свое помещение. Беспорядок, отсутствие уюта и чистоты — грязь, пыль, паутина, немые полы, сломанная мебель — непростительны в комнатах клуба или театра.

И хотя это требование в равной мере относится к большим и малым сценам и театрам, с выполнения его надо начинать. Надо любить все, что делается или будет делаться на маленькой площадке, с уважением относиться ко всем, кто будет на ней работать и для кого будут работать. Это — азбучная истина. Но еще кое-где часто приходится о ней говорить, ее напоминать. Надо сказать прямо: отношение к театральному

помещению, к сцене, к зрителю и к актеру у нас иногда далеко отстает от того, что происходит вокруг. Это должно быть изменено. Бесполезно придумывать интересные мизансцены, находить неожиданные для зрителя разрешения отдельных сценических задач, если первая встреча его с нами уже является помехой. Мы готовимся со сцены поставить перед ним значительные вопросы, дать ему отдых, культурную бодрую зарядку, а если окружающая обстановка клуба или театра не только не способствует, но и мешает этому ответственному делу, то наши усилия в значительной мере будут затрачены напрасно.

Война, решительная война должна быть объявлена этим проявляющимся порой дурным традициям и обычаям.

И только если это требование ясно, если необходимость чистой, здоровой, культурной обстановки понятна, можно подходить к вопросу о том, как лучше устроить самую сцену, как интереснее оформить самый спектакль.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ

Работая на маленькой сцене, каждый должен прежде всего, всегда и во всех отношениях помнить, что это-сцена маленькая. Эти специфические условия работы на практике часто забываются. Между тем помнить о маленьких размерах своей площадки, значит — видеть ее недостатки и максимально использовать достоинства. Главное ее достоинство заключается в том, что маленькой сцене соответствует обычно и маленький зрительный зал; а в небольшом театре очень легко устанавливается самое существенное в деле театра — живые, взаимодействующие отношения играющих и смотрящих. Между зрителем и актером возникает сразу особая интимность. Искреннее чувство, простая интонация, вздох, взгляд, шопот, легкое движение рукой, звук пальцев, барабаниющих по столу — все очень легко доходит до зрителя. Это — замечательная сторона работы; по ней часто тоскуют, ее отсутствие болезненно ощущают актеры, играющие перед тысячной аудиторией. Известно, что спектакли в маленьких помещениях отличаются особой теплотой, у актера и зрителя в их взаимоотношениях сама собой зарождается особая задушевность (это в том случае, конечно, если между зрителем и актером существует единство по другим основным моментам: пьеса волнует и заражает зрителя по своему идейно-художественному содержанию).

нию не меньше, чем актера). Когда руководимая мной студия Малого театра перешла, как Новый театр, и огромное театральное помещение, все мы очень долго искали на спектаклях этого утерянного общения со зрителем, которое мы так легко устанавливали раньше, и теперь зритель нам долго казался каким-то холодным и чужим. Нам пришлось пройти через целый ряд неудач, прежде чем актеры нащупали ту «волну», на которой опять встретились с зрителем, не ставшим, разумеется, ни суше, ни холоднее. Специфические, так сказать, интимные свойства маленькой сцены объясняют вообще успех целого ряда студий и мучительный переходный период их роста при осваивании «настоящего» театрального помещения. Правда, всякая фальшь в этих условиях особенно резко бросается в глаза; но фальшь у начинающих актеров или у кружковцев, происходящая от неопытности и недостатка техники, искупается их искренностью, горячим увлечением. Фальшь же во внешности спектакля, например в триме, избегается необходимой экономией в выразительных средствах: меньше грима на лицо, больше живого, природного, меньше хитроумной «росписи», черных морщин, называемых на актерском языке «железными дорогами». В больших театрах актер, стоя рядом с расписанной резкими широкими мазками декорацией, не всегда даже может понять, что эти мазки изображают, на маленькой сцене ничего подобного не может быть, — зритель почти на таком же расстоянии от декорации, как и актер. Это ставит под сомнение самую возможность пользоваться на маленькой сцене «писаными», то есть живописными, декорациями. Но, как увидим дальше, при отказе от таких декораций спектакль на маленькой сцене выплывает.

МАСШТАБ

Очень часто приходится видеть, что товарищи, работающие на маленькой сцене, делают очень грубые ошибки, проявляют настоящую безграмотность благодаря как будто бы вполне оправданному стремлению

сделать на крохотной площадке то же, что они видят на большой, «настоящей» сцене, в «настоящем» театре. Мне пришлось не только быть свидетелем таких ошибок на клубных и даже профессиональных сценах, но и самому не раз становиться жертвой этого стремления, даже инициатором такого подражания большой сцене. Тогда приходилось жестоко расплачиваться: спектакль в целом был неубедителен. На этом обстоятельстве нужно особо остановиться и сделать серьезные практические выводы.

Представьте себе, что действие пьесы происходит на улице или внутри, скажем, средневекового замка. В театре с большой, глубокой и высокой сценой нам покажут—при общем реальном характере спектакля—достаточно правдоподобно и полно оба эти места действия. На улице мы увидим настоящие дома с двух сторон сцены, с окнами и дверями; один из них покрыт крышами, другие уходят вверх, в падути, где кончается занавес. Живописный задник или выстроенная панорама дополняют улицу целой площадью, с домами, за которыми в просвете мы увидим перспективу улиц, переулков и т. д. На самой сцене—панель тротуаров, часть мостовой, фонари, столбы трамвая, световые киоски с написками, уголки газетчиков, чистильщиков сапог, фонтан, несколько деревьев, остановившийся автомобиль (рис. 4).

В так называемой «готической декорации» (обычно употребляющийся при стандартных оперных постановках) самая форма театрального зеркала имеет вид стрельчатой «готической арки». Высокие прямые колонны, огромные и узкие, уходящие в падути окна с острыми верхами, с расписанными транспарантами, в подражание средневековой живописи на стекле. Огромные фигуры рыцарей в нишах и простенках. Высокий балдахин над тронем, стоящим на ступенях, маленькие стулья с узкими и высокими спинками и т. п. (рис. 1).

Прибавьте к этому те тысячи подробностей, которые имеет возможность показать на сцене большой театр. В уличных витринах он даст целые выставки материй, игрушек, посуды, гастрономии, он засыплет сотнями

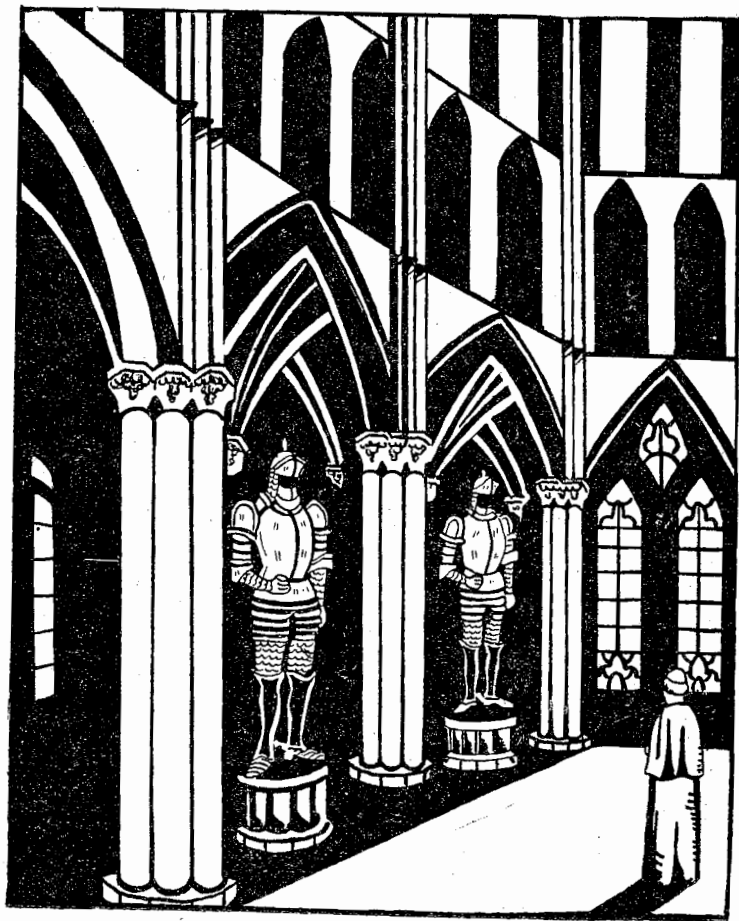


Рис. 1. Готический зал на большой сцене

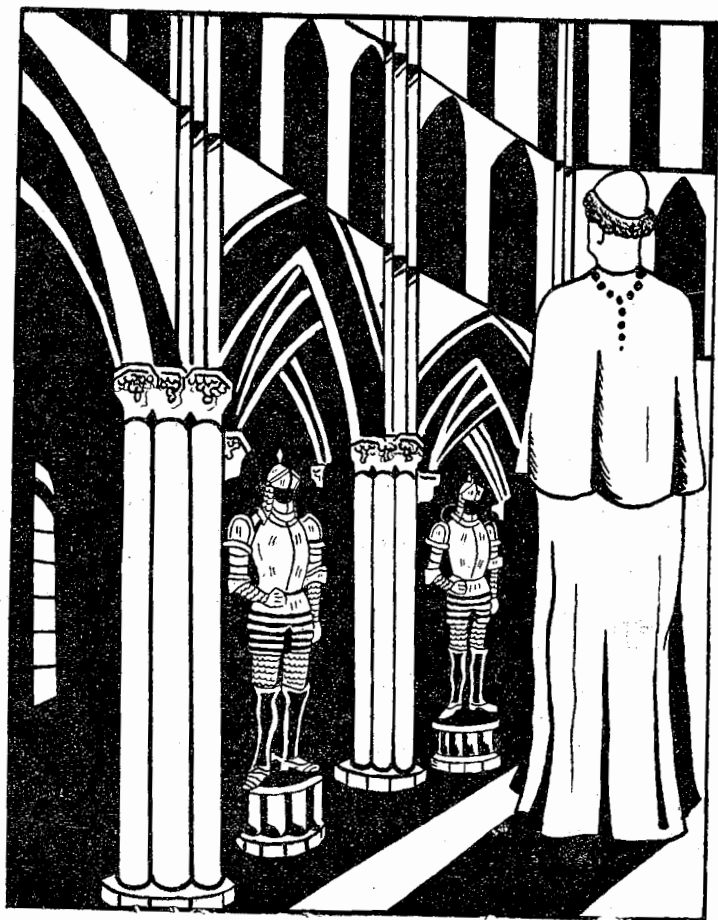


Рис. 2. Механическое перенесение оформления готического зала (рис. 1) на малую сцену. Масштаб не учтен: актер выше колонны

бутафорских мелочей киоски и уголки, каждому прохожему даст в руки характерные предметы—тросточки, зонтики, сумочки и сумки, свертки, портфели, чемоданы, корзины. Костюм каждого прохожего получит массу характерных деталей: ордена, бляхи, бутонарьки, розетки, револьверы, сабли, аксельбанты, кресты, ленты и прочее внесут разнообразие в обрисовку очень большой толпы. Ожерелья, щиты, алебарды, ларцы и ларчики, ковры и парча на полу, на стенах и на мебели украсят пышный готический зал. Мантировка отдельных актов в некоторых московских спектаклях в записи представляет собой целые тетради с четырехзначной нумерацией предметов.

Все это большой профессиональный театр может себе позволить: у него много средств для изготовления этих вещей, огромное количество обслуживающего персонала, успевающего убрать одну тысячу предметов и разложить по нужным местам другую тысячу их в короткое время антракта, у него есть, наконец, помещения, настоящие склады, где хранятся декорации, костюмы, мебель, бутафория, реквизит целого репертуара. Ничего этого не можем сделать мы. Один и тот же акт одной и той же пьесы на большой и маленькой сцене будет разрешен совершенно иначе, несмотря на то, что общая задача будет одна. Для ритма уличной жизни большого города или для изображения мрачной пышности высокого и холодного готического зала мы должны найти другие приемы. Ниже мы убедимся, что это огромное количество предметов вообще не так-то нужно в искусстве театра, что лаконизм, экономия изобразительных средств—лучший, более художественный и более впечатляющий способ передачи обстановки, выявления содержания. А пока разберемся в самом главном для начала.

Представьте себе теперь, что мы достали рисунки или фотографии описанного выше оформления сцены большого театра и воспроизвели их в точности на маленькой сцене. Ведь сделать это очень просто: надо только воспроизвести оформление пропорционально нашим размерам. Там, скажем, высота сцены была десять метров, а у нас пять метров. Делаем дом в два



Рис. 3. Оформление готического зала с учетом масштабов малой сцены

раза ниже и соответственно уже. Фигуры в латах имели полтора метра высоты, мы их делаем в три четверти метра. Вопрос разрешен быстро и, кажется, очень хорошо: на маленькой сцене колхозного клуба удалось полностью воспроизвести постановку Художественного или Малого театров. Обставив сцену, мы смотрим из зрительного зала и ликуем. Но ликование это продолжается очень недолго: на сцену вошел актер, и все наши старания, надежды и радости исчезают. Иллюзия разрушена: голова актера оказалась на уровне второго этажа, киоск на втором плане едва доходит ему до плеч, а по площади на заднем плане он может разгуливать, как свифтовский Гулливер, перешагивая через игрушечные домики столицы лилипутов (рис. 5). Мощные рыцари готического замка превратились в странных карликов, — они по пояс актеру, играющему мальчика-пажа, а ниши в форме готической арки оказались кроличьими клетками или тесными камерами для одиночных заключенных (рис. 2).

Произошла грубая ошибка: забыли, что наша сцена маленькая, и не учли ее масштабов.

Основная единица для всех наших сценических из-

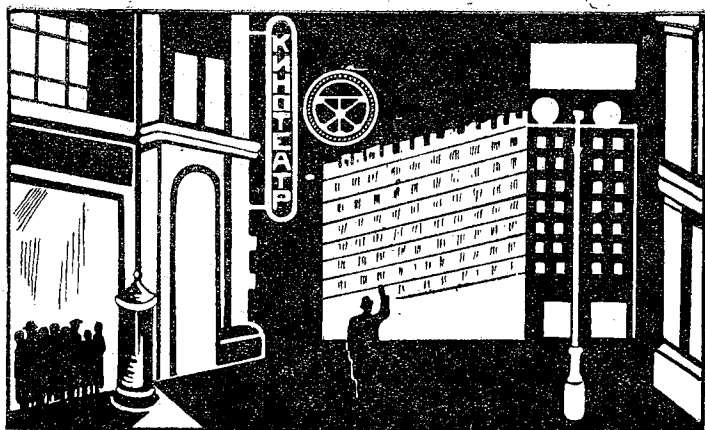


Рис. 4. Городская улица на большой сцене

мерений есть фигура играющего актера прежде всего — обычный средний человеческий рост. Не принимая его во внимание, нельзя ничего сделать, ничего понять ни на какой сцене, не говоря уж о сцене ограниченной и неудобной. Сколько прекрасных набросков, рисунков, эскизов теряют весь свой смысл, весь эффект, всю иллюзию, когда вы отметите на них карандашом фигуру человека: они оказываются прекрасным украшением стены или альбома, но от них нет никакой помощи и пользы ни режиссеру, ни актеру. Сколько остроумных, стильных, передающих дух пьесы макетов превращаются в красивые бесполезные игрушки, как только вы подставите в них крошечный макет человечка в масштабе вашей сцены.

Об этом надо помнить в течение всей работы.

С самого начала репетиционной работы — и чем менее опытные исполнители, тем строже — надо хорошо помнить и всегда учитывать этот живой масштаб спектакля — фигуру актера, тем более, что актер — основной выразитель и творец спектакля. Сколько ненужных недоразумений, сколько путаницы, сколько горя для актера, настоящих срывов в спектакле происходит от того, что к ряду значительных вещей в начале рабо-

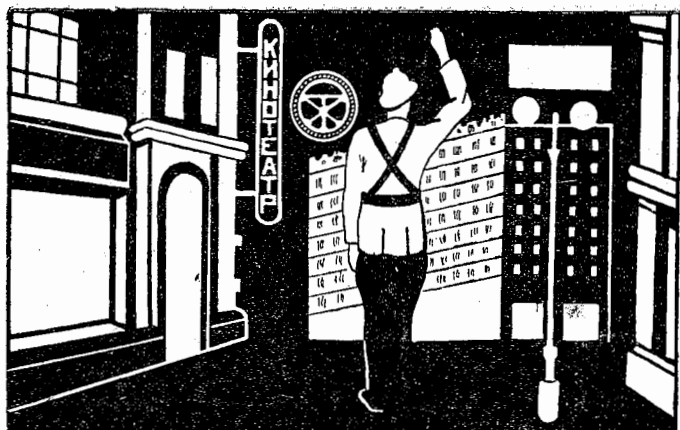


Рис. 5. Механическое перенесение оформления городской улицы (рис. 4) на малую сцену: актер выше фонаря

ты установилась привычка относиться как к мелочам, отмахиваться от них. В нашей работе мелочей нет. Режиссер на репетиции начинает показывать актерам «приблизительно»: «выход где-то здесь, стул приблизительно здесь, окно примерно тут». Эта «приблизительность», очень полезная в начале работы, то и дело затягивается почти до спектакля. И вот на последней репетиции, а то и на самом спектакле, когда надо целиком сосредоточиться на роли и не думать ни о чем постороннем, не думать о мелочах, отвлекающих от главного, начинаются сюрпризы. Дверь оказалась неожиданно для всех левее, чем репетировали, и поэтому сбились найденные мизансцены; в окно можно смотреть только спиной к зрителю, а монолог репетировался лицом в публику; стол и кресло оказались такими большими, что актер, с трудом нашедший ощущение спокойной, важной, много занимающей места особы, вынужден с самым жалким видом протискиваться к своему креслу за столом, теряя все, что приобрел на репетициях. Режиссер, расплачиваясь за то, что во-время не учел масштаба, мечется по уборным, предупреждая актеров о грозящих им новостях.

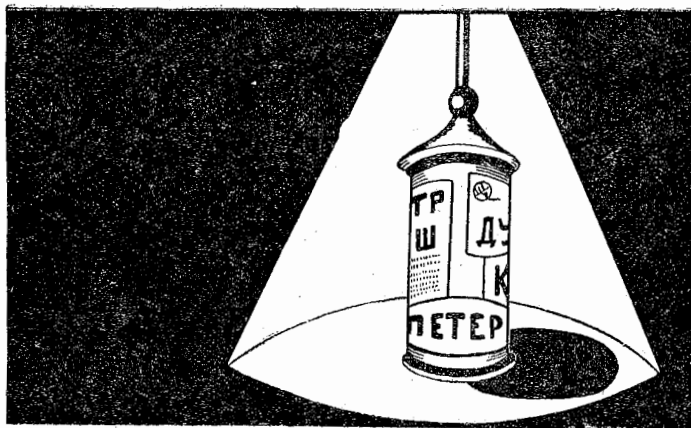


Рис. 6. Улица на малой сцене с учетом масштаба

Антракт затягивается, публика хлопает, наконец дают занавес, полагаясь на «волю божью» и пуская «на авось» то самое место действия, над которым столько бились и которое, в конце концов, считали раньше очень удачно разрешенным. Я знаю десятки подобных случаев. Легко установить корень такой беды.

Режиссер, прочитав пьесу, работая над ней, набрасывает на листочке бумаги или в экземпляре пьесы свои беглые наброски будущих мизансцен. Ни о масштабе сцены, ни о масштабе предметов он в это время не думает. В набросках естественные условные знаки: стул — кружок, стол — квадратик, переход — стрелка и т. д. На бумаге все выходит хорошо, а на деле ничего не получается.

Вот несколько примеров такой неудачной планировки вследствие неучета во время масштаба.

Режиссер наметил комнату на сцене (отмечаю только мебель, см. рис. 7).

Стрелками намечена мизансцена: два актера переходят — один от кресла, другой от стула, чтобы провести разговор у камина по секрету от остальных действующих лиц. Только опытный глаз может без всякого масштаба установить при взгляде на рисунок, что этот

план осуществим на достаточно большой и глубокой сцене, что расстояние между крайними точками мебели рисунка примерно таково, что в ширину сцены можно поставить подряд не менее пяти диванов. На маленькой сцене у режиссера получится совсем другая картина (рис. 8):

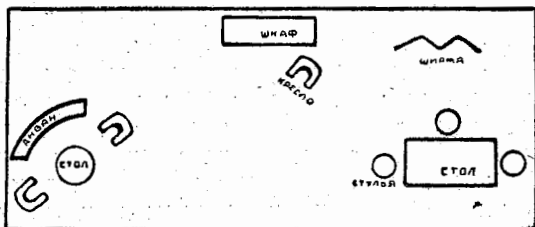


Рис. 7. Набросок плана комнаты без учета размеров малой сцены

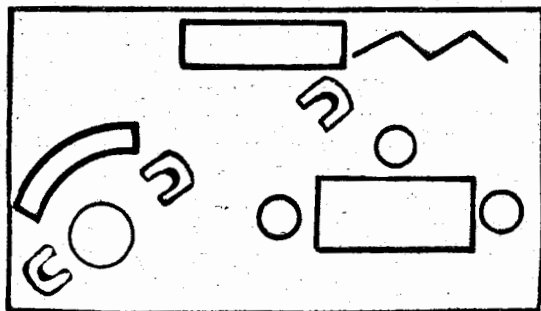


Рис. 8. Тот же план (рис. 7) в настоящих масштабах

В масштабе маленькой сцены все вещи стали как бы гораздо крупнее, поэтому они налезали друг на друга. Изменилась не просто мизансцена, а переменялся смысл играемой сцены: по первой планировке, согласно рис. 7, мы за двумя столами могли разместить две обособленные группы (например, «Плоды просвещения» Л. Толстого, III акт — старики и моло-



дежь). Фактическая мизансцена (рис. 8) дает нам одну общую группу всех действующих лиц, хотя мы имеем две группы мебели. Камин оказался здесь же. Стрелки переходов, помеченных в рис. 7, исчезли вовсе — и это понятно. Теперь актерам достаточно встать с крайних стульев — и они стоят нос к носу. Это будет совсем не то, чего хотел режиссер. Может быть, лучше оставить актеров на местах и тихо обменяться условно-секретными репликами. Оказывается, первая мысль была правильна: по смыслу пьесы тема секрета должна быть подчеркнута. Приходится все менять: либо перемещать всех актеров, чтобы у секретничавших собеседников была возможность на уход от других действующих лиц хотя бы на четыре-пять шагов, либо заставить их уединиться в правом или левом углу сцены и переменить в дальнейшем наметенные переходы.

Вот еще пример: на сцене крыльцо дома, выходящее в сад; под деревом скамейка.

Режиссер набрасывает одно: (рис. 9).

А в масштабе маленькой сцене получает другое (рис. 10).

Что произошло? На рис. 10 нарисована настоящая скамья, на которую по необходимой мизансцене сядут пять человек. По рис. 9 скамья до ступенек укладывается пять раз, на рис. 10 (на деле) — только два с половиной раза. Но это меняет все: между деревьями на рис. 9 можно устроить беготню пятерых человек, на рис. 10 пятеро человек будут только топтаться, и сцену, исполненную движения, надо разбивать на кусочки, заставляя, например, двух актеров продолжить беготню за кулисами, в то время как на сцене будут кружиться лишь трое, и наоборот.

Почему же в деяности случаях из ста у режиссеров повторяются эти именно ошибки, почему студенты-режиссеры больше всего трепат именно недоучетом масштаба, когда готовят для маленькой сцены свои режиссерские экспозиции? Это совершенно естественно и имеет свое оправдание, потому что малая сцена создает своеобразные условия работы, требует сугубо условного раскрытия, а все наши представле-

ния и наша фантазия в высшей степени реальны и конкретны. Мы мыслим обычно масштабами реальной жизни, а малая сцена сжимает, стесняет эти наши представления. Нам надо раньше всего научиться под-

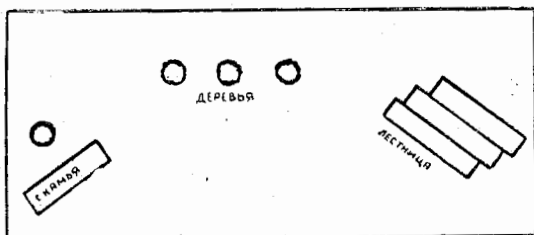


Рис. 9. План сада без учета масштабов

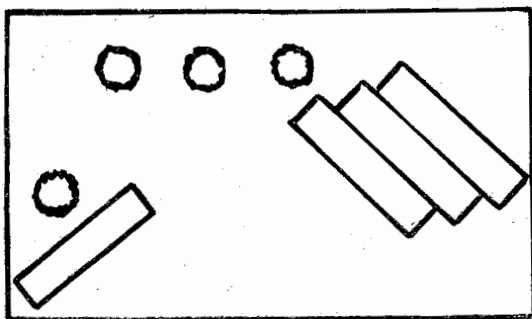


Рис. 10. Тот же план (рис. 9) в настоящих масштабах

чинять свою творческую фантазию этим ничтожным размерам, чтобы потом победить их.

Возьмем для примера начала двух пьес Островского, — писателя, с пьесами которого очень часто приходится иметь дело режиссеру и исполнителям на малых сценах.

Комедия «Лес» начинается так:

«Усадьба Гурмыжской, верстах в 5-ти от уездного города. Большая зала. Прямо две двери: одна выход-

ная, другая в столовую; направо от зрителей окно и дверь в сад; налево две двери: одна во внутренние комнаты, другая в коридор. Богатая старинная мебель, трельяжи, цветы, у окна рабочий столик, налево круглый стол и несколько кресел.

Еще увлекательнее для режиссера описание декорации первого действия комедии «Горячее сердце»:

«Двор: направо от зрителя крыльцо хозяйского дома, рядом дверь в комнату, где живут прикащики, налево флигелек, перед ним звено забора; перед флигелем кусты, большое дерево, стол и скамья; на заднем плане большие ворота. Летний вечер; восьмой час».

Все перечисленные в обоих случаях автором предметы оформления нужны для действия; они все потом встречаются в его ремарках, упоминаются в репликах действующих лиц. Представляя себе жизнь в этих пышных и просторных помещичьих залах или на этом дворе с его сараями и службами, режиссер, как и вообще читатель, совершенно правильно рисует себе обстановку так, как она описана, а не так, как надо ее показывать на малой площадке — сокращенно, стесненно, сжато.

Между тем, если только попробовать выполнить ремарку Островского к «Лесу» на маленькой сцене, получится нечто нелепое. На маленькой сцене нельзя показать пять дверей, упомянутых в ремарке (не считая окон). Вся сцена будет сплошь занята одними дверьми. Ведь нам надо дать впечатление «большой залы», значит, и двери должны быть основательные, широкие, высокие, с хорошими карнизами или с тяжелой тканью портьер. А нам нужны ведь больше всего простенки, чтобы расставить хоть немного, сколько уместится и сколько необходимо, «богатой старинной мебели».

Можно, конечно, сгрудить мебель, придвинуть двери к дверям, но мы тогда нарушим авторскую ремарку: будет теснота, не будет воздуха, простора, и ощущение обстановки богатой, беспечной жизни исчезнет. Нечего уж и говорить о дословной передаче на маленькой сцене описания автором купеческого двора. Если мы впишем это все на нашу площадку, которая вся

равна одному «звену забора» возле флигелька, то окажемся на игрушечном дворе.

Следовательно, нужно найти какой-то принцип, который нам поможет разобраться в этих технически-трудных вопросах. Нам надо установить метод, при котором мы могли бы, не пугаясь никакой ремарки, никакой внешней сложности постановки, решать вопрос о выборе пьесы, имея в виду только ее содержание, живой исполнительский материал и запросы зрителя. До революции маленькие театры, да и не только маленькие, особенно далеко отстоящие от культурных центров, решали вопрос очень просто (правда, осуществить это решение обычно удавалось после больших трудов): они заводили три-четыре смены так называемых «казенных» декораций (подчас такое решение можно кое-где встретить и в наши дни):

1. «Павильон» — условная театральная комната с составными щитами, где окна и двери могут быть расставлены по усмотрению.

2. «Изба» — написанная обычно «под» доски или бревна на изнанке павильона с городской комнатой.

3. «Лес» — состоящий из задника и двух арок с деревьями, спутавшимися своими ветвями.

Иногда еще и 4 — «Деревенская улица», с непременно двумя рядами домов и дорогой посередине. По старой традиции жила долго и дожила даже до наших дней эта знаменитая театральная улица: звони на набат, кричи на всю деревню, созывай собрание — не раскроются двери ни в одной избушке, ни одна фигура не покажется на этой мертвой и поэтому театрально-безграмотной дороге.

Через несколько спектаклей зритель уже знает каждую щель в щите павильона, каждую ветку разрисованного дерева. Однообразие невольно переходит и в мизансцены, и в расстановку на сцене необходимых предметов — все это обусловлено раз навсегда определенными планами декораций. Да и охватить все темы, которые встречаются в интересующих нас пьесах, четырьмя-пятью комплектами вещей невозможно. нас интересует сейчас человек в самых разнообразных условиях жизни и борьбы. В наших пьесах мы видим

его в пустыне Кара-Кум, в горах Кавказа, в арктических льдах. Нас интересует завод, вуз, красноармейский лагерь, обновленная Москва, новая колхозная деревня. Нам одинаково близки улицы берлинского рабочего предместья, текстильные фабрики Бомбея, рисовые поля Китая. Наш репертуар простирается в глубь веков: петровское время, времена Пугачева, Болотникова, Стенки Разина, 1905 год. Мы ставим Шекспира, Островского, Мольера, Гоголя. Все нужно уметь показать и на маленькой сценической площадке. «Павильон» не поможет нам. Нужно другое.

ЛАКОНИЗМ И УСЛОВНОСТЬ

За последние годы мне пришлось поставить два раза одну и ту же пьесу в совершенно различных внешних условиях. В первый раз я ставил комедию Демьяна Бедного «Как четырнадцатая дивизия в рай шла» на сцене Государственного московского театра «Музикхолл». Установка театра на большое и яркое зрелище, большая сцена, огромный состав исполнителей с целыми отдельными группами балета, хора, массовиков, артистов цирка, не считая основной труппы, технически оборудованная площадка с вращающимися крутами и кольцом, идущим навстречу ему, возможность значительных постановочных расходов, — вот что я имел. Спектакль получил общее признание и несколько лет не сходил с репертуара.

Внешнее оформление фантастического балагана, где серые будни реальной дореволюционной деревни смешиваются с буйным разгулом красок масленичного маскарада в пародийном изображении пышного рая, божьего дворца, солнечного блеска куполов и тысяч звезд, между которыми пробирается в рай несчастная дивизия, чрезвычайно способствовало удаче представления. Оформлял спектакль художник М. М. Салегин. Нам обоим оказались узки рамки сцены; кроме сцены мы «обыграли» прилегающую к ней часть зрительного зала, выстроили специальную дорожку для исполнителей по балкону бельэтажа, превратили в

звездное небо куполообразный потолок над зрителем и еще с потолка опускали в партер отдельные части оформления.

Само собой разумеется, что при таком размахе мне не хватило и труппы и все прибавлявшихся сотрудников: к концу репетиций в действие были вовлечены не только театральные рабочие, но и каптельдинеры из раздевалки для зрителя, прибегавшие на сцену, чтобы принять участие в центральном куске спектакля — марше дивизии «по звездам».

В 1935 году молодой ленинградский театр «Стройка» предложил мне поставить эту же пьесу. Условия работы и внешние возможности были абсолютно противоположны постановочным условиям «Мюзик-холла». Назвать эту работу работой на малой сцене в собственном смысле слова — нельзя: театр «Стройка» играет и на больших сценах ленинградских домов культуры. Но театр работает, как передвижной: небольшой сравнительно коллектив в 30—40 человек (в спектакле «Мюзик-холла» более двухсот исполнителей), с чрезвычайной гибкостью перебрасывает свои спектакли с площадки на площадку. Каждый из исполнителей с готовностью подлинного энтузиаста играет по шесть-восемь ролей в один вечер. Исполнитель главной роли быстро меняет костюм и грим, чтобы, приняв участие в общей массовой пляске, через сцену появиться снова в своей основной роли. Все это нужно было предусмотреть в плане спектакля. И особенно нужно было учесть, что имущество спектакля должно быть несложным, что оно должно поместиться на грузовике, что может попасться совсем необорудованная и совсем маленькая сцена, и рисунок сложного спектакля не должен быть на ней нарушен.

Я с своеобразным спортсменским задором взялся за это дело, и вскоре наш режиссерский штаб (режиссер С. Б. Ростов и художники Бруни и Коржииков) нащупал новую линию старого для меня спектакля. Мне предстоит еще особо рассказывать о различных приемах раскрытия этой пьесы в зависимости от условий, и в первую очередь от индивидуальных особенностей двух различных коллективов, но на некоторые решения мне

необходимо сейчас указать. Новый спектакль по-своему тоже принес удачу своему театру.

Остановлюсь на трех моментах, чтобы потом сделать имеющие для нас общее практическое значение выводы.

Пьеса Демьяна Бедного, действие которой происходит во время империалистической войны и которая разоблачает и осмеивает поповские басни о награде, ожидающей убитых воинов на небесах, начинается с такой вступительной сцены: русский поп и немецкий пастор в одних и тех же выражениях обращаются к Христу с молитвой о даровании победы.

«— Боже, покарай немцев!» — кричит православный батюшка.

«— Готт, штрафе Руслянд!» — вторя ему, заливаются пастор.

У автора почти никаких ремарок: важен основной смысл, важна подчеркнутая нелепость обращения к одному богу, одинаковость методов «окопачивания» солдат обоими попами вражеских станом.

В спектакле «Мюзик-холла» грандиозный масштаб всего зрелища позволил развернуть это вступление в большую сцену. Тревожно звучат трубы. Бегают беспокойно лучи прожекторов по широкому зрительному залу. По обе стороны зрительного зала они нащупывают две цепочки перебегающих навстречу друг другу солдат — русских и немцев. Солдаты — и те и другие, должно быть, новобранцы — наступают боязливо, трусят. Тогда сзади обеих цепочек солдат появляются духовные пастыри: из-за прикрытия они подогревают молитвой робкую паству. Они кричат все громче, повелительнее и иступленнее. Их крик напоминает скорее базарную ругань торговки, чем молитву. Солдаты нехотя перебегают. Цепи близко подходят друг к другу. Теперь попы скрылись, немцы и русские испуганно глядят друг на друга. Глухой выстрел. Все темнеет. В прожекторе перед занавесом один убитый паренек. Из-за занавеса казенный солдатский хор: «Спаси, господи, люди твоя...»

В «Стройке» нет пространства для двух цепей. Нет исполнителей, — весь состав занят в следующей сцене.

Картине, определяющей и основную мысль и стиль всего спектакля, найдено новое звучание. Здесь мы переносим центр тяжести на затруднительное положение господ-бога, к которому летят обе молитвы.

На фоне занавеса большое распятие. Крест — с одной стороны православный, с другой — католический. На кресте актер, играющий Христа, в традиционной позе распятого. Его ноги упираются в незаметную для глаз полочку, пальцами рук он держится за гвозди. Он безжизнен, как изваяние. На коленях перед ним оба пастыря с молитвой. Они стараются перекричать друг друга, почти каждая фраза молитвы сопровождается угрожающим жестом с кадилом, крошилом или крестом. В конце молитвы — орудейный разрыв. Попы испуганно убегают. Христос потягивается после неудобного «висенья», пожимает плечами, потесывает затылок. Он не находит выхода из затруднительного положения и, чтобы просители не докучали, удирает со сцены. Убегая, он вынимает крест из подставки и уносит его на себе за кулисы: убирать некому, а подставка нужна для следующей картины.

В «Мюзик-холле» после вступительной картины — сосредоточенная тишина в зале, в «Стройке» — смех и аплодисменты. Различные масштабы — разные стили спектаклей.

Все первое действие пьесы происходит у Демьяна Бедного в убогой и голодной серой дореволюционной деревеньке. Большая сцена «Мюзик-холла» и особенно подвижные ее части дали возможность художнику Сапегину показать целый ряд уголков этой деревни, связанный общей композицией, с церковью в центре: горница у попа, черная изба бедняка, кладбище, церковная паперть, улица, — все стояло на сцене сразу; повороты крута показывали зрителю нужную для каждой отдельной сцены часть этого оформления.

В «Стройке» нельзя было и думать о таком размахе, и вот гг. Бруни и Коряжиков предложили совсем другое разрешение всего действия. На первом плане сцены был установлен особый, очень легкий портал: четыре простых, примитивно покрашенных столбика с тремя плоскими барельефными куполами делили

сцену на три равные части, — подобие известного в иконописи триптиха (рис. 11). Средняя часть — широкая и главная, две боковые — меньше. Было найдено несколько ироническое изображение деревянного церковного алтаря деревянной церковки. Легкие занавеси — шторы, поднимающиеся кверху, открывали каждый раз часть сцены, давая возможность переставлять в закрытых частях немногие предметы оформления. В отдельных случаях удалось добиться не меньшего, чем в большом театре, эффекта. Сцена молитвы (песня хора), разрешенная на большой сцене благодаря участию многих исполнителей, сидящих в ряд на обширной паперти храма, была упрощена, а выразительность ее даже усилилась. Мы открыли две боковые занавески, и в эти небольшие пролеты я поставил две группы баб, детей и инвалидов с горящими свечами в руках (для этого не понадобилось много актеров). Сцена шла в темноте, только огоньки свеч теплились. За задернутой средней занавеской со свечами — по две, по три в руках — стояли все свободные исполнители и рабочие, было добавлено и несколько подсвечников. Эти огоньки просвечивали сквозь легкую ткань среднего занавеса и давали впечатление густо набитой народом церкви. Создавалась нужная внутренняя теплота, передавалось настроение искренно верящих в спасительную силу церкви. Церковь и ее служители разоблачались в дальнейших сценах пьесы.

Еще труднее и поэтому еще интереснее было разрешать фантастически-балаганные куски представления, для которых в «Мюзик-холле» были сооружены сложные механические приспособления. Есть в пьесе такая «хитрая» для режиссера сцена: «очередь у райских врат». Действие ее происходит перед самым небом. Попасть в рай стремятся души людей — попросту, обыватели. В «Стройке» нельзя было и думать перевозить со спектакля на спектакль сложную систему так называемых «полетов», на которой была построена вся сцена в Москве: каждый из занятых в этой сцене был подвешен на особом поджином тросе. Рабочие под колосниками управляли сложными мизансценами актеров, целиком зависевших от работы верхних блоков.

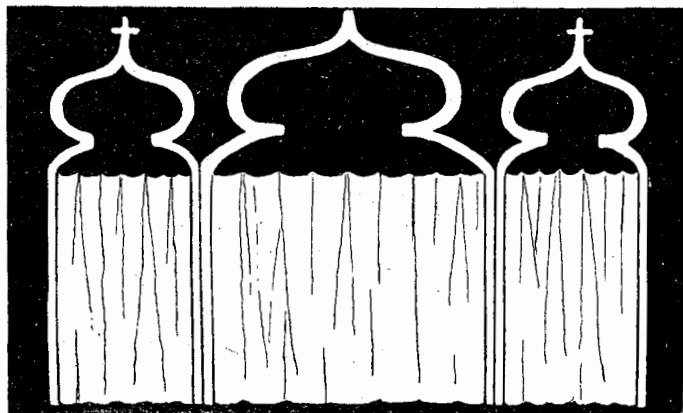


Рис. 11. Портал к пьесе Д. Бедного „Как 14-я дивизия в рай шла“ в форме триптиха

Сверху на тросах слетали архангелы-полицейские, чтоб навести порядок в очереди, ангел-околодочный пролетал через всю сцену и, взяв под руку изящную дамочку с запиской от знакомого сановника, обгонял с ней взволнованную и возмущенную очередь.

Невольное ощущение пустоты под ногами в буквальном смысле этих слов придавало сцене особую окраску, делая ее воздушной, необычайной. Но стальные тросы были все время видны — в этом была пародийность, несерьезность в изображении этого «царствия небесного». Долго искали мы с художниками и режиссерским штабом «Стройки» чего-либо равноценного, но более простого для разрешения этой сцены. Ничего не приходило в голову, все предложения отвергались после нескольких минут обсуждения. Неожиданно вопрос решил находившийся на письменном столе обыкновенный пресс-бювар. Разглядев его со всех сторон, как незнакомца, мы начали множить на бумаге его ребра на метры сцены. Проверив первые соображения, мы остановились на особом, наряженном в облако, станке, форма которого целиком представляет увеличенную форму пресс-папье. На верхней площадке станка раз-

местится очередь; каждое движение на ней вызовет колебание актеров, в некоторых случаях очень сильное (например, в сцене свалки). Придумана простая система, позволяющая закреплять станок в любом тре-

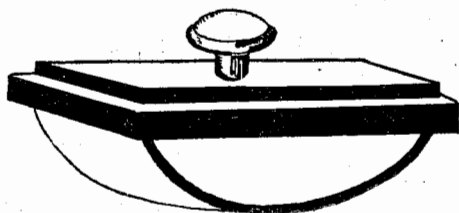


Рис. 12

буемом положении на целый кусок акта. Изображение «небес» было найдено; весь второй акт был разрешен. Вначале предполагалось несколько таких станков, потом из принципа материальной и — главное — художественной экономии с успехом обошлись одним (рис. 12).

Изобретательность помогла нам и в изображении самого рая. На мюзикхолльной сцене рай изображался семью огромными выпуклыми золотыми куполами, подвешенными к колосникам на резиновых трубках и торжественно качавшимися на этих трубках вверх и вниз. В «Стройке» на упомянутый выше станок и по его краям на полу мы укрепили три бульварных чахлых деревца с блестящей листвой: ветки и листья освещались зеленым лучом прожектора. Таких деревьев предполагалось несколько, но при свете нижних фонарей на небесном заднике образовалось огромное количество ажурных деревьев, тени их причудливо сплелись, образовали какие-то фантастические аллеи. Нам осталось только зафиксировать положение световой аппаратуры. Впечатление было настолько неожиданно и фантастично, что понадобилось внести ироническое, шутейное начало. Под среднее дерево мы поставили золотую урну для окурков, а к самому дереву прибили дощечку с надписью: «Плевать на облака запрещается, штраф 3 рубля».



Рис. 12а. Качающийся станок к райским сценам „14-й дивизии“, заимствованный от формы пресс-папье

Я сознательно так подробно сравнил два плана постановки одной и той же пьесы в разных условиях. Даже там (в «Стройке»), где размеры сценической площадки непосредственно не связывали работы постановщика и художника, все время приходилось прибегать к системе отбора самого главного, самого выразительного и самого необходимого для внешней характеристики куска действия. Этот принцип художественной экономии является совершенно обязательным при работе на малой сцене. Режиссер должен уметь отличать главное от второстепенного. Здесь особенно важно, производя такой отбор, не забывать, что само оформление сцены является только частью всего сценического действия, что впечатления зрителя главным образом сложатся из характеристики действующих лиц и их взаимоотношений. Характер среды, целеустремленность отдельных групп, понятие об эпохе, местная окраска — все это в конечном счете должно подкрепляться и дополняться оформлением, а не определяться им.

На выставке работ советских художников театра за семнадцать лет было собрано все интересное, что показали советские театры. Странное чувство вызывали

некоторые эскизы и макеты: у одних из них словно была задача прикрыть своим остроумием, изобретательностью, высоким мастерством краски и композиции — пустоту, бесцветность внутреннего содержания спектакля. Вы вспоминаете, как при открытии занавеса зритель аплодировал эффектной оформленности сцены, но через две минуты он уже привыкал к нему, искал значительного или даже просто интересного в образах и отношениях действующих лиц, не находил этого, оставался скучающим и разочарованным. Ведь для специально-изобразительного искусства, развивающегося самостоятельно, существуют другие культурные учреждения, в театре же зритель хочет театрального действия. Наоборот, некоторые макеты казались как будто скучными, мертвыми памятниками спектаклю, который будил, волновал, захватывал и осталься жить в памяти тысяч, видевших его. Дело в том, что такой макет создавал нужную обстановку актеру, давал ему поддержку, не претендовал на самодовлеющий эффект. Никак не следует снижать значения оформления, но нужно твердо помнить, что его ценность заключается в непосредственной связи с развитием действия пьесы, с его отдельными кусками, с общей ее атмосферой, с ее героями.

Выбирать главное для каждой темы оформления — это вовсе не значит заниматься механической работой. Это — настоящий увлекательный творческий труд. Изображение в искусстве многого немногим, отбрасывание ненужных, загромождающих деталей — это вообще черта большого художественного дарования и мастерства. Классики живописи и литературы оставили в своих набросках и черновиках следы неутомимой работы по удалению лишних деталей, лишних фигур в композиции, лишних глав, абзацев, фраз и даже отдельных слов. Флобер, будучи учителем молодого Мопассана, заставлял его описывать сложные встречи и впечатления на маленькой четвертушке бумаги. И дело не просто в тесноте нашей сцены, а в том, что ее специфические свойства заставляют особенно четко выполнять это условие. И надо помнить, что отбирать мы должны для оформления картины то, что было бы

интересным, действительно типичным, действительно помогающим утверждать идею всего спектакля, мысль данного куска.

Вот почему такой огромный мастер режиссуры и театра, как покойный режиссер К. А. Марджанов, был часто лаконичен, и, будучи приглашен для постановки шиллеровского «Дон-Карлоса» на сцене Московского Малого театра, обратился к этому замечательному приему художественного лаконизма. Для каждой сцены шиллеровской трагедии К. А. Марджанов совместно с художником А. А. Араповым избирал какой-нибудь один яркий и выразительный предмет: на огромной сцене Малого театра, одна большая и стильная статуя монаха, один крест создают впечатление жуткого средневекового мрака. На пустой сцене — одно стильное кресло, в нем — король. Трудно лучше изобразить шиллеровский образ обреченного на одиночество Филиппа: толстые стены, решотки в окнах, отряды стражи — все это было бы менее выразительным! (Нас в данном случае интересует технический прием, и мы оставляем в стороне то важное обстоятельство, что лаконизм К. А. Марджанова в данном случае должен быть также объяснен как следствие его увлечения в свое время условно-эстетическим театром, увлечения, оказавшего влияние на всю его творческую жизнь.)

Но этот замечательный прием был найден большим мастером сцены в самую зрелую пору его творчества: это была его последняя работа, выпущенная только после его смерти. Надо признать, что этот принцип, так слившийся с характером шиллеровской романтической пьесы, не может быть применим на большой сцене во всяком спектакле. Те же, кто работает на маленькой сцене, должны не забывать о нем с первых шагов своей работы и обращаться к нему, намечая постановочный план любого спектакля, — к этому вынуждают обстоятельства, масштаб, о котором мы говорили. И это, при хорошо направленной изобретательности, при большом желании, поддержанном остроумием, фантазией и верным пониманием цели спектакля, никогда не обеднит представления, не снизит его художественной ценности.

Изобразительный лаконизм — это настоящий метод внешнего оформления на маленькой сцене. Следуя ему, мы по-своему поставим и разрешим задачи оформления в приведенных выше примерах.

Выбирая наиболее необходимое и характерное, не забывая ни на минуту нашего масштаба, мы сведем всю пышную декорацию готического зала к нескольким деталям. Возможностей масса, фантазии постановщика нет никаких пределов. В зависимости от того, что связано непосредственно с действием и мыслью пьесы и акта, с настроением действующих лиц, он выбирает «кадры» для действия. Может быть, вместо изображения всего зала мы обойдемся одним огромным камином: его пасть огромна — больше и шире нашей средней двери, его крыша только начинается под падурами низенькой сцены, вместо дров — в нем пылают целые небольшие бревна или выкорчеванные пни со спутанными толстыми корнями. Может быть, это всего одно стильное окно — оно уйдет в падури, и зритель видит только его начало с цветной росписью на стекле. Это может быть подножие трона с уходящим в падури заспинником, с дорожкой, идущей за кулисы, и т. д. (см. рис. 3).

Картина улицы (см. рис. 4) может быть оформлена с помощью одного из перечисленных выше предметов: афишный столб, киоск газетчика — одним словом, то, что наиболее характерно для данного куска спектакля (см. рис. 6). Не всегда сцена так мала, что непременно надо прибегать только к одному предмету; но она всегда мала настолько, что лишние предметы оформления не нужны.

В описании декорации «Леса» мы подчеркнем самое необходимое. По тексту Островского в первом акте центром является общество, обрисованное в пьесе. Зритель в этом действии должен установить характеры действующих лиц, их отношения, которые получают настоящее развитие со второго акта. Здесь очень важна помещичья группа уездных хозяев, социальное расслоение (помещики, купцы, мещане, слуги). От внешней группировки этих лиц и нужно идти к оформлению. Как минимум, здесь понадобятся диван и не-

сколько кресел, может быть — стол к ним. Скатерть на этом столе, ширма, отделяющая уголок, одна-две картины на нейтральном фоне¹ могут дать представление о всей очень богатой обстановке дома Гурмыжской. При этом комбинация несложных вещей может быть в смысле содержания очень разнообразной и никак не связывает творческого замысла режиссера. Надо только помнить, что каждый такой предмет на маленькой сцене «играет», доходит до зрителя, прочитывается, если так можно выразиться, им так же внимательно, как огромный задник на большой сцене. Вниманию зрителей еще больше фиксируется на каждой частности. Мы должны рассуждать про наших действующих лиц примерно так: показать, какие в доме у этого человека ширмы, картины, скатерти, чехлы на мебели — это значит наполовину показать человека, вкус, культурный уровень, иногда даже мировоззрение его среды. У Гоголя так описаны комнаты Плюшкина и Подколесина, что основные черты их характеров уже ясны из одних этих описаний. Так почти у всех классиков литературы. В оформлении сцены мы должны подражать им. Высокая культура советского театра изгнала из своего творчества примитивные способы раскрытия ремарок. До революции в бутафорском складе театра Корша в Москве находилось всего около десятка картин в золотых рамах; они распределялись между актами спектакля или вешались все сряду, если дело происходило на выставке или в зале поклонника живописи. Мы же, выбирая одну или две картины для залы Гурмыжской, обязаны тщательно выяснить для себя ее вкусы. Нам надо почитать, посмотреть в альбомах, какие сюжеты, какие краски соответствуют этому нашему пониманию вкусов и характера Гурмыжской. Может быть, эта неутомимая влюбчивая старуха живет в изнеженном мире сентиментальной пасторали, о котором так сладко рассказывает Милонов в своих знаменитых монологах: тогда ширмы, картины, даже скатерть будут украшены пастушками и пастушками, овечьими стадами, тирляндами из зелени

¹ О «нейтральном фоне» далее будет сказано подробно.

и роз. Может быть, она циничнее и откровеннее: тогда с условных стен на зрителя будут глядеть герои страстных мифологических сцен, бывших в такой моде в помещичьей среде того времени, — Леда с лебедем, золотой дождь Данаи, суд Париса и его три богини. А, может быть, она вообще притворщица и ханжа, и все, что находится вокруг нее, носит подчеркнуто-религиозный, набожный характер. Мы знаем и такие залы, где портреты духовных лиц, изображения святых людей и мест, редкие священные предметы создавали почти монастырскую атмосферу. Тогда к последнему акту, «помолодевшая» от любви к гимназисту Гурмыжская может, переменив обстановку (то есть, режиссер повесит новую картину, постелет новую скатерть и перевернет ширмы другой стороной к зрителю), устроить «уютное, розовое любовное гнездышко». Тому есть и оправдание — реплика Милонова, пораженного новым видом залы в пятом акте: «Что это у вас, Карпуша, как-то особенно парадно?»

Идя таким же путем, из подробного описания всего двора в «Горячем сердце» для малой сцены мы выберем такой его кусок, который был бы характерен. Важно только, чтобы было оправдано и понятно, почему именно в этой части двора могут оказываться все действующие лица. По смыслу действия, — отгороженности, замкнутости домашнего быта Курослепова, — часть высокого забора, усеянного гвоздями, кажется здесь необходимой. Введя намек на тенистость этого места, скажем, показав уходящий в падуги ствол дерева и соответственно высветив окружающую площадку, мы получим одно из многих простых и экономных разрешений сложной авторской ремарки.

На малой сцене часто мы имеем дело с так называемыми «малыми формами»: лубок, небольшая, сжатая в один-два эпизода инсценировка рассказа, театрализованная песня, пляска, комбинированный лит-монтаж и т. п. В большинстве своем эти вещи уже по самому роду драматургического материала «условны». Никому не придет в голову требовать доподлинной

колхозной улицы, на которой происходит пляска, никому не покажутся странными маленькие, прямыми линиями обозначенные, дома на лубочном заднике. Гротесковая карикатурная сценка только выигрывает от графически-карикатурной росписи задника. Частушки, куплеты, раешник балаганного стиля естественно потребуют и балаганного характера оформления сцены: нам только остается черпать полными горстями из этого замечательного по своей простоте, яркости и остроумию театрального жанра. «Условность» спектакля во всех этих жанрах естественна, оправдана, обязательна.

Но в рассказанном выше внимательный читатель не мог не усмотреть, что понятие условность проникает и в описание оформления готической залы, улицы, даже такой конкретной житейской обстановки, как комнаты Гурмыжской, где речь зашла о нейтральном фоне. Между тем сейчас, когда метод социалистического реализма стал определяющим в творчестве всего советского искусства, а значит — и театра, самое упоминание этого термина — «условность» может показаться кое-кому, да часто и кажется, сомнительным, неверным.

Реализм в прошлом, в его самых высших точках, у тех мастеров, которые являются нашими признанными учителями, например, у Шекспира, Рембрандта, Островского, — непременно включал в себя большую или меньшую долю условности. Этим настоящий реализм отличался и отличается от дурного натурализма, эпигонского реализма, мелочного, серого, будничного, подменяющего большую правду о человеке маленькой правдой о житейских мелочах, россыпью деталей и подробностей. Социалистический реализм, целеустремленный, боевой, помогающий передвигать старый мир в мир новый, социалистический, так же чужд натурализму, как и той специфической условности, которая превращает действующих лиц в людей «вообще», вне времени и пространства, вне эпохи, среды и социальных связей.

В театре величайшего реалиста Шекспира столкновения действующих лиц протекали в обстановке пред-

ставления настолько условной, что с нашей точки зрения она никак не может назваться реальной. Сцена его театра была оформлена раз навсегда, декорации отсутствовали. Две площадки—одна наверху, другая—внизу, да ковровый занавес составляли все ее убранство. Спектакли шли при дневном свете. В отдельных случаях вывешивались дощечки с указанием места действия. Чаще же всего зритель узнавал об обстановке из речей самих действующих лиц. Вот почему так часто встречаются в его пьесах монологи и даже целые сцены, описывающие лес, или дворец, или обаятельную лунную ночь в падуанском парке. Знаменитый классический дуэт Лоренцо и Джессики в «Венецианском купце» о ночной тишине, о небе, выложенном миллионами звезд, о сладости любви произносился актерами, сидящими на скамье посреди пустой площадки под лучами яркого дневного солнца. Прибавьте к этому, что Джессикой был одетый в женское платье мальчик, иногда уже почти достигавший зрелого возраста,—и вы поймете, как далеко заходила условность в сценической подаче произведений величайшего реалиста.

Он знал ее и умело пользовался ею. В прологе к трагедии «Генрих V» он раскрывает эту тайну привлечения зрителя к «доигрыванию» спектакля. Этот монолог должен знать наизусть каждый, работающий в трудных условиях малой площадки:

«Простите, господа, коль слабый ум
Решился на таких подмостках жалких
Изобразить высокий столь предмет!
Как здесь, где петухам лишь впору биться,
Вместить равнины Франции? Иль скучить
Здесь, в деревянном О¹, одни хоть племя,
Наведшие грозу под Азинкуром?
Простите же! Но если рядом цифр
На крохотном пространстве миллионы
Изобразить возможно, то позвольте

¹ Театр «Глобус» в Лондоне, где игрались пьесы Шекспира, имел овальную форму, похожую на букву «О».

И нам, нулям ничтожным в общей сумме,
Воображенья силу в вас умножить!
Себе представьте вы, что в этих стенах
Заключены два мощных государства,
Чьи братски-близкие и вместе с тем
Враждебные друг другу берега
Пролив опасный, узкий разделяет;
Наполните все недочеты наши
Фантазией своей, и, единицы
На тысячи помножив, воссоздайте
Воображаемую мощь и силу!
Речь о конях зайдет, а вы представьте,
Что слышите копыт могучий топот;
Прикрасьте в мыслях наших королей
И мчитесь им вослед; переноситесь
Чрез тьму времен; события годов
В единый час соединяйте смело!»

Перевод Анны Ганзен

В этих строках гениально-просто объяснена творческая роль зрителя на спектакле. Причем следует хорошо понять, что условность шекспировских произведений не только и не столько следствие примитивности современной ему театральной техники, а прежде всего грандиозности создаваемых образов, силы и масштаба его обобщений. Когда на маленькой сцене Студии Малого театра мне пришлось ставить пьесу о героическом строительстве Турксиба и надо было показать пустыни и горы и победную линию новой магистрали, мы не нашли лучшего начала для спектакля, чем этот старый шекспировский монолог, переменив в нем несколько строк. Как убедительно звучали эти фразы о курятнике, о маленьких цифрах, означающих миллионы! Мы не нуждаемся сейчас, при условиях современной театральной техники, в воскрешении примитивной сценической обстановки шекспировского времени. Но нельзя и не нужно отрывать Шекспира от элементов его великолепной условности. В спектаклях, в которых натуралистически раскрывались его гениальные тексты, были образцовые этнографические, археологические, музейные куски, но его грандиозные образы

неизменно становились обыденными. Торжественный и величественный Шекспир уходил от тех, кто его не чувствовал и не понимал.

В полных реалистической насыщенности картинах Рембрандта, исключительной силы условное начало живет в известном «рембрандтовском освещении», источник которого очень редко можно установить, но которое придает неповторимую значительность сюжету или образу.

И ведь знаменитый, образцовый язык драматурга Островского вовсе не является перенесенным на сцену языком улицы, купцов, помещиков его времени. Из живого языка своего времени Островский, как художник, отобрал самое звучное, самое вкусное, образное и музыкальное.

Пушкин замечательно выразил свое понимание природы театра. Он писал:

«Что если докажут нам, что самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?... Может ли сей обман существовать в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями, которые... и т. д.

И дальше он делает четкий вывод из своих размышлений:

«Истина страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя».

Истина страстей — это правда того, чем живет действующее лицо, правда того, что и как играет актер — центр и душа спектакля. Правда идеи, правда познания действительности. Искусство дает обобщение. Поэтому оно в определенной мере всегда условно.

Как раньше мы условились, что актер является масштабом в определении оформления сцены, так же мы должны каждую вещь, находящуюся на сцене, оценивать, как предмет его игры, как средство, помогающее ему раскрывать сущность образа: дверь, в которую он войдет, окно, которое он раскроет, кресло, в которое он сядет, ширма, за которую он спрячется, картина, на которую он посмотрит.

Приняв живого человека не только за количественный, но и за качественный масштаб спектакля, мы подходим к самой технике работы на малой сцене. Каждый прием, частность оборудования и устройства нашей площадки мы постараемся подтвердить примерами из собственной практики и из богатейшей практики советского театра.

II

ОБЩЕЕ ОФОРМЛЕНИЕ СЦЕНЫ

ОРГАНИЗАЦИЯ ПЛОЩАДИ. РАЗЛИЧНЫЕ СИСТЕМЫ

При организации сценического пространства вообще, при постройке театра или приспособлении под спектакли любого помещения надо помнить, что сценой является не только та часть площадки, которую видит зритель. Невидимая зрителю часть сцены является так же необходимой, как и ее центр. Отсутствие сколько-нибудь ощутимой запасной площади — препятствие, которое еще более осложнит работу на малой сцене: ведь в ее условиях часть действия в буквальном смысле слова должна происходить за кулисами. Хранение и подготовка декораций и бутафории, возможность осуществления быстрых перестановок — необходимые условия спектакля. Глубина сцены («арьерсцена»), высота двойная или полуторная, позволяющая убирать вверх на блоках (в большом театре на специальных трузовых подъемах) целый занавес, в крайнем случае в сложенном виде, и «карманы» — боковые свободные пространства — должны быть предметом большой заботы устроителей. Недаром еще в дореволюционных театральных руководствах рекомендовалось основное театральное помещение делить на три равных части, одну из них отводить для зрителя и

две трети под сцену (разумеется, не считая в этих двух третях ни уборных, ни подсобных помещений). При строительстве русских театров до революции хозяева-антрепренеры, больше всего заботились о сборе, о количестве зрителей. С ходом спектакля и положением актера считались мало; поэтому большинство старых театральных помещений с трудом выдерживает на своих сценах по-современному сложные технические постановки. Образцовые на первый взгляд сцены Большого или б. Мариинского театра построены так, что малейшая сложность в работе художника влечет за собой невыносимо-продолжительные антракты.

Теперь кладутся и должны быть положены в основу новые принципы устройства сцены. За последнее время уже появились по-настоящему оборудованные и рассчитанные театры. В Москве могут считаться показательными в этом смысле Дворец культуры имени Ленина, выстроенный на месте снесенного Симонова монастыря; и новое театральное здание б. О-ва политкаторжан; в Ленинграде вполне современно построен ряд сцен в районных Домах культуры.

Но такие условия пока еще не созданы в каждом клубе, и эти сцены никак нельзя назвать малыми. Поэтому мы в дальнейшем будем рассматривать самые неудобные и тяжелые условия и находить выходы из каждого частного препятствия.

Итак, мы имеем дело со сценой без глубины, без высоты, без карманов. На таких сценах моему театру приходилось работать в разные периоды. Первая сцена — на Сретенке (в дальнейшем условимся называть ее «сретенской») — в театре, переделанном из частной квартиры: ширина — 7 метров, глубина — 5,5 метра, высота — 3,1 метра. Зрительный зал на 300 мест.

Вторая сцена — в Б. Гнездниковском переулке, в подвале. Эта сцена отличалась исключительно неудобными пропорциями: при прежней высоте, несколько меньшей глубине она имела очень большую ширину — 11,2 метра. Получалась низкая широкая щель. Для того, чтобы следить за игрой двух стоящих на разных концах сцены актеров, зритель (зал на 420 мест) должен был поворачивать голову от одного к другому на

все 180 градусов. Это было непереносимо физически, поэтому пользоваться всей шириной сцены одновременно было невозможно.

Наконец, театру пришлось одно время, три месяца, работать в помещении клуба «Рот фронт» (типография Партиздата). Здесь прошел почти весь репертуар театра и была выпущена очередная премьера, приспособленная к масштабам клубной сцены; без глубины и карманов, при очень маленьком разрезе занавеса мы имели на этот раз спасительную высоту — меньше двойной, но больше полуторной.

Называю спектакли, поставленные на этих сценах, имевшие значительный общественный резонанс, сделавшие имя театру. Отдельные примеры из этих спектаклей будут иллюстрировать ряд положений.

На Сретенке: «Похождения Бальзаминова» (трилогия Островского), «Вредный элемент» Шкваркина, «Конец — делу венец» Шекспира, наконец, «Кинороман» Г. Кайзера, прошедший более тысячи раз и позже перенесенный на большую сцену.

В Гнездииковском переулке: «Дикарь» Вольтера, «Шулер», «Кто идет?» Шкваркина, «Переппав» Щеглова, «Магистраль» Никулина и Крейна и не сходящие с репертуара «Без вины виноватые» Островского.

В клубе «Рот фронт» — «Парижский тряпичник» Феликса Пиа.

Умышленно перечислил только свои постановки, в которых могу объяснить использование каждого метра сценической коробки, историю каждого предмета, который видит зритель, любую интонацию и мизансцену.

Накопленный в этих условиях огромный опыт подсказывает ряд принципов в отношении работы на ничтожной площади сцены. Прежде всего, мы должны отлично усвоить, что зрителю не должно быть никакого дела до того, что нам на сцене тесно. Зритель не должен почувствовать наше неудобство ни на одну минуту, иначе у него возникает снисходительное отношение к спектаклю. Как бы мы ни жались, ни мучились за кулисами, мы должны выходить к нему такими, какими нас требует данный кусок спектакля: это относится одинаково как к поведению актера, так и к

работе режиссера с художником. Наоборот, нам не раз удавалось одерживать такие победы над размерами сцены, так остроумно и неожиданно разрешать задачи оформления, так — в хорошем смысле — «обманывать» зрителя, что художники и режиссура театра были щедро вознаграждены за свое изобретательство зрителем, общественностью, печатью. Именно учет этого опыта Нового театра заставляет в его истории искать путей к разрешению задачи, поставленной в этой книге.

Для того, чтобы не выдать себя, не выдать явного убожества наших внешних условий, мы должны были, мобилизуя весь свой опыт, всю свою выдумку, беречь каждый кусок сценического пола, даже больше того — суровой экономией места, действительно жестоким «режимом экономии» расширять наши не поддающиеся расширению театральные владения. Здесь был своеобразный энтузиазм, свой шафос, и им были захвачены каждый член коллектива — режиссер, художник, актер, театральные портной, monter, рабочий сцены.

Вот, например, глубина сцены. Практически даже полметра в ней имеют на маленькой сцене большое значение: ведь это хороший мужской шаг, а лишний шаг — большое дело. И на Сретенке, и в Пгездниковском переулке мы отвоевывали эти полметра. Задник должен висеть хотя бы в полуметре от задней стены (веревки, крюки и блоки, толщина деревянных реек). Мы делали задником самую стену: мало того, что мы вешали занавесы прямо на стену, мы и стену перекрашивали в разные цвета в зависимости от репертуара. Но тогда возникало другое, очень частое на малых сценах препятствие: при такой «играющей» фундаментальной стене, окрашенной, скажем, в небесно-синий цвет, актер не мог иначе, как на глазах у зрителя, перейти с одной стороны сцены на другую. Это обстоятельство сводило почти все выходы актеров к одной стороне, приводило к однообразию мизансцены. Надо находить выход из этого положения! И вот режиссер, не желая обеднять рисунка своего спектакля, должен пускаться на хитрости. В одном случае он

прибежит к нужному для другой цели затемнению, чтобы актер незаметно в темноте проскользнул к месту выхода. В другом случае он опустит часть пола сзади, и актер проползет через сцену, не обращая внимания зрителей, по этому углублению¹. Где была возможность, построив односторонне мизансцены первого действия, мы даем двухсторонние мизансцены в следующих актах, когда в фойе уже нет опоздавших зрителей, и загромированный, одетый актер может беспрепятственно пройти на другую сторону сцены вокруг зрительного зала. На Сретенке, желая максимально раскрыть сцену в ширину, мы так же использовали одну из боковых стен как часть оформления. Стена эта выходила на улицу и в ней были окна. Толщину оконных ниш мы использовали для того, чтобы прятать в ней появляющегося со стороны актера. Согнувшись «в три погребели», сидел в этой нише четверть акта Эрик, сын графа Стьернене, чтобы потом при условленной реплике оркестра с аристократической легкостью «вышорнуть» на сцену. В Гнездиновском переулке решить задачу помогла почва: ниже пола театра была земля. Мы вырыли канаву в земле под полом сцены и бетонировали ее. Каждая такая перебежка согнувшихся исполнителей по бетонированному окоцу живо вызывала в памяти картины войны: только перебегали здесь не бойцы в серых шинелях, а пышные маркизы и графы из «Дикаря» или разряженные барыни из пьес Островского. При постановке «Парижского тряпичника» в устрашении «однобоких» мизансцен мне помогла обстановка пьесы Пиа. В клубе «Рот фронт» тоже не было прохода за задником; но в пьесе несколько раз встречается парижская мансарда. Вместе с художником В. П. Киселевым мы прорезали люк в полу, и актеры поднимались на сцену в этих карти-

¹ Такое углубление на заднем плане площадки особенно желательно в сценах, происходящих на воздухе. Задник, изображающий небо, воздух, перспективную даль, просто «нейтральный фон», соединяется с полом резкой и обычно неряшливой линией. Эта линия стыка задника с полом сцены даже на больших сценах производит впечатление бессмыслицы и халтуры. На маленьких же сценах она начисто уничтожает иллюзию поэтому рекомендуется во всех случаях ее скрывать, прятать от глаз зрителя.

нах из трюма, как бы по лестнице в несколько этажей. Прорезать такое отверстие за кулисами с другой стороны было невозможно — не было места.

Приведенные сейчас примеры показывают, как важно и как можно в любых условиях, выражаясь по-военному, «примениться к местности».

ПРОСЦЕНИУМ

Теперь попробуем учесть наши сложные условия в самом оборудовании сцены.

Вешаем занавес. Как бы ни была мала, мелка наша сцена, мы сделаем большую ошибку, если укрепим первый, основной занавес наравне с передней линией пола сцены. Между занавесом и зрителем непременно надо оставить небольшую свободную часть сценического пола и обеспечить эту переднюю часть сцены таким же освещением как и самую сцену (выносной софит, отдельные фонари, в крайнем случае — рампа). Это будет наш просцениум. Было время, когда просцениум был только данью моде, стремлению к эстетской стилизации театрального зрелища; в нем видели одну из бесчисленных выдумок неутомимого В. Э. Мейерхольда, который, между прочим, в целом ряде своих нововведений отдавая, правда, дань стилизации (главным образом его дореволюционные опыты), блестяще связывает культуру нашего театра с лучшим из культурного театрального наследства. Художественное, производственное, практическое значение просцениума на маленькой площадке настолько велико, что мы, не колеблясь, отрезали для него куски и без того малой площади — в одних случаях, в других — не останавливались перед тем, чтобы снять два первых ряда кресел, урезав этим кассовую выручку, лишая зал десятков самых хороших и дорогих мест.

На просцениуме играют отдельные сцены, вставные интермедии, особо подчеркиваемые режиссером места. Обстановка игры на просцениуме сурова и впечатляюща: на фоне занавеса, который, разумеется, при наличии просцениума, должен быть нейтральным или

специально сделанным в стиле данного спектакля, актер оказывается почти среди публики. Игра его в эти моменты особенно ответственна, зритель — особенно внимателен. А сцена за занавесом в это время живет: на цыпочках, избегая малейшего стука, заменив шурупами и буравчиками гвозди, которые вообще навсегда должны быть изгнаны из перестановок, ее одевают в новое платье, чтобы по окончании действия на просцениуме раскрыть занавес и ввести действующих лиц в новую обстановку. Благодаря просцениуму спектаклю «Кинороман» придан в оформлении характер кинокадров (художник М. В. Ковалев). Благодаря просцениуму удалось на маленькой сценической сцене осуществить комедию В. Шекспира «Конец — делу венец», число картин и мест действия в которой так велико, что мы и на афише называли спектакль: «представление во многих картинах». Более двадцати картин пятиактной шекспировской комедии мы смогли вместить в форму трехактного спектакля только благодаря пользованию просцениумом. А ведь к этим двадцати картинам мы прибавили еще целый ряд пантомим, интермедий и вокальных кусков, придуманных нами самими. В «Похождениях Бальзаминова», поставленных в несколько лубочном, «азиатском» стиле, роль занавеса просцениума выполняло яркое лоскутное купеческое одеяло, повешенное между двумя полосатыми николаевскими фонарными столбиками. Благодаря пользованию этим одеялом несколько сокращенные три пьесы Островского о Бальзамине превратились в три непрерывные действия одного большого спектакля.

Но значение просцениума не исчерпывается этой очень большой помощью в монтажной стороне спектакля, в технической части нашей режиссерской работы. Он помогает режиссеру и в содержании его работы, если только возможности, даваемые просцениумом, верно оценены и использованы режиссером. Выше мы разбирали очень сложные авторские ремарки, вроде описания Островским двора кушца Курослепова. Мы решили провести весь акт на фоне забора с тенистым деревом. Но режиссер не должен связывать себя так жестко. Он имеет возможность вместе с актером

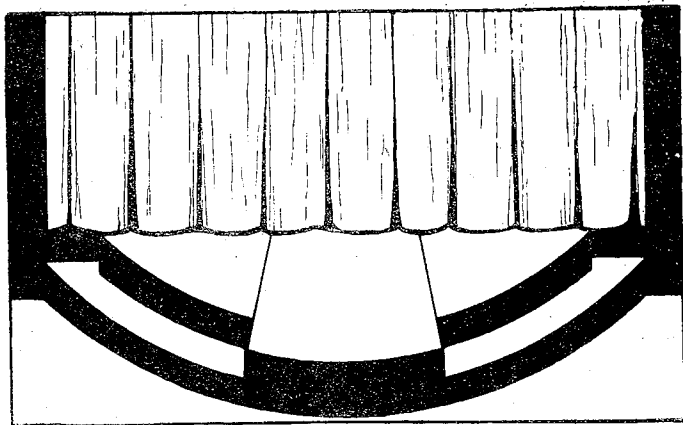


Рис. 13. Разборный просцениум

и зрителем в течение одного акта обойти разные уголки двора, выбирая характерное и обыгрываемое не в продолжение целого действия, а в отдельных кусках его в соответствии с их действительным и социальным характером. Может быть, режиссер найдет нужным дать различную внешнюю обстановку для сцен хозяев (по Островскому — «крыльцо богатого дома») и для сцен подначальных лиц («флителек» или «комната, где живут прикащики»). Выделив одну из промежуточных сцен, например, сцену с Силантием, как интермедию, на просцениум и сделав во время этой сцены соответствующую перемену предметов оформления, режиссер может легко показать две сценических обстановки во время одного акта. Еще не было случая, чтобы условность, проникающая в спектакль с введением такого приема, нарушила цельность художественного впечатления.

Говоря о просцениуме, я не могу удержаться, чтобы не рассказать об одном эпизоде моей режиссерской практики, когда просцениум помог четкому разрешению и подаче основной мысли спектакля.

Я ставил трагедию Гуцкова «Уриэль Акоста» в Государственном Новом театре, в большом, театральном

помещении, в нормальных условиях большого театра. В моем распоряжении была масса интереснейших материалов — научных, литературных, бытовых, целые галлерей замечательных художников, изображавших своей кистью голландское общество XVII века. Многие прочел я и о сценической истории знаменитой трагедии, и наибольшее впечатление произвело на меня темпераментное описание одного из первых спектаклей гениального К. С. Станиславского в его замечательной книге «Моя жизнь в искусстве». К. С. рассказывает в этой книге о поисках и ошибках молодого Станиславского и между прочим объясняет, как яркой разработкой массовых сцен в «Аяксе» он стремился отвлечь внимание зрителя от играющих на первом плане неталантливых или недостаточно опытных актеров. Это признание заставило меня насторожиться и проверить свою работу. Моя задача была прямо противоположной: я больше всего стремился сосредоточить собственное внимание и внимание зрителя на главной линии пьесы. Массовые сцены мне были нужны и дороги постольку, поскольку они поддерживали основной ход действия. Между тем в том же втором акте, о котором пишет Станиславский, мне и художнику В. Эрдману, заимствуя ряд мотивов у классиков живописи, удалось слепить выразительную и стильную картину. В ней зажили отдельные фигуры, явилось множество подробностей и деталей. Сделать их так, чтобы зритель их не видел, не имело смысла; в противоположном же случае взгляд и восприятие зрителя разбивались. По пьесе, в саду, где собралось богатое общество Амстердама, происходит очень серьезное объяснение ученого де-Сильвы с биржевиком Бен-Иохан. Оставить их на сцене одних — это значит поставить целую большую сцену ухода всей массы за кулисы; ведь все подробности ухода должны быть сыграны: младшие подбегают к старшим, одни женщины держатся группами, других приглашают кавалеры и т. д. На это в большом трагическом спектакле нет времени, да и невозможно разрывать действие новой продолжительной пантомимой. Я поступил так: на фоне прекрасной музыки А. А. Крейна я показал торжественный приход гостей в яркой

рембрандтовской группе. Часть объяснения де-Сильвы с Иохан актеры проводят в присутствии взволнованных гостей. Когда же дело подходит к сути, Сильва делает извиняющийся жест в сторону своей группы и отзывает жестом же Иохан на первый план. Иохан, откланявшись своим гостям, следует за ним. Любопытствующие гости медленно двигаются за собеседниками, но, как только те достигли просцениума, занавес закрывается, и оба действующих лица остаются в условном тайном уголке, где и проходит вся важная сцена. Следующий раз занавес раскроется только к сцене проклятия, где испуганные, а позже испугленные голландские богатеи необходимы: одинокий Акоста вступает в борьбу с ними. Разрешение этой сцены помогло найти нужный прием в разрешении всех массовых сцен пьесы.

Просцениум — настоящее действенное орудие в руках режиссера. Он — помощь и в организации спектакля и в идейном его существе. Вот почему не экономно, не хозяйственно строить малую сцену без просцениума. Наоборот, если есть возможность сделать закрытый просцениум, то есть поместить его между основным занавесом театра и специальным занавесом просцениума, то роль его еще увеличится, возможность его использования облегчится, будет более разнообразной.

Размеры просцениума должны быть пропорциональны сцене. На маленькой сцене они могут быть очень незначительны. На Сретенке он состоял из двух частей: первая, ближе к сцене — постоянная, вторая, ближе к зрителю, имела полукруглую форму (по форме полукруглого основного занавеса) и состояла сама из трех частей в ширину. Каждая из этих частей могла быть вынута и заменена соответственными ступенями. При замене всех трех частей ступенями, сцена заканчивалась полукруглой лестницей, ведущей в зрительный зал. В водевиле «Вредный элемент» мы оставляли только среднее звено: в образовавшихся пустых местах размещался оркестр; этого требовал стиль водевильного представления. В Гнездиновском переулке просцениум был, по форме основного занавеса, прямой и

состоял из пяти отдельных частей в ширину сцены: каждая из них могла быть вынута по указанию режиссера. В «Парижском тряпичнике» («Рот фронт») просцениум был очень мелок (0,5 метра), но перед сценой было место оркестра. Чтобы расширить просцениум, мы накрыли оркестр щитами, а чтобы не заглушать необходимой в мелодраме музыки, нашли специальную форму этих щитов: они были сделаны из узких досок, обращенных ребрами вверх и вниз, с симметричными щелями. Свет из оркестра, проходящий сквозь эти щели, был использован для особых эффектов. Чрезвычайно облегчила пользование просцениумом случайная дверь в стене, выходившая прямо на оркестр. Везде, где есть возможность, смело следует рекомендовать устройство таких выходов с обеих сторон просцениума. Обычно же на него выходят через средний и оба крайних разреза занавеса. В ширину просцениум должен быть, как правило, не уже своего занавеса; желательно, чтобы он был шире. Неправильности в виде выступов просцениума по краям легко обыгрываются; важно только в таком случае проверять видимость этих мест со всех точек зрительного зала.

Глубина просцениума при самой маленькой сцене должна быть такая, чтобы на ней могли свободно разойтись два человека. Во всех описанных выше случаях глубина его была не больше одного метра.

РАЗНЫЕ СИСТЕМЫ СУКОН

Для того, чтобы предметы оформления каждой картины могли отчетливо выделяться на сцене, является необходимость в условном фоне. Им надо закрыть все закулисное «хозяйство» сцены. С трудом можно предположить, что стены театра могут быть сами по себе таким фоном и что выходы на сцену в самой ее архитектуре распределены так, что ими можно пользоваться для мизансцен. Отсюда и возникла очень привившаяся и действительно имеющая много оснований для применения система оформления сцены сукнами. Только, к сожалению, приходится констатировать,

что в практике клубных сцен и маленьких театров способ пользования этими сукнами в большинстве случаев имеет очень мало общего с какой-либо системой. В высшей степени случайно развешиваются обыкновенно по сцене куски материи, внося в спектакли то самое однообразие, для борьбы с которым сами сукна изобретены. На те же самые деньги, на той же самой площади, с такой же затратой рабочего времени можно сделать оформление сцены гораздо легче, удобнее и разнообразнее. Однако найденные отдельными режиссерами, художниками, коллективами усовершенствования обычно остаются известными только самим изобретателям. Попробуем рассмотреть ряд удачных приемов в распределении сукон на сцене. Будем помнить, что ни один из описываемых ниже способов не должен браться изолированно. Местные условия данной сцены должны приводить к их разнообразным комбинациям.

Сукна пришли на смену громоздким и сложным декорациям не сразу и не одним путем. До империалистической войны в начале нашего столетия мы встречаем их в разном виде в самых различных спектаклях.

Одной из первых попыток разрешить этот вопрос на маленькой, лишенной средств сцене и был способ замены декораций сукнами. Этот способ предложил в своей практической работе недавно умерший замечательный русский художник В. Д. Поленов, картины которого мы видим сейчас во всех больших советских картинных галереях. Этот способ был описан в специальной книге: Н. В. Скородумов. «Новый метод упрощенных постановок» изд. секции содействия устройству фабричных и деревенских театров при Московском обществе народных университетов. К книге были приложены тридцать эскизов в красках самого В. Д. Поленова.

МЕТОД В. Д. ПОЛЕНОВА

Естественно, что такой мастер живописи, каким был Поленов, исходил в решении вопроса из чисто живописных задач. Главным в его нововведении было то, что

все оформление каждой картины он сводил к нарисованному живописному заднику. С двух сторон сцены он вешал параллельные сукна, обычно — очень узкие: эти сукна должны были быть достаточно густого тона — темно-красные, оливковые. Соединяясь с подвешенными наверху падурами того же цвета, они создавали четкую и яркую раму для живописной картины-задника. Писать эти задники предлагалось клеевой краской по грунту на самом дешевом материале — на реднине, рогоже, даже на скленных в несколько слоев газетных или оберточных листах: ведь каждый задник должен был быть употреблен только в одной картине одной пьесы. В тех условиях вопрос прочности не имел большого значения — каждый спектакль ставился для одного раза. Эскизы Поленова и целой группы молодых художников разбивались карандашом на квадраты, пропорционально им на квадраты разбивалась и плоскость задника. Для такой же копировки рассылались специально рекомендуемые открытки. (Помню, для скольких декораций «леса» послужили тогда эскизом открытки с известной картины Куинджи: «В березовой роще». Еще через несколько лет после революции, разъезжая со спектаклями по периферии, я то-и-дело находил эти задники с лесом.)

Поленов добивался не просто экономии в количестве предметов оформления. Особенным облегчением для работников сцены было то, что вся обстановка пьесы, все трудно добываемые вещи — богатое зеркало, часть мебели, старинные часы, даже картины в дорогих рамках, даже вешалки с богатыми платьями — были помещены на этом заднике. Поленовым было разрешено в какой-то степени даже и отношение играющего актера к написанным на заднике вещам. Например, дверь всегда обозначалась на самом краю задника: половина двери была видна, а другая половина подразумевалась, так как ее срезало последнее, самое близкое к заднику сукно. Когда актер выходил на сцену между написанной дверью и этим сукном, получалось впечатление, что он вошел в написанную дверь. Подколесин в тоголевской «Женитьбе» или Григорий в «Борисе Годунове» Пушкина (сцена в корчме) выпрыгивали в окно по то-

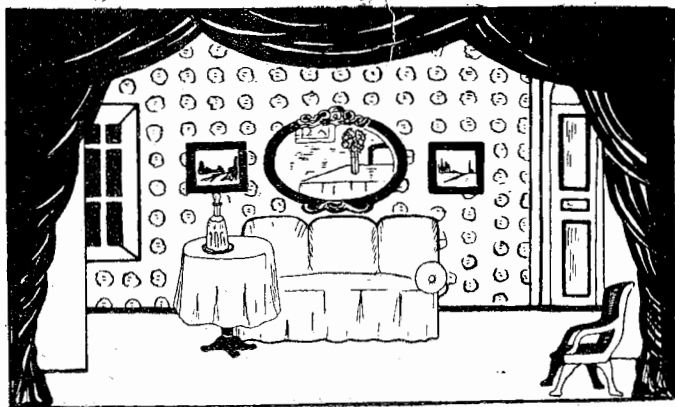


Рис. 14. Оформление комнаты по принципу В. Д. Поленова: живописный задник

му же принципу — за заднее сукно на фоне написанной половинки окна. Таким же образом «затапливали» печи и каминны, доставали товары с полок, рвали цветы и т. д. (рис. 14).

Стоит ли специально показывать ограниченность поленовского метода? Думаю, что это и так ясно.

Сложный процесс рисования живописного задника с необходимостью для исполнителя тесной и реальной связи с предметами оформления сделали на практике то, что сукна и декорация постепенно менялись ролями. Сукна, сокращая задник, постепенно все больше и больше наступали на пространство сцены и стали, наконец, общим фоном, на котором помещались отдельные живописные или трехмерные предметы оформления.

МЯГКИЕ СУКНА

Нам ясна теперь польза, которую мы извлекаем на малой сцене, употребляя занавес просцениума, ясна огромная выгода иметь на сцене запасные занавесы. Поэтому, если только допускает глубина, надо стремиться, кроме переднего занавеса, иметь еще два зана-

веса: один — распахивающийся посередине задний занавес, и другой — на самой середине сцены. Это очень облегчит маневрирование режиссера в часто теперь встречающихся пьесах с большим количеством картин, эпизодов, звеньев, кадров. В раскрытом состоянии занавесы эти будут иметь вид обыкновенных боковых кулис.

Сукна по краям сцены распределяются так, чтобы закрыть все пролеты: у зрителя должно быть ощущение непрерывного одного фона, без разрывов, без четкого разделения — вот одно сукно, вот — другое. Это — как бы тот цветной лист бумаги, на который художник наносит красками человеческие фигуры и необходимые предметы. Поэтому сукна должны драпироваться в мягкие складки, и чем этих складок больше, тем лучше. Туго натянутая ткань, набитая сверху и снизу на бруски, не дает впечатления фона, одна пара сукон при переднем свете дает резкие тени на соседней паре, и все это вместе производит непонятное впечатление: то ли это жесткие стены дома — и тогда каждая нечаянная складка, каждое колебание сукна, а они неизбежны — разрушают впечатление, то ли это фон, на который лучше всего не обращать внимания, а не обращать внимания нельзя, потому что натянутые сукна бросаются в глаза своими резкими линиями.

Цвет для сукон следует выбирать такой, который лучше всего воспринимает освещение; это цвета: стальной, серый, коричневый, голубой; очень удачно мы разрешали световые задачи на ткани из военного шинельного сукна. Мы ниже особо остановимся на черных и белых сукнах, ибо пользование ими требует совсем особых приемов работы.

Очень выгодно иметь мягкие сукна с двухсторонней окраской. Перемена их и комбинирование обоих цветов дают очень большие возможности в смысле разнообразия общего внешнего вида сцены.

Известно, какую огромную роль на большой сцене имеют колосники и колосниковая решетка под самой крышей сцены. Зачастую на ней основано все благополучие оформления во время действия, быстрота «чи-тых перемен» и антрактовых перестановок. На простой ма-

ленькой сцене, не имеющей высоты, такие колосники могут существовать в своеобразном, соответствующем масштабу виде. И на Сретенке и в Гнездиновском у нас в театре была устроена под низким потолком сцены «колосниковая сетка». Несколько основательных брусьев, частью даже металлических, помещенных на некотором расстоянии ниже потолка, образовывали большие прямоугольники; используя их как рамы, мы оплели все пространство над головой актера густой сетью из прочной, туго натянутой металлической проволоки. Пользуясь этой сетью, мы не знали никаких ограничений в распределении по сцене мягких сукон: мы раскидывали их шатрами, свертывали в условные стволы деревьев, вешали их кругом, овалом, углом любого размера и направления. Мы могли это делать потому, что в наших сукнах не было никаких твердых частей. Внизу по линии пола вшиты были в материю мягкие грузы (дробь, песок); в верхнюю же, хорошо прошитую их часть были вставлены железные крючки. Накидывая эти крючки на любые точки колосниковой решетки, мы распоряжались сукнами с полной свободой (рис. 15 и 16).

При пользовании колосниковой решеткой мы имеем еще и то преимущество, что замена одной группы таких сукон¹ другой чрезвычайно облегчается. Часто и с большой пользой легко перевешиваемые кулисы делаются двухсторонними, то есть подкладкой избирается такой цвет и материал, который может быть использован в спектакле. Тогда режиссер получает в свое распоряжение два совершенно различной окраски фона всей видимой зрителю сцены, а кроме того бесконечное количество вариантов при смешении этих кулис. При устройстве такого двойного оформления сцены надо ста-

¹ Следует заметить, что для условно называемых сценических «сукон» в качестве материала вовсе не обязательно употреблять суконную ткань: байка, фланель, любая шерстяная материя, в крайних случаях даже бумажная ткань, холст, в лучших случаях — бархат (манчестер) вполне применимы, с преимуществом в сторону шерстяных материй. Название — сукна — сохранилось за нашими кулисами по традиции, так как первые опыты таких постановок делались действительно с суконными материями.

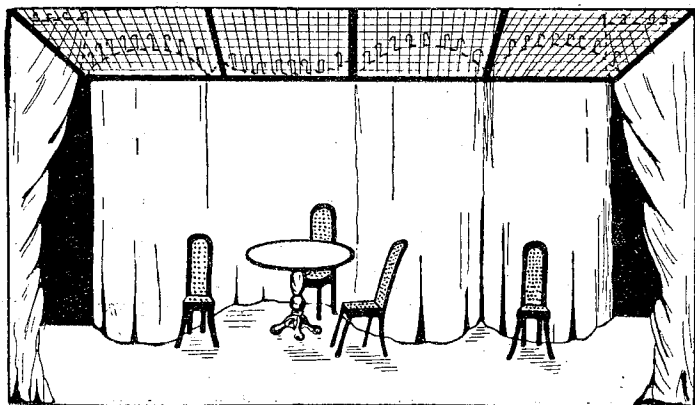


Рис. 15. Мягкие подвесные сукна: комната

раться выбрать противоположные, контрастирующие цветовые сочетания, главным образом должны контрастировать темный и светлый тон обеих групп кулис. Светлые — дают на сцене больше воздуха, темные цвета делают сцену более сжатой.

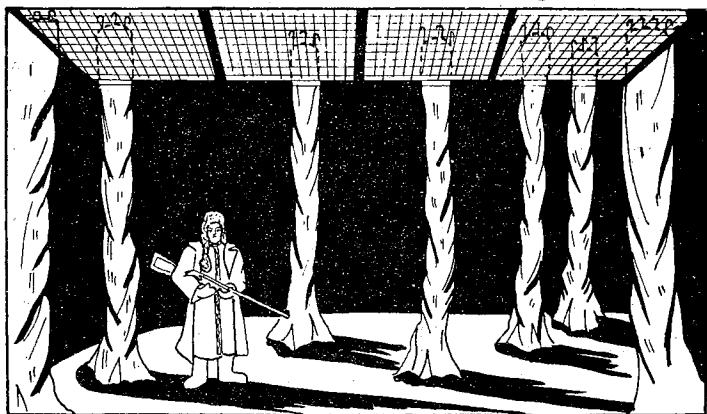


Рис. 16. Мягкие подвесные сукна: лес

ШИРМЫ

Несколько более сложным, но дающим еще больше возможностей разнообразить оформление сцены, является способ, превращающий мягкие сукна в жесткие ширмы. При установленном выше количестве занавесов, параллельно рампе пересекающих всю площадь сцены (два — три), мы из того же материала, что и занавесы, делаем бирмы, состоящие каждая из двух створок. Для этого мы соединяем две створки соответственных подрамников, так называемыми «американскими петлями», дающими возможность делать из наших ширм угол в обе стороны (рис. 17).

Если занавесы сделаны с таким расчетом, что дают складки, то и натягивая ткань на ширму, мы должны драпировать ее в такие же складки, чтобы она не отличалась от занавеса, когда прикасается к нему или стоит на его фоне.

Преимущество твердых ширм заключается, во-первых, в том, что они устойчивы: на них может опереться актер, за них можно спрятаться, они вообще легко «обыгрываются». Во-вторых, они перестают быть только фоном, выполняя в оформлении сцены более существенные функции. Они становятся чем-то средним между просто сукнами и декорацией в собственном смысле.

На них можно повесить картину, палку, между ними можно вставить окно, дверь, специальный заспинник. Как и мягкие сукна при колосниковой решетке, они не стоят мертвыми кулисами по двум краям сцены, а заполняют ее всю, образуя, по требованию спектакля, целые коридоры, углубления, ниши, деля сцену на две-три части и т. п. Мне пришлось проводить целый летний сезон в Полтаве, оформляя новые, приготовленные гастрольным коллективом, спектакли два-три раза в неделю. Твердые ширмы помогли мне сделать так, что,

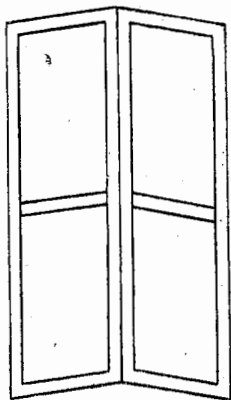


Рис. 17. Чертеж твердой ширмы

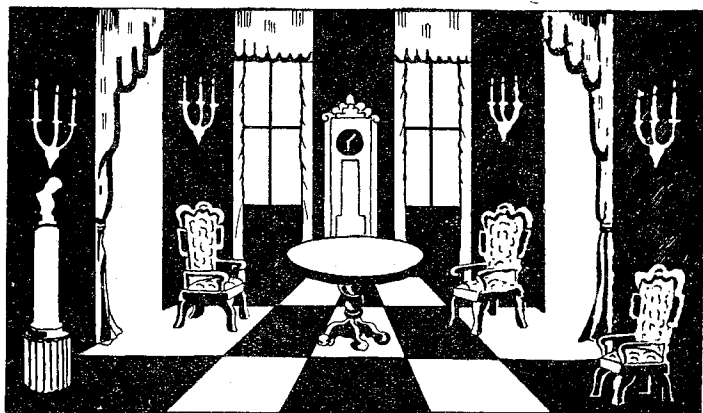


Рис. 18. „Горе от ума“ в твердых ширмах. I акт. Окна и часы посередине

пользуясь только вещами из декоративного, мебельного и бутафорского складов городского театра, я создал впечатление, будто бы все декорации и обстановка были привезены с собой. У меня сохранилась полтавская рецензия о спектакле «Горе от ума» (играли артисты Малого театра по московским мизансценам). Критик указывает на богатство непохожей на полтавские спектакли обстановка сцены и на строгую стильность оформления. А на сцене было только остроумное использование твердых ширм. Большой крутлый зал фамусовского дома был выгорожен серыми твердыми ширмами, расставленными по сцене полукругом на равном расстоянии друг от друга. В промежутки между ширмами я вставлял декоративные пристановки, необходимые по ходу действия — окно, печь; в свободных промежутках вешались портьеры. Путем самых легких перемещений предметов оформления мне удалось добиться впечатления, что в каждом из трех первых действий пьесы показываются разные части одного и того же очень большого зала. Принцип этот чрезвычайно удобен для маленькой сценической площадки, так как дает возможность каждый раз показывать только самое необходимое, не загромождая сцену в каждом акте предметами,

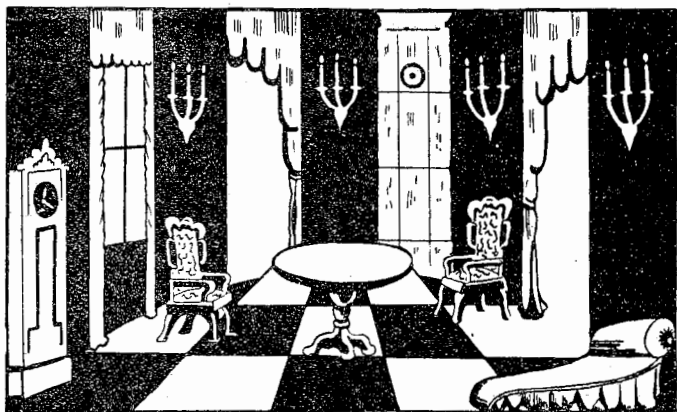


Рис. 19. „Горе от ума“ в твердых ширмах: II акт. Часы слева. Появились софа и печка

которые понадобятся в других действиях. Ниже я останавлиюсь на этом подробнее (рис. 18, 19, 20).

Имея в своем распоряжении комплект твердых ширм, режиссер по существу уже имеет оформление сцены:

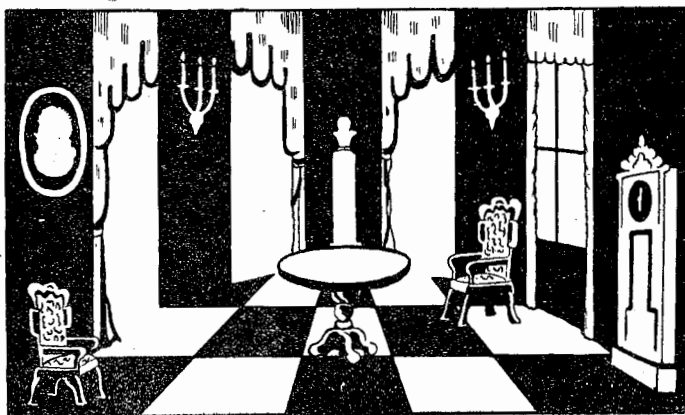


Рис. 20. „Горе от ума“ в твердых ширмах: III акт. Часы справа. В центре раскрыты двери для сцены бала

ему надо теперь только с наибольшей целесообразностью организовать их в целую композицию и с наибольшим остроумием и находчивостью ввести в каждую картину свой ряд декоративных деталей.

Картина, печка, часы, книжная полка, тюремная решетка, вывеска, фонарь, афиша, крест, герб, — все это в условном плане даст большее впечатление о месте действия и стиле эпохи, чем «настоящие» качающиеся расписанные декорации, которые компрометируются соседством с живым человеком, даже с настоящей трехмерной мебелью. Только, как и в выше приведенных примерах, режиссер должен внимательно и любовно, с большим творческим интересом выбирать действительно нужные и действительно характерные вещи и детали.

ПЕРЕЛИСТЫВАЮЩИЕСЯ КУЛИСЫ

На многих маленьких сценах получило развитие применение так называемых пере лист ы в а ю щ и х с я ку л и с. Этот принцип действительно соблазнителен своей внешней простотой и дает возможность очень легко сменять большое количество картин в течение одного спектакля.

На твердо установленные, по усмотрению режиссера, в разных местах сцены подрамники, места которых могут в антракте переменяться, пристраиваются сверху верхние концы целого ряда кулис. На кулисах в порядке действия изображены куски оформления каждой картины на мягкой ткани. Внизу у каждой такой кулисы закреплен груз (металлический прут). Момент перемены декораций заключается в том, что на сцену перекидывается новая кулиса через верх подрамника. Правильно вшитый груз сам при падении натягивает кулису и уничтожает ненужные складки на живописном изображении (рис. 21).

Этот принцип следует знать, но пользоваться им при постановке надо с большим разбором и крайней осторожностью. Ведь быстрая перемена кулис, то есть, по существу, фона сценического оформления, не избавляет нас от необходимости перемены всех остальных вещей, находящихся на сцене и куда более громозд-

ких, чем легкие перекидные занавески. Кроме того, все недостатки живописного принципа в этом случае будут особенно подчеркнуты, их условность будет особенно бросаться в глаза: ведь даже та доля иллюзии, которая

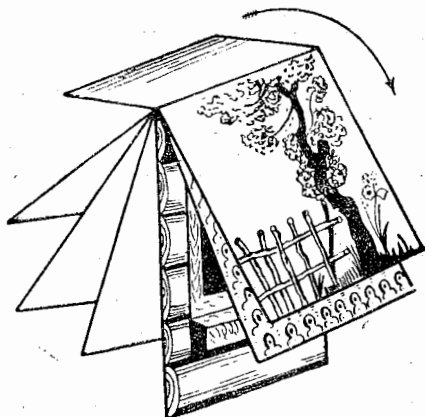


Рис. 21. Принцип перелистывающихся кулис

достигается в живописной декорации разнообразием очертаний отдельных пристановок — вырезанных ветвей, холмов, очертаний города, поля и т. д., здесь уничтожается прямолинейными формами подрамника и каждого «листа» этой перелистывающейся «книги». Вот почему принцип перелистывающихся кулис может быть с успехом применен в таких жанрах спектакля, в которых условность всех элементов представления может быть обнажена — и такое обнажение пойдет не во вред, а на пользу авторским и актерским задачам спектакля. Шуточное представление, балаган, народийное обозрение могут им воспользоваться. Там же, где встает вопрос о большем или меньшем правдоподобии того, что видит зритель, от этих кулис надо отказаться. Само собой разумеется, что в отдельных частных случаях, как исключение, и они могут быть использованы. Например, если бы по тексту пьесы одна и та же комната показывалась сначала грязной, заброшенной, а потом

обновленной, чистой, по-новому оклеенной, окрашенной или обитой,— трудно найти более подходящее техническое разрешение задачи.

ДЕКОРАТИВНЫЕ ПРИЗМЫ

Мне пришлось на ничтожной площади сретенской сцены ставить шекспировскую комедию «Конец — делу венец», и задача казалась очень трудной. Выше уже было сказано об обилии картин и интермедий в этом спектакле. Но дело осложнялось еще тем, что задуманный характер будущего представления — стиль площадной, грубой шекспировской безудержной буффонады, простая конкретность актерской игры на сцене — требовал от оформления «вещности», осязательности каждого предмета: актеры должны были входить в самое тесное соприкосновение с ними, костюм соединялся в одно целое с декорацией — мантия короля служила ковром в его дворце, а колонны в беседке ссорились и мирились вместе с влюбленными; с неба падали платки, чтобы стереть слезы плачущих, и подъемный мост маршировал вместе с торжественной королевской свитой. О живописи, хотя бы и условной, о вырезанных, напечатах на ткань аппликациях не приходилось думать.

Помог экскурс в прошлое мирового театра. Вспомнили об античном театре. На сцене греческого античного театра по ее краям стояли на особых подвижных площадках периакты — высокие призмы. Каждая сторона такой призмы представляла собой часть определенной декорации: стоят периакты к зрителю той стороной, на которой изображены деревья — зритель знает, что действие происходит в лесу или саду, облака на периактах переносят его на Олимп, в мир богов; огненная неподвижная молния рассказывает зрителю о буре, которая наститла Улисса; Прометей проносит свои пламенные монологи, а призмы показывают зрителю дикие склоны Кавказа.

Вот этот-то принцип, несколько видоизменив его, я и взял за основу оформления комедии, причем он себя оправдал настолько, что, когда через ряд лет пьеса бы-

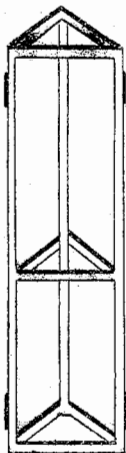


Рис. 22. Декоративная
трехгранная
призма

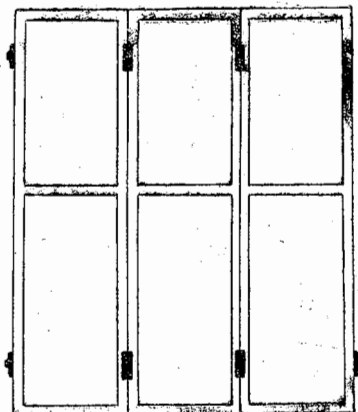


Рис. 23. Призма в разверну-
том виде

ла перенесена на большую сцену, не пришлось отказываться от этих удобных и выразительных призм: мы только увеличили их размеры и больше разработали лепную отделку каждой из сторон (художник первого варианта — В. К. Щербаков, второго варианта — Зинаида Сирвинт).

Желая для каждой картины иметь свои предметы и свою красочную гамму, мы остановились на четырех трехгранных призмах (рис. 22 и 23). Так наилучшим образом нам удавалось прятать от зрителя ненужные в одной картине стороны призм. Призмы были сделаны не одинаковыми по размерам: две по краям первого плана — во всю высоту сцены, две в глубине — ниже. В тех случаях, когда стороны призм показывали стены домов и башен, получалась выгодная перспектива, несколько наивная, как на средневековой миниатюре. Выгода этих призм сравнительно с описанными выше кулисами состояла еще и в том, что их стойкие фанерные стенки выдерживали сравнительно тяжелую лепную обработку, — на них были подвешены щиты, гербы, оружие в королевской зале. Легкие сиденья, для которых

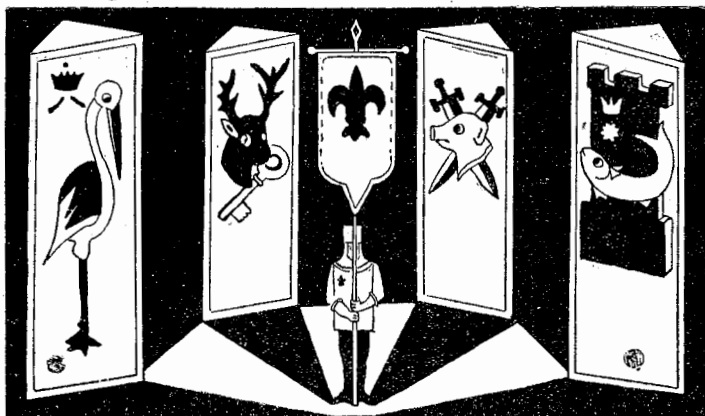


Рис. 24. „Конец — делу венец“ Шекспира в призмах. Королевский зал

сами стенки служили спинками, при обороте призм исчезали со сцены. Наконец, в развернутом виде три стенки каждой маленькой призмы превращались в одну из двух створок тяжелых ворот последнего акта. Аркой в

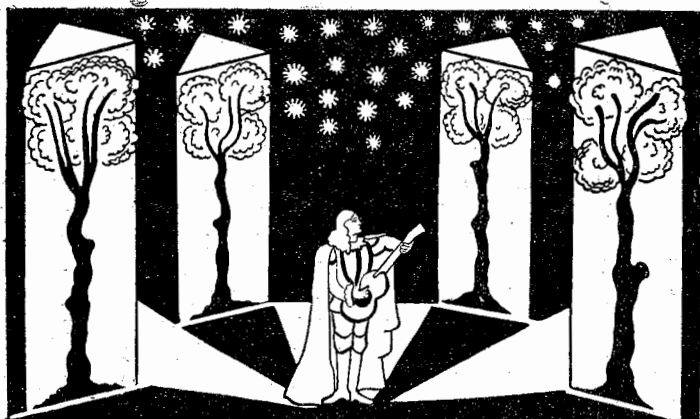
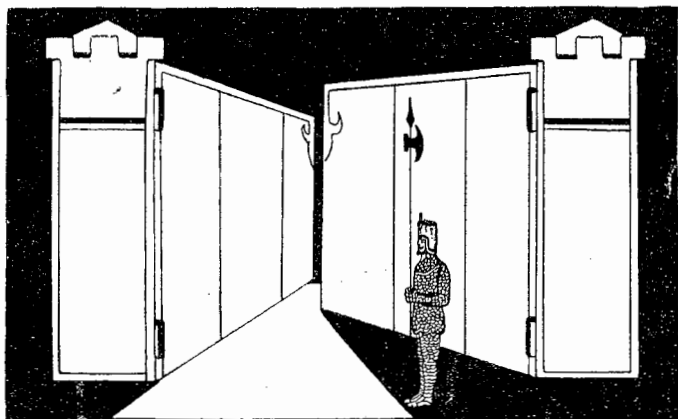


Рис. 25. „Конец — делу венец“ в призмах. Ночь во Флоренции



*Рис. 26. „Конец — делу венец“ в призмах. Ворота замка
(две призмы развернуты)*

таким простым воротам служили две соответственно помещенные большие призмы. Обработка стенок позволила пользоваться не только контрастными цветами окраски, но и различной для каждого случая фактурой: мягкая ткань у короля, серый гранит замка, желтый камень итальянских зданий. Фон для призм — ярко-синий занавес; этот цвет в оформлении больше не встречался.

Призмы в соединении с занавесами мягкими сукнами или жесткими ширмами получили сейчас достаточно широкое применение. В спектакле «Конец — делу венец» пользование ими было обнажено, стороны их перевертывались на глазах у зрителя. Но после своего спектакля мне пришлось видеть и совершенно скрытое от зрителя пользование ими. Театр получал возможность быстрых безукоризненных перестановок, а зритель следя за разнообразием сценического оформления, и не подозревал о такой простоте сценического устройства (рис. 24, 25, 26).

III

ДИНАМИКА ОФОРМЛЕНИЯ

ОБЕСПЕЧЕНИЕ НЕПРЕРЫВНОСТИ ДЕЙСТВИЯ ПОДВИЖНЫЕ ЧАСТИ СЦЕНЫ. КРУГИ И ФУРКИ

В очень редких случаях на маленькой площадке режиссура может использовать раз поставленное на сцену оформление в течение целого спектакля. Надо помнить, что, во-первых, как бы ни была проста или упрощена нами перемена обстановки на сцене, она должна быть учтена заранее. То, что выше было рассказано о просцениуме, двойных занавесах, различных системах сукон, ширм, кулис, призм, — все это значительно способствует упрощению перестановки: но все это должно быть подкреплено еще нашими специальными соображениями и расчетом места. Чтобы объяснить сущность этих расчетов, я приведу два примера из спектакля «Похождения Бальзаминова». (Так в Студии Малого театра называлось представление, соединившее в одно целое все три части знаменитой трилогии Островского о неудачливом замоскворецком женихе-чиновнике.)

Каждая из трех пьес была превращена в одно действие нашего трехактного спектакля. Сокращения в пьесе были сделаны главным образом за счет удаления из текста тех его кусков (целых сцен), которые пересказывают у автора содержание предыдущих частей

трилогии и без которых нельзя обойтись, если одна из пьес ставится самостоятельно. Другая сложная часть работы, по совмещению всех трех пьес в один спектакль, естественно, легла на монтажную сторону: внутри каждой пьесы (нашего акта) не должно было быть никаких задержек в переносе места действия. Просцениум, специально оформленный для этого спектакля с занавесом (купеческое лоскутное одеяло), как всегда, приносил уже значительное облегчение: концы или начала отдельных картин переносились на первый план, и эти две-три минуты давали возможность полного изменения сценической обстановки. Такими кусками пьесы, разбрызгивавшимися на просцениуме, были, например, начало сцены у Антрыгиной; разговор Устрашимова с Малшей, по автору ведущийся через окно, происходил перед этим одеялом. Также был использован уход Чебакова и Бальзаминова к Пеженовым.

Но для того, чтобы эти минуты, а иногда и секунды могли быть полностью использованы, планировка каждой картины, если так можно выразиться, несла в себе уже планы следующих картин. Вот, например, в первой части трилогии «Праздничный сон до обеда» три места действия: бедная комната Бальзаминовых, богатая купеческая гостиная у Ничкиных, и у них же большой сад с беседками, аллеей и голубятней. Применяясь к размерам сценки сцены, мы эти три места спланировали следующим образом¹.

Две простеньких занавески из рябого дешевенького ситчика шли от порталов к середине сцены под углом друг к другу. Их кольца скользили по натянутому под падухами проволокам. Это был бальзаминовский угол. Булавками накалывались на занавески убогие картинки, на этих же проволоках подвешивались фанерные части оформления, например, окно. Сокращенная таким образом и без того маленькая площадь, когда ставились необходимые предметы обстановки — становилась тосной, мы делали ее полутемной (на бальзаминовские сцены свет убавлялся), она имела вид подвальной конуры. Здесь Миша мечтал о беззабот-

¹ Художник спектакля — С. П. Сергеев.

ной жизни мужа богатой жены, — обстановка много помогала актеру. Когда кончалась первая картина и сцену запахивало лоскутное одеяло, сразу вслед за этим начиналось пение двух купеческих девиц. Поддержанный высоким голосом Маланьи, примитивный романс «Вот на пути село большое» переносил зрителя в другую — тупую, ленивую атмосферу сонной одури. В это время за одеялом отдергивались обе ситцевые занавески, быстро выносились бальзаминовская духлядь — и ничкинская зала готова: бедный угол был врезан в эту залу из аляповато расписанных желтым с красным занавесов. Актерам оставалось только поудобнее поставить свою мебель, каждому правильно подвинуть свой стул. На высокой ноте в конце первого куплета занавес распахивался и второй куплет сопровождался соответствующими актерскими мимикой и жестами. Но зритель ни на одну секунду перестановки не оставался без впечатлений.

В окно заднего плана были видны красный ствол рябины, частокол, отгораживающий эту усадьбу от всей Москвы, и вид из Замоскворечья на центральную часть города — Кремль, пестрые главы Василия Блаженного, золотые — Ивана Великого. Это — уже обстановка третьей картины. Вокруг этого единственного дерева (как мы выше условились — одного дерева достаточно, чтобы малая площадка стала лесом или садом) в третьей картине, под напев гармошки «Во саду ли, в огороде», будет томно, «разыгрывая» друг друга, гулять наша молодежь: под сенью этих куполов поведутся бесконечные ленивые рассуждения скучающих дармоедов. Сукна превращены на этот спектакль в расписанные купеческие яркие пали и представляют собой внешнее выявление той грубой «азиатчины», которой полны быт и характеры героев. Переход в третью картину также обыгран. Усевшийся у окна здоровенный купчина Неуденов нашел-таки себе развлечение между дневным и вечерним сном: огромным булыжником колет он на подоконнике орехи. В «Записках замоскворецкого жителя» Островский грандиозно, до огромного обобщения развил этот образ и материал «Записок» я использовал для интермедии, неизменно

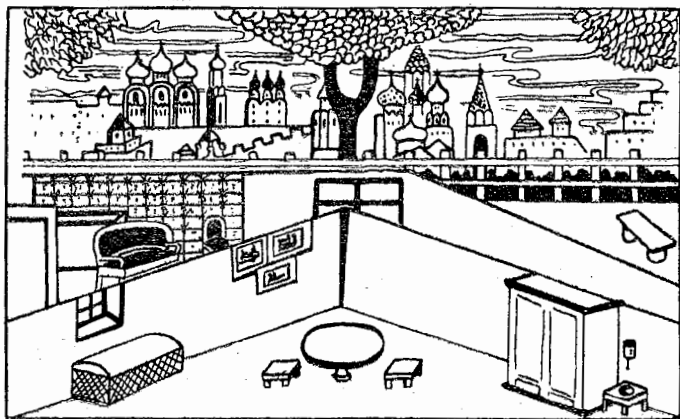


Рис. 27. Схема одновременной установки трех картин „Похождений Бальзамина“ Островского на малой сцене

вызывавшей живой отклик зрителя: удары большого камня будят сонный замоскворецкий угол. Удары эти раздражают спящее царство, на них отзываются собаки, скотный и птичий дворы, просыпаются люди, начинается тревога на минуту. Занавес закрывается, но «симфония» разбуженного захолустья продолжается. Зритель чувствует: купчине понравилось дразнить окружающих, и он с тупым упорством продолжал свое занятие. Ударили в колокол к вечерне. Тишина. Медленно и лениво поплыли гудящие волны с колокольной. Одеядо распахивается. Сад. Перестановка заняла три четверти минуты (рис. 27 и 28).

Тесный угол Бальзамина не мог дать возможности показать сразу все те вещи, которые в разные моменты бальзаминовских картин нужны по замыслу автора, режиссера или актера. В разных сценах нам понадобились: кровать, шкаф, умывальник, сундук, стоячая вешалка с дешевым парадным костюмом Миши и т. д. Вместить все это на маленький уголок пола было невозможно. Да и повторяющаяся много раз в течение вечера одна декорация среди большой пестроты купеческих картин становилась бедной и однообразной уже не по существу (что было необходимо),

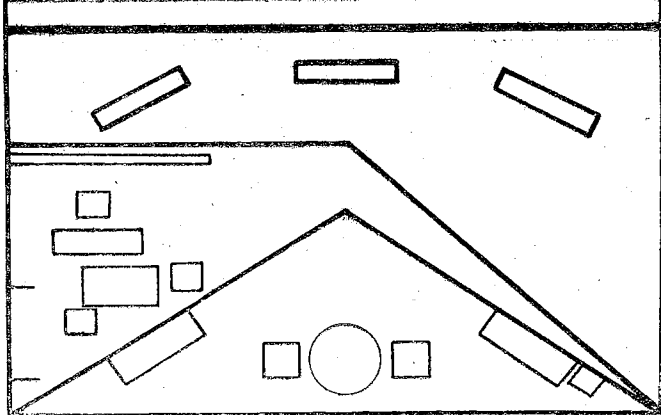


Рис. 28. План к схеме рис. 27

а благодаря приему, примененному художником и режиссером (чего следовало избежать). Мы вышли из этого положения примерно таким же образом, каким на большой сцене несколько лет назад было разрешено оформление «Горя от ума»¹.

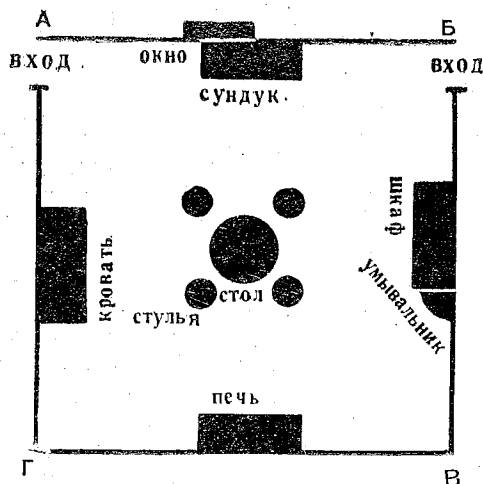


Рис. 29. Комната Бальзаминовых (план)

¹ См. выше, стр. 58—59.

Угол из двух занавесок показывался каждый раз одинаково, но для зрителя он всякий раз изображал новый угол маленькой квадратной комнатки, якобы оклеянной обоями «под ситец». Рассчитав, для какой из балъзаминовских сцен, какие понадобятся или какие больше помогут предметы, мы построили полный план ее обстановки (рис. 29).

После этого в каждой картине мы показывали один из углов этой комнаты. В первой картине, где были необходимы окно, умывальник, сундук и шкаф, мы показывали угол АБВ. В сцене с кроватью (третья часть) — угол ГАБ, в сцене с Устрашимовым, где для мизансцен были необходимы печная лежанка и шкаф, комната показывалась углом БВГ (рис. 30, 31, 32). Для того, чтобы наша мысль четко доходила до зрителя и не вызывала в нем недоумения, надо было очень тщательно продумать все мелочи обстановки: лубочная картинка, висящая на стене, горшок с геранью на окошке должны иметь свое твердое место, чтобы подчеркнуть перенос угла зрения. Такая подробность, как пальто, висящее на гвозде, вбитом в стенку шкафа, имеет значение, и в том случае, когда на сцене шкафа нет, а пальто надо взять с привычного для Балъзамина (и для зрителя) места, было необходимо точно выверить, к какому углу у портала должен направить свой жест актер, чтобы взять вещь из не показанного зрителю угла комнаты.

Разнообразие же во внешнюю обстановку, кроме изменения ракурса, невольно вносили на сцену и введенные игровые куски действующих лиц: в сцену с Устрашимовым (первая картина второй части) было введено мытье пола Матреной, — мебель была расставлена по стенам, табуреты на столе и беспорядок уборки служили своеобразными препятствиями «героической» натуре Павлина Ивановича и вносили много юмора. Вещи, в порыве восторга опрокинутые счастливым Мишей, тоже придавали комнате необычный, растрепанный вид.

Хочется остановиться еще на одном примере из этого спектакля, в силу того, что подобная задача часто встречается в пьесах самого разнообразного харак-

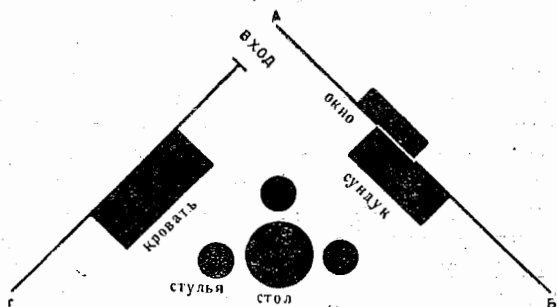
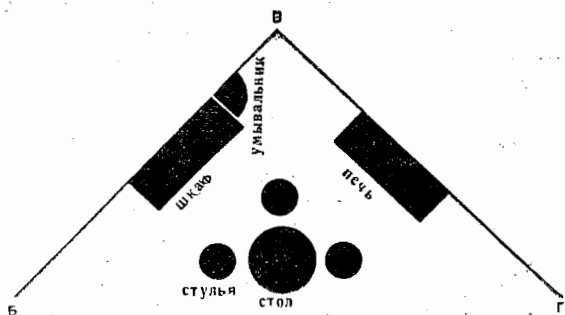
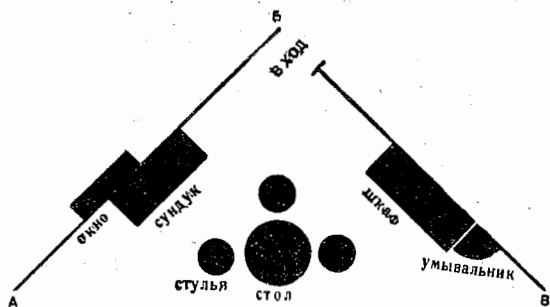


Рис. 30, 31, 32. Три разных угла комнаты Бальзаминовых (рис. 20), показанные в трех картинах спектакля

тера. Ширина сцены меньше семи метров. А декорация второй картины третьей части «За чем пойдешь, то и найдешь» у Островского описана так: «Сцена представляет два сада, разделенные посреди не забором. Направо от зрителей сад Пеженовых, а налево — Белотеловой. В садах скамейки, столики и прочее; в саду Белотеловой налево видны две ступеньки и дверь в беседку; у забора с обеих сторон кусты».

Если на маленькой сцене построить оформление по ремарке Островского, то каждый наш сад в самом маленьком масштабе — даже без кустов и беседок — займет по три метра. В одном из них действуют четверо, и смысл текста потребует удаления Бальзаминова с одной из сестер от другой; половину же другого сада займет фигура Белотеловой, которая должна быть изображена грузной, располневшей, больших разморов особой. В спектакле, который я ставил, было принципиально проведено условное преувеличение, следовательно, еще менее могли устроить такие клетушки вместо двух купеческих садов. К тому же забор должен быть достаточно высок, он должен представлять действительное затруднение перелезающему через него Бальзамину, да и нам хорошо известен смысл этих заборов-крепостей, охраняющих хозяйскую собстенность Пеженовых. Белотеловых, Неуденовых. А высокий забор, поставленный перпендикулярно рампе, загородит от левого зрителя правую сторону сцены и наоборот, так что и в наших трехметровых клетушках пользоваться будет можно только первым планом. Словом, следовало как-то своеобразно и по-новому «приминиться к местности».

Это решение было найдено.

Сцена была поделена в глубину. Посередине был поставлен забор. Мы превратили его в полужесткий полужанавес. По верхнему краю этого, расписанного под забор, занавеса был укреплен толстый деревянный брус. Брус с пола был схвачен двумя укрепляющими его рогатками посередине: это придавало забору, подвешенному за края в кулисах, как подъемный занавес, большую устойчивость. Бальзаминнов мог упи-

раться в этот брус, мог не только перепрыгнуть через него, но и повиснуть на нем, сидеть, лежать животом, обыгрывать верхнюю часть его, усеянную гвоздями и т. п. Как только он спрыгивал за забор, укреплявшие брус рогатки вынимались, полузанавес скатывался вниз вместе с брусом; от забора оставалась только верхняя часть, лежащая внизу, которая загоразживала от зрителя источники света, расставленные на полу за забором, чтобы освещать сцену у Белотеловой, так как весь свет на первом плане (сад Пеженовых) выключался. На несколько секунд задерживались на темной части сцены смеющиеся Анфиса и Раиса: они казались силуэтами на фоне освещенного заднего плана. При этом разрешении в обоих случаях было достаточно места для того, чтобы построить живые, наполненные движением мизансцены.

Все декорации этого спектакля от лоскутного одеяла до задника с Кремлем и занавеса-забора были выполнены условно, с легким, пародийным намеком в духе лубка. Оформление не претендовало на жизненную иллюзию; само собою разумеется, что при требовании точного жизненного правдоподобия принципы его стали бы иными. Но техника разрешения задач во многом могла бы оказаться той же самой.

Как видно из подробного описания технической разработки нескольких кусков спектакля, творческая мысль театрального коллектива не оскудевала от маленьких размеров сцены. Напротив, фантазия, изобретательность получали от этих неудобств новые толчки и приводили работу к неожиданным для нас и ярко-театральным моментам.

В постановке старинной французской мелодрамы Феликса Пиа «Парижский тряпичник», которую Гос. Новому театру пришлось осуществлять на временной, очень маленькой клубной площадке, художнику В. П. Киселеву удалось найти такой принцип оформления, при котором все двенадцать картин мелодрамы были показаны очень выразительно именно благодаря чрезвычайно малому количеству предметов оформления. Перестановки были максимально упрощены и сведены к полному минимуму, так что не-

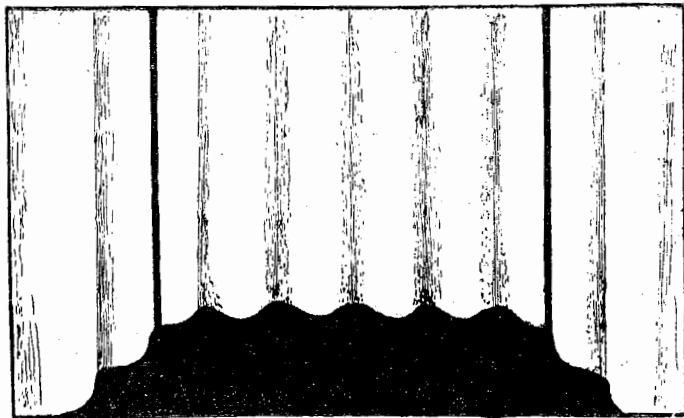


Рис. 33. „Парижский тряпичник“ Ф. Пиа. Общий фон в оформлении спектакля: белая, волнообразно изогнутая ткань

сколько фраз или один куплет, произносимые на просцениуме, позволяли изменить весь вид сцены.

В основу оформления был положен принцип выполнения рисунка на белом листе бумаги.

Никаких стен, никаких подробностей. Сзади и вокруг — белый фон, в отдельных местах которого сделаны скрытые от зрителя щели для незаметных выходов актера, так что казалось, будто актеры возникают прямо из этого фона. Фон построен необычно и дает большие возможности для варьирования обстановки и создания той или иной атмосферы в картинах. Это — три очень больших белых занавеса — задний и два боковых, которые расположены по сцене змеевидными линиями благодаря особым деревянным фромутам из полукругов (рис. 33, 34 и 35).

Внимание зрителя сосредоточено на самом главном: это — актеры. Небольшой покатый станок позволяет доносить каждое движение исполнителя. Исполнитель виден все время весь целиком. В каждой сцене прибавляется несколько черт из окружающей обстановки. Это — не окно, например, а только часть оконной рамы, не пышная тропическая пальма, а два

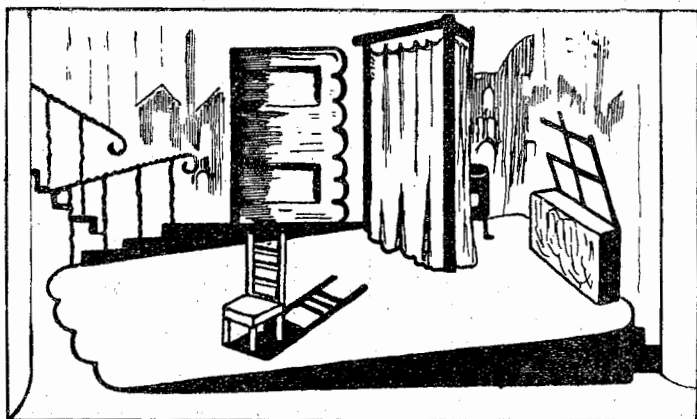


Рис. 34. „Парижский тряпичник“. Комната бедной швеи, показанная деталями: на заднике силуэты городских крыш

ее зеленых листа, не богатая дверь, украшенная тяжелой портьерой, а только подвешенная в воздухе часть этой портьеры.

Белое полотно туго натянуто и не дает никаких складок, кроме предусмотренных самой извилистой формой деревянных креплений. Такая форма этих кулис дает нам двойную выгоду. Во-первых, самый фон, очень просто организованный, придает большую мягкость окружению предметов каждой картины. А во-вторых,—и это главное,—он дает нам возможность даже без самых незначительных перестановок разнообразить большие белые плоскости оригинальными полуживописными картинами. Дело в том, что за нашими полотнами помещаются специально сделанные художником деревянные (из фанеры) силуэты городских зданий. Источники света, размещенные за этими плоскими деревянными партикаблями, дают четкое теневое изображение на белой ткани. Верхушки парижских зданий, домов, соборов и фабрик, арки и мосты сплетаются в один общий пейзаж-силуэт. Но так как экран, отражающий силуэты, не представляет собой прямой плоскости, то и силуэты не выширают резкими

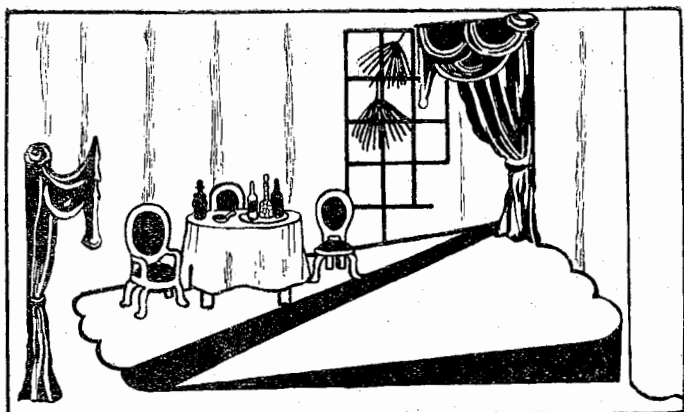


Рис. 35. „Парижский тряпичник“. Комната банкира, показанная деталями

очертаниями: они мягки и в некоторой мере расплывчаты. Мы не получаем простого впечатления целого нарисованного черным города, а словно видим то, что штрихами и легкой тушевкой набросал художник углем на белом фоне. Огромным достоинством нашей находки явилось и то, что почти в каждой картине наша тень на заднике имеет новый вид. В самом деле, если источник света мы помещаем за сценой в различных местах сцены, мы получаем силуэт то на левых сторонах полукружий, то на правых. Значит, в обоих случаях будут освещаться каждый раз другие части нашей деревянной пристановки, и они дадут различные отражения на различных частях белого задника, сплетут совершенно различные пейзажи. То же, примерно, получается при перенесении источника света вверх и вниз: при нижнем свете изображение получается больше, выше и ближе, при верхнем—наоборот. Если к этому прибавить, что источники света меняют свою окраску, что белая ткань чрезвычайно восприимчива к световым тонам, то ясно, сколько возможностей заключается в этой простой системе оформления спектакля. Картины рабочего предместья проходят в большой теневой насыщенности фона; наоборот, в залитой

светом зале барона мы совсем выключаем задний свет, и, облитые желтым светом софитов, наши занавесы дают впечатление пышной колоннады. В финале спектакля задний красный свет, данный на реостате, как пламя и зарево пожара, прорываясь через вырезные отверстия пристановок, символизирует мятеж, который предвещает в заклочительных репликах парижский тряпичник.

Если организаторы спектакля тщательно отнесутся к вопросу перестановок, используя заранее в распределении предметов оформления все возможности упрощения и четкости «чистой перемены»¹, то часто они получают прекрасную награду: сама интересно задуманная и хорошо организованная перемена может стать увлекательной частью театрального зрелища. Конечно, это не может быть отнесено к тем спектаклям, в которых стремление к жизненному правдоподобию во что бы то ни стало заслоняет собою все остальное. Там же, где и зрелищная и игровая сторона несколько приподняты, где зрителю не пытаются внушить, что на сцене не спектакль, а настоящая, доподлинная жизнь со всеми подробностями, такие моменты дают радостные театральные куски и для зрителя. Вот, например, в комедии В. В. Шкваркина «Шулер», которая осмеивает запоздалую помещичью романтику и буржуазный упадочный героизм, художник Е. М. Мандельберг нашел такую, полную иронии, перемену обстановки между двумя картинами первого акта.

В первой картине только завязывалась будущая «романтическая» история. Терраса заглохшей усадьбы — четыре покосившиеся колонны из ткани, натянутой на обручи, буро-рыжий задник, стол, покрытый белой скатертью, посередине, две белые арки на первом плане. Когда картина оканчивалась, оркестр подхватывал наметившуюся «романтическую тему», и вот

¹ «Чистой переменной» на театральном языке называется такая перемена декораций, которая должна быть произведена очень быстро (несколько секунд), бесшумно, без закрытия занавеса. «Чистая перемена» в старом театре обычно производилась в темноте. Особенно изобиловали такими переменами старые феерии, оперы и балеты.

На сцене свет из «пошлого», дневного, становился «поэтическим», «лунным». Убегали с первого плана в кулисы обе арки (их тянули на веревках, скрытых в полу, а верх их был укреплен кольцами на горизонтальном тросе). Раздвигался рыжий задник, открывая «романтически-бездонную» глубину неба (выкрашенная в синий тон уже знакомая нам стена в Гнезниковском переулке). Белая оболочка мягких колонн скользила вниз по отделанному шнуровой сеткой щиткам, в которые вделаны были рамы окна. Под звуки музыки входила строго и торжественно торничная и снимала белую скатерть со стола; вместе со скатертью, пряча в ее складках, она уносила с собой специально натягивавшие ее рейки и уничтожала последний штрих предыдущей картины: белоснежный стол оказывался черным роялем. На клавиши падал лунный блик. Теперь героиня города Твердовска могла начинать свои лирические монологи.

Перестановка, организованная таким образом, помогает донести идею спектакля, облегчает работу актера, режиссера: ведь мы использовали тот кусочек времени, когда зритель в зале должен бы был отвлечься от представления.

Мы не дали ему зря каплять, разглядывать соседей, заглядывать в газету: он находился в круту нашего воздействия.

Так в спектакле «Конец — делу венец» в перерыве непосредственного действия тяжелый подъемный мост поднимался согласованно с ритмом музыки на крепких канатах. Он становился в вертикальное положение: убранный с изнанки торностаем и королевскими гербами, он превращался в пышный заспинник к королевскому трону, который немедленно выносили на сцену латники. При подъеме моста черные хвостики горностая смешно подпрыгивали и колебались, придавая всей перемене забавный иронический характер.

В часто встречающихся сейчас многокартинных пьесах, да и в тех случаях, когда мы сами из приведенных выше соображений расчленим действие пьесы на ряд кусков, с различными его местами, перемена обстановки может быть обыграна.

Сейчас мы остановимся подробнее на различных способах организации движущейся сценической площадки или ее отдельных подвижных частей.

ВРАЩАЮЩИЙСЯ КРУГ

Почти на всех больших сценах нашей страны, как правило, есть вращающийся круг. Его задача, раньше сводившаяся только к упрощению перестановок и сокращению антрактов, в настоящее время значительно осложнена: круг, вращаясь на глазах у зрителя, включается в действие, организует движение актера. Знаменитый актер и режиссер А. П. Ленский в конце прошлого века поставил на кругу Малого театра все четыре декорации «Без вины виноватых» — и это было образцовым достижением. В первые годы после революции В. И. Немирович-Данченко и художник И. М. Рабинович в постановке аристофановской «Лизистраты» нашли в одновременном движении декораций, установленных на кругу, и актерских групп огромные возможности для построения разнообразного, выразительного и неожиданного по форме сценического действия. За годы революции вращающийся круг был использован, кажется, во всех возможных сценических положениях. Тогда начали вносить добавления к нему. Впервые это сделал Мейерхольд в «Мандате» (1925), поставив охватывающее круг движущееся кольцо. Это дало новые интересные возможности, широко использованные в спектакле. Впоследствии такие же кольца появились на сценах «Мюзик-холла» (в Москве и Ленинграде). На сцене в театре Дома Правительства круг был помещен в середине двух подвижных колец. Частое использование движения круга в спектаклях наших театров одно время начало принимать несколько однообразный, скучный характер.

На вновь строящихся сценах вводятся иные системы подвижного пола (большие платформы в карманах сцены, опускающийся в трюм планшет и т. д.). Но мы в данном разделе коснемся только вопроса о кру-

ге, так как он в определенной мере находит себе применение и на малой сцене.

В практике наших маленьких театров и особенно клубных сцен часто приходится встречаться с бессмысленным и ненужным применением круга в таких условиях, когда он становится не помощью, а помехой. В данном случае опять-таки нередко дает себя знать ненужное подражание большому профтеатру. Оборудующие клубную сценическую площадку знают, что всякий «уважающий себя» театр строит вращающийся круг, вот и заводят его у себя на маленькой площадке. Что же получается? Сцена имеет шесть метров глубины, вводится круг диаметром в пять метров. На половинах круга ставится оформление, и мы получаем в двух картинах сцену глубиной в три метра. Это означает, что круг не расширил наших возможностей, а наоборот, — уменьшил их до предела, принес в жертву быстроте перестановки свободу действия. Быстрота же эта, как мы видели, и как увидим дальше, может быть осуществлена множеством других способов. Мне пришлось видеть такую сцену в районном центре, где движение круга, выходящего за занавес к самой рампе, связывает работу на просцениуме. Не надо забывать и того, что механическое управление кругом занимает большую часть подсценного пространства и по существу (в условиях малой сцены) лишает режиссера возможности пользоваться трюмом, если он есть.

Еще нелепее выглядит круг, когда его диаметр не соответствует ширине сцены. Оставляя по сторонам большие части сцены без движения, он может позволить произвести с его помощью только частичное изменение обстановки в центре (рис. 36 и 37). Круг подобных размеров явно теряет свои полезные свойства для сцены и целесообразность его употребления в таком виде теряет всякий смысл и служит только тщеславию хозяев.

Если характер данного спектакля действительно требует непременно пользования кругом, тогда лучше сделать разборный накладной круг, приводимый в движение обычной лебедкой. Его, по крайней мере,

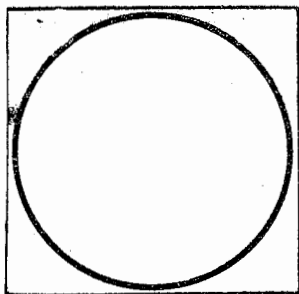


Рис. 36. Круг, занимающий большую часть пола сцены, полезен

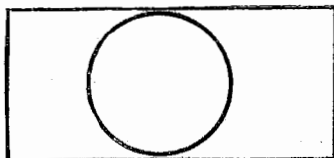


Рис. 37. Круг, занимающий малую часть сцены, бесполезен

всегда можно снять, для того чтобы предоставить всю сцену в распоряжение исполнителей, или, когда это понадобится, иметь возможность установить его при переброске спектакля на любой площадке.

Необходимость в таком круге в ряде частных случаев, несомненно, может встретиться. В пьесе Д. Щеглова «Переплав» для целого ряда «интимных» картин с небольшим числом действующих лиц мы поместили на мелкой сцене в ряд три таких накладных круга. Художник Е. Мандельберг сумел хорошо учесть, строя эти круги, пропорции сценической коробки. То обстоятельство, что их было три, давало возможность расширять площадь картины против обычной половины круга, при наличии одного круга (рис. 38).

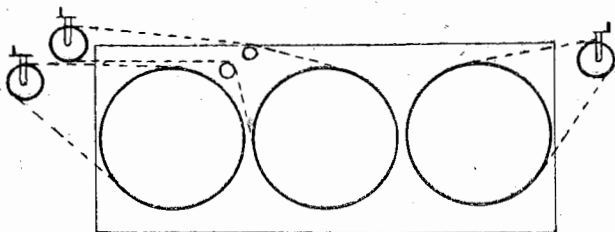


Рис. 38. Организация непропорциональной площади пола при помощи трех кругов

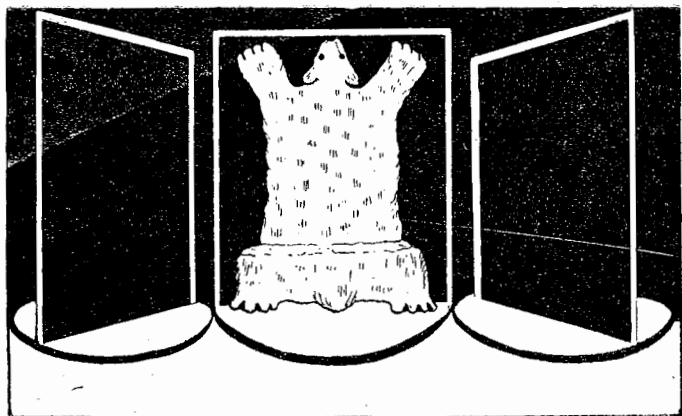


Рис. 39. „Переппав“ Д. Щеглова на трех кругах. Комната инженера. Использование оборотной стороны помещенных на кругах плоскостей — см. рис. 40 на стр. 85

Вращение кругов не только помогало делать легко перестановки, но и с большим эффектом скрывать все оформление в некоторые моменты действия: покрытые черным бархатом задние стороны стенок оформления, поставленного на круге, сливались с черным бархатом задника и кулис и так же «из ничего» возникали при обратном повороте (рис. 39 и 40).

Кроме того, вращение было использовано для картины пьяного бреда рабочего Никитина, у которого в буквальном смысле слова пол уходил из-под ног, исчезали и вертелись перед глазами печь, дверь, стены.

Однако, когда в последнем акте действие пьесы переходило в цех и на сцене должны были собраться все действующие лица спектакля, от пользования этими кругами приходилось отказываться.

Отдельные моменты в целом ряде наших спектаклей разрешались очень удачно, когда мы вводили один из этих трех кругов в комбинацию со всеми остальными меняющимися или подвижными частями оформления.

ПОДВИЖНЫЕ ПЛАТФОРМЫ ИЛИ ФУРКИ

В условиях малой сцены несравненно бóльшую помощь, чем круг или круги, приносят, при умелом пользовании ими, небольшие подвижные платформы, или фурки. Это площадки самых различных размеров, внутри пола которых укреплены ролики. Ролики скрыты от глаз зрителя боковыми стенками фурки, между этими стенками и полом — узкая щель, где колеса соприкасаются с полом. Большая площадка при движении на глазах зрителя тянется тросом или веревочным концом, маленькую толкает шестом скрытый от зрителя рабочий сцены. Для большей легкости и точности движения на полу сцены устанавливаются так называемые «рельсы»: это очень тонкие дорожки (в толщину фанерного листа), которые направляют движение площадки по полу сцены. Встречное движение двух таких фурок обычно осуществляется при помощи тросов или веревок, проходящих через отверстия, сделанные в противоположных площадках.

Первое достоинство таких фурок: они разбивают ровную плоскость сценического пола. Это само по себе очень ценное обстоятельство, так как всякое возвышение на полу дает прекрасную опору для актерского движения, для четкой и выпуклой мизансцены. Само собою разумеется, что введение в обстановку сцены таких площадок каждый раз должно быть соответственно оправдано: зритель не должен недоумевать, почему вдруг одна часть сцены приподнята над остальными. Если сцена театра имеет невидимые для зрителя запасы площади по бокам сцены («карманы»), или только с одной ее стороны (на закулисном языке — «флос»), или в глубине, и наша фурка может быть целиком спрятана от зрителя, то ее появление, естественно, очень сильно видоизменяет сцену. Для того, чтобы сменить на глазах зрителя целый ряд элементов оформления, зачастую приходилось на маленькой сцене несколько сужать и без того тесную площадь, чтобы произвести впечатление большей свободы, большей пироты. Фурка не умещается за кулисами, и вот кулисы наступают на сцену, чтобы спрятать от зрителя при-

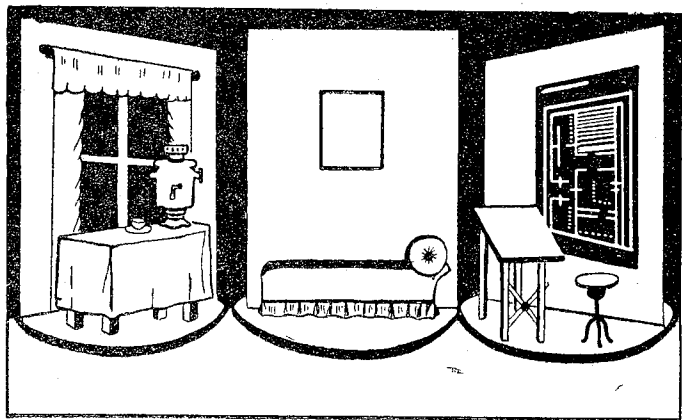


Рис. 40. „Переplав“ Д. Щеглова на трех кругах. Комната чертежницы

готовленную к выезду площадку с оформлением. Оформленная фулка, площадью два на полтора метра, по существу представляет собою центр всего оформления картины в сукнах. Вот примерное перечисление того, что было показано на фулках в практике Нового театра.

Балдахин с пышными украшениями и золотой бахромой над старинным родовым баронским креслом; пол фулки покрыт ковром. Действуют шесть человек. Центр оформления второго акта «Киноромана»: рурка движется во время действия, актеры строят на ней живую картину — баронский герб. Отъехавшая фулка открывает зрителю новую часть оформления (кинокадр).

Белый столик и два белых стула на фоне черной бархатной стенки. Белая рама портрета на бархате. Белые цветы в темной вазе. Актеры — в белом и черном. (Первый кадр «Киноромана»).

«Восточный» угол. Поставлена ширма по заднему краю фулки. Скамья, два пуфа, столик, — все, включая пол площадки, покрыто шаблонными мнимовосточными тканями. Оправданием появления площадки является ее особенность, «экзотичность» среди окружающей обстановки: это как бы комната в комнате.

Доже с больным королем, под особым «королевским» пологом. Обыгрывается придворными короля, которые привозят и увозят больного монарха вместе с постелью в необходимых случаях торжественной церемонии («Конец — делу венец»).

Итальянская беседка в ветвях винограда и лимона, где происходит свидание влюбленных Бертрама и Дианы. Беседка делилась пополам, и в каждой половине шло свое действие (там же).

Часть лагеря, мешки траншеи, барабаны, заменяющие стол и сиденья, копыя, воткнутые в землю (там же).

Витрина «ателье мод», где за окном из металлической сетки два актера изображали манекены, оживающие в конце картины, как кажется студенту Белкину («Кто идет?» Шкваркина).

Кусок уличного тротуара с тумбой и фонарем (там же).

Последние два момента чрезвычайно помогали организовать движение по улице. Белкин стоял на фурке под уличным фонарем, потом он двинулся, переступая ногами на месте. Фурка уходила за кулисы из-под его ног (рис. 41). Актер некоторое время шагал на месте, через несколько секунд навстречу ему выезжала фурка с витриной магазина. Движение актера подчеркивалось музыкой в оркестре. Получалось впечатление, что Белкин, на самом деле не отошедший ни на шаг от центра сцены, прошел значительное расстояние по пустой, безлюдной ночной площади от фонаря до окна витрины.

При постановке пьесы Юрия Смолича «По ту сторону сердца» на большой сцене¹ я использовал этот же принцип оформления ряда кусков спектакля, давая один предмет, находящийся на небольшой фурке. Так были даны тюремная камера с окном и веткой дерева, часть сеновала, альков в номере гостиницы, купе вагона. Более сложные темы разрешались одновременным использованием нескольких фурок. На большой сцене использование малых фурок было приемом неправиль-

¹ Художник спектакля — А. Ф. Босулаев.



Рис. 41. „Кто идет?“ В. Шкваркина. Движущаяся фурка с фонарем дает впечатление удлиненного движения актеров

ным, не соответствующим масштабу сцены. В условиях же малой сценической площадки такое использование фурок — настоящий органический прием, подсказываемый самим характером сценического представления.

Не надо забывать, что совсем не обязательно пользоваться в одной сцене только одну фурку. Как размеры каждой подвижной площадки, так и количество их определяются задачей, которую мы должны разрешить в каждом отдельном случае. Имея две или три фурки, двигающиеся в самых различных направлениях, мы получаем бесконечное количество комбинаций и только должны выбирать из них наиболее соответствующие содержанию оформляемого куска спектакля.

ПРЕОДОЛЕНИЕ РАЗМЕРОВ. ВЫСОТА

В сцене спектакля «Кто идет?» Шкваркина (фонарь и витрина на фурах) мы, собственно говоря, добивались того, чтобы, так сказать, обмануть зрителя. Мы стремились к тому, чтобы несколько метров нашей ничтожной площадки зритель воспринял как значитель-

но большее пространство. Мы стремились сделать этот художественный «обман» возможно более убедительным. Отсюда возникал целый ряд специальных задач. Там, где мы имеем дело с движением декорации, мы должны очень четко определить и установить ритм этого движения. Неодушевленные предметы оформления должны «жить» и двигаться в том ритме, в котором идет данный кусок действия у актеров. Если бы, например, расстроенный Белкин медленно и тяжело «шагал» по сцене, а фулка с витриной быстро въехала бы ему навстречу, никакого бы впечатления движения его по улице не получилось. Перемена декораций так бы и выглядела только переменной декорацией. А нужно было — для полной иллюзии, — чтобы тот товарищ, который ведет фулку, или тот, кто вытягивает ее на сцену за веревку, действовал бы в ритме шагов Белкина. Тогда «обман» удастся.

Вот это искусство «обмана» является целой большой областью работы режиссера на малой сцене. В этой работе два важные этапа. Во-первых, следуя тексту пьесы и идее спектакля, режиссеру надо найти, избрести, выдумать разрешение и целого и частных; во-вторых, превратить задуманное практически в спектакль. Часто приходилось наблюдать, как свежий и хорошо найденный план не находит своего практического разрешения, не выполняется. В примерах, которые сейчас будут приведены, необходимо обратить внимание прежде всего на ту большую роль, которая достается актеру в разрешении ряда чисто постановочных задач на малой сцене. Он может и утвердить, оправдать наш сценический «обман», и он же, не умея оправдать, или, особенно, не понимая нашей задачи, может обесценить ее, уничтожить все наши усилия.

Вот самый простой пример: нам надо убедить зрителя, что действие происходит в очень высоком здании, допустим, в картинной галлерее старинного замка. Наша ничтожная высота учитывается как часть всей высоты галлерей. До наших верхних падут мы показываем только низ стен, огромных дверей, только нижние части развешенных по стенам картин. Нижние части высоко укрепленных рам помещаются под самыми па-



Рис. 42. „Кинороман“ Г. Кайзера. Порталы, подчеркивающие высоту замка

дугами, и зритель не видит целиком портрета, ему видны только их нижние части: ковер или трава, ножки стула или кресла, бахрома пышного дамского платья, сапоги со шпорами, или металлические поножи латного вооружения, туфли и чулки и т. п. Это дает зрителю совершенно четкое представление о характере помещения, о его высоте. Он невольно дорисовывает портреты в своем воображении, и наш «обман» удастся (рис. 42). Но вот в нашу залу входит актер. Он произносит монолог, в котором он обращается к своим предкам. Актер непременно должен смотреть им в глаза. Представьте себе, что исполнитель будет обращаться к туфлям или сапогам, намеченным на условных портретах, и говорить им: «Вы смотрите на меня холодными, насмешливыми глазами!» Вся иллюзия пропала. Исполнитель должен точно знать, где примерно находится лицо на портрете, его голова должна быть значительно запрокинута назад, взгляд должен найти заранее рассчитанную точку. Режиссер же должен на репетиции четко об этом условиться. Особенно строго приходится устанавливать это, когда несколько человек со сцены устремляют свои взоры в точку, лежащую за реальной высотой сце-

ны. А как часто приходится встречаться с такой небрежностью постановки! Вот товарищи на сцене следят за полетом аэроплана: их друг сейчас совершит первый парашютный прыжок. Наши герои и радостны и изволнованы. По их глазам, их мимике зритель угадывает — вот человек вылез на крыло, вот он летит камнем вниз, вот — тревога на всех лицах — что-то долго не раскрывается парашют, вот вздох облегчения и улыбки на лицах — парашют раскрылся, приятель медленно спускается на землю. Следя глазами за его спуском, действующие лица убегают за кулисы встречать смельчака.

Все это легко сделать на самой маленькой сцене: не надо ни высоты, ни неба, ни аэроплана, ни парашюта. Все это, как на экране, зритель увидит на актерских лицах, услышит в их словах, вздохах, поймет через их поведение. Но все это будет полнейшей чепухой, если актеры будут действовать вразброд, если один видит аэроплан чуть левее, а другой — чуть правее, если одни следят за парашютистом, как будто бы он очень высоко, а другие уже начинают опускаться вниз свои взгляды, как будто бы он уже падает вниз. И ничего зритель не увидит, не переживет, ничего не поймет. Во всех таких случаях режиссер должен четко расставить условные знаки. Пестрый лоскут, подвешенный между падутами и скрытый от зрителя, обозначает место, куда должен исполнитель направить свои глаза. Дощечка с надписью «вход», барьер балкона, последняя буква на повешенном в зале лозунге, все является такими проверенными на репетициях условными знаками, о которых зритель не должен догадываться.

Этот простейший прием обыгрывания несуществующей высоты может быть очень осложнен, очень разнообразно использован, если режиссер и художник захотят поискать неожиданное и остроумное решение. Сцена словно раздается вверх под натиском творческой мысли и изобретательности.

После двух сезонов на крошечной сцене, когда секреты овладения ее площадкой уже перестали быть секретами, в шекспировской комедии мы буквально показали зрителю, имея сцену в два с половиной

метра высоты, внутренность средневековой башни с винтовой лестницей, ведущей через ряд этажей на крышу этой башни.

В этой комедии есть сцена, где молодая Елена проносит прощальный любовный монолог вслед уезжающему на коне по дороге в столицу рыцарю Бертраму. В небольшую готическую арку я поставил круглый станок, окруженный круглой спиралеобразной дорожкой, волнообразно поднимающейся сзади и опускающейся на первом плане. В центр круглого станка вставлен шест, напоминающий турнирное копьё или флагшток, на котором расположилась, тоже спиралью, цепь жестяных зубцов. Большое окно из разноцветных, пропускающих свет, стекол (коленкор, вшитый в холщевую стену), помещалось сзади этого шеста, и все вместе вначале акта давало впечатление часовенки (рис. 43).

Бертрам ушел. Елена хочет видеть его как можно дольше. Она вбегает под арку. Весь свет выключается — освещена только арка. Теперь Елена бежит по спиральной дорожке, вверх и вниз — все по одному месту. Рукой она держится за специальную ручку флагштока, который легко вращается в пазу пола. Спиральные украшения шеста подчеркивают круговое движение артистки. В это же время черный задник, на котором изображено просвечивающееся окно, быстро перематывается с верхнего валика (под низким потолком сцены; на нижний, укрепленный на полу. Зритель видит только два метра высоты этого задника, а на валике намотано большие десяти метров ткани. И вот сверху вниз бегут окна, несколько этажей, окна становятся все уже и меньше. Наконец, и весь задник опустился вниз. Зритель видит голубое небо (второй задний занавес), зубцы башни, которые были заранее поставлены между этими двумя задниками, и Елену на крыше башни, опершуюся на шест с развевающимся флагом. Она смотрит вдаль и посылает вдогонку Бертраму прощальные слова о любви и разлуке.

Одновременное движение актрисы, спирали на шесте, окон башни и одновременное окончание всех этих

движений создавали и полный эффект подъема по винтовой лестнице и давали нужное для большого, взволнованного монолога настроение исполнительнице.

Еще проще и, пожалуй, остроумнее удалось разрешить вопрос с высотой в пьесе Д. Щеглова «Переплав». Одна из картин второго акта этой пьесы происходит на лестнице в жилищном корпусе огромного металлургического завода, причем действие картины проходит частью на конце этой старой железной лестницы — в сенях, частью — на ее верхней площадке, не ниже второго этажа, частью же на всей лестнице одновременно. Автор писал пьесу, не рассчитывая на маленькую площадку; на нормальной по размерам сцене вопрос разрешился бы очень просто: поставили бы большую и высокую лестницу во всю высоту зеркала сцены и местным светом или прожекторами освещали бы ту ее часть, которая нужна для того или иного куска действия.

С помощью художника Е. М. Мандельберга удалось найти совершенно неожиданное разрешение; поведение актеров сыграло решающую роль в убедительности нашего замысла, который полностью дошел до зрителя. Широкую и низкую щель сцены в Б. Гнездиновском переулке мы разделили на три равных части. Среднюю часть закрыли черным бархатом: художник как бы заштриховал или покрыл тушью середину сценической площадки, она была выключена из действия. По обеим сторонам этого черного занавеса были организованы две игровых площадки: одна изображала низ лестницы, начало ее ступеней, другая — ее конец, переходящий в верхнюю площадку. За черным бархатом был устроен скрытый от зрителя переход для актеров. Исполнитель, которому надо было пройти всю лестницу снизу вверх, проделывал такой путь: он поднимался на глазах у зрителя по правому освещенному отрезку; как только он скрывался за бархатом от глаз зрителя, он сейчас же опускался вниз, и в следующий момент зритель его видел уже поднимающимся на верхний отрезок лестницы и на ее площадку. Трудностью для актеров явилась необычность в манере общения и разговора, когда в действие вступали обе



Рис. 43. „Конец — делу венец“. Елена поднимается по винтовой лестнице на крышу башни

площадки. Актеру всегда при диалоге — даже если он без слов — нужно видеть партнера, надо говорить «глаза в глаза». Здесь же это привычное общение разрушалось. Мастер с верхней площадки подглядывает за кучкой собравшихся внизу лестницы рабочих. Актер должен был смотреть не на своих партнеров-акте-

ров, хотя ему их было видно на самом деле: он вынужден был смотреть на условные знаки за черным бархатом — только тогда получалось впечатление, что это высокая лестница. Ведь наше оформление представляло собой по существу два срезанных и положенных рядом ее отрезка — ее конец и ее начало. Вот почему на рис. 44 девушка и парень, ведя диалог, глядят один выше, а другая ниже своего собеседника. Если бы актер не освоил этого трудного положения, наша счастливая находка стала бы для нас тягостной помехой. Зритель не мог бы понять, что это за куски лестницы, и почему действующие лица то появляются справа или слева, то исчезают за занавесом. Но в результате специальных репетиций, выверки направления взглядов и жестов, расстановки условных знаков все стало понятным, и низенькая сцена Студии Малого театра поместила на себе тяжелую и высокую двухэтажную лестницу заводского здания.

РАСШИРЕНИЕ И УГЛУБЛЕНИЕ СЦЕНЫ. ПЕРСПЕКТИВА

Разбирая способы применения на маленькой сцене движущихся площадок, мы уже убедились, что при хорошем расчете и умелом хозяйничаньи мы можем создать впечатление наличия сценической площади, значительно превышающей ее действительные размеры и вширь. Бесконечно разнообразные комбинации смены оформления дает движущаяся фурка. Расстояние между письменным столом и креслом, стоящими на одной фурке, и диваном, стоящим на другой, может быть доведено до очень больших размеров. В «Кино-романе» переход артистки, играющей Карин Братт от своего столика к окну, занимает пять-десять шагов (в зависимости от площадки); между тем в спектакле он продолжается почти минуту времени, — для сцены это очень большой промежуток времени. Такой длительности перехода мы добиваемся, заставляя актрису первую часть паузы медленно шатать на месте, и в этом же замедленном ритме выводим из-под ее ног фурку к кулисе; теперь она рагает на место по само-

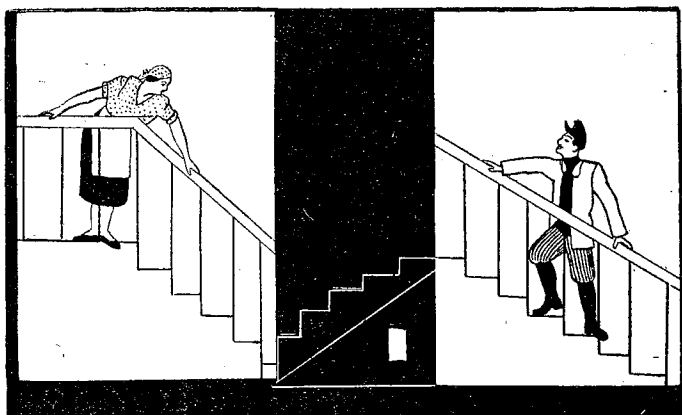


Рис. 44. „Переплав“ Д. Щеглова. Разрешение двухэтажной высоты лестницы

му полу сцены, но у зрителя остается впечатление, что она удаляется, так как он еще видит движение отъезжающей фурки. Когда фурка с ее столиком остановилась — немедленно с другой стороны начинается новое движение: сзади Карин все в том же ритме раздвигается в одну сторону черный занавес, постепенно открывая на заднем плане большое решетчатое окно в сад, полный пестрых цветов и солнечного света. На фоне этого окна неосвещенная Карин выглядит силуэтом, а это скрадывает движение на месте. Переход заканчивается несколькими уже действительными шагами к окну; но эти несколько шагов зрителем восприняты, как длинное путешествие одинокой женщины по пустым большим комнатам ее богатой квартиры.

В неосуществленном проекте постановки «Горя от ума» на маленькой сцене нами был задуман бал с танцами. Ставь в пары, танцоры должны были танцевать мазурку, причем танцевальные па и все движения каждой пары не выходили за пределы точно определенного куска пола. Вначале направление движения танцующих было в одну сторону, потом танцо-

вальный поворот всех пар и обратное направление движения. По существу, никто не сходил с места. Но сзади танцующих пар — навстречу танцующим — двигались фурки, а на фурке четыре объемных колонны, украшенные свечами, и сидящие в креслах на возвышении почетные представители барской Москвы. Согласованные ритмически переезды этих стильных групп то в одну, то в другую сторону должны были на нескольких метрах нашей площадки дать впечатление пышного праздника в просторных фамусовских залах.

Но такие «раздвигающие» вспирь сцену куски оформления вовсе не непременно должны помещаться на платформах. Дело в том, что актеры большей частью занимают всю нижнюю часть сцены; свободным остается пространство между головой актера и падами. Вот это-то пространство, зачастую оставляемое без всякого внимания, и следует оживить и, если нужно, наполнить движением.

Над головами действующих лиц, не мешая зрителю видеть все происходящее на сцене, могут помещаться подвешенные на тросе, проволоке или шнурке предметы или части предметов. Ветви деревьев, уличные фонари, вывески, флаги, нижние части окон и т. п. как раз могут находиться на этой высоте. Целые гирлянды из зелени, цветов, плодов, разноцветных флажков и вымпелов, даже электрических лампочек, представляющих собой обычное убранство, скажем, нашего советского праздника, могут быть расположены на этой высоте. Представьте себе танцы или шествие участников спектакля по сцене на фоне сукон: одна такая непрерывная движущаяся навстречу толпе гирлянда даст больше праздничности и яркости сцене, чем статические декорации, укрепленные раз навсегда на целый акт.

Чтобы уяснить смысл такого встречного движения на сцене, надо вспомнить явление, которое каждый из нас сотни раз испытал, сидя в вагоне железной дороги: движется со станции встречный поезд, его вагоны поплыли в ваших окнах, и вы с полной реальностью ощущаете, что тронулся-то ваш поезд; вы даже словно начинаете ощущать всем телом покачи-

вание вагона. Этот же принцип мы и использовали в условиях сцены.

Не случайно так легко удается на сцене передача движения поезда: зритель видит в окно три-четыре линии телеграфных проводов; они опускаются то в одну сторону, то в другую, время от времени мелькнет столб — на фоне проводов пробежит с ним спрятавшийся ниже окна помощник режиссера и т. п.

Само собою разумеется, что и глубина сцены не должна ограничиваться стенами театрального здания. Как бы ни были прочны эти стены, творческая мысль художника раздвинет их и оживит даль своей найденной театральной перспективой.

Касаясь вопроса глубины сцены, в качестве примера остановимся на разрешении двух сцен в комедии В. Шкваркина «Шулер», представление которой дало мне и Е. М. Мандельбергу возможность осуществить целый ряд интересных опытов на миниатюрной сценической площадке.

Одна из сцен пьесы происходит в старом доме, из окон которого герои наблюдают пожар старой дворянской усадьбы. Сцена полна иронии по отношению к «романтизму» купчика Телкина, в потопе за «героической» позой повторившего эпизод из «Князя Серебряного» Ал. Толстого.

Сцена была разрешена условно, хотя все, сделанное в оформлении, производило «взаправдошное» впечатление.

На первом плане большое окно; его белая рама четко выделяется на черном бархатном фоне «зловещей ночи» (рис. 45). Через это окно зритель видит пылающую в огне и дыму усадьбу. Пожар был сделан чрезвычайно просто. На фоне черного бархатного занавеса стоял высокий кривой стол, тоже покрытый черным бархатом. Замечательное сценическое свойство черного бархата заключается в том, что он поглощает свет и поэтому не дает теней. Стол, покрытый черным бархатом на таком же фоне, просто не существует, — его совсем не видно. На столе поставлен деревянный макет дома. Этот игрушечный дом с колоннами, балконами, мезонином, освещенный красным лучом, ка-

жестся охваченным сильным пламенем пожара среди ночи. Раздуваемые вентилятором, колеблются страшные языки пламени из красной и желтой папиросной бумаги. Лампочки, спрятанные внутри дома-игрушки, то вспыхивают, то потухают (на реостате). Спрятанный под столом рабочий выкуривает целую трубку плохого табака, и дым, проходя через специальное отверстие в столе, окутывает «страшную» картину пожара. В условленные музыкальные моменты он держит из-под стола одну за другой веревочки: это падает крыша, рушатся колонны, старого дворянского дома, и каждое такое разрушение сопровождается новыми клубами дыма.

Наша выдумка была настолько правдоподобной, перспектива дома, отстоящего якобы от окна на несколько верст, оказалась так убедительна, что каждый раз зритель оглушительными аплодисментами встречал и провожал эту «пожарную» сцену.

В том же спектакле нами был оформлен чрезвычайно простыми средствами финал второго акта изобразительная динамичность и насыщенность движением в котором превзошла все, что нам удавалось сделать до этого спектакля. Акт заканчивался каруселью, на которой кружатся запутавшиеся «герои-романтики» комедии. Собственно у автора относительно карусели был брошен только намек, но мы не могли не подхватить этого намёка и не развить его в целую сцену. Нам было важно, чтобы стало ясно, что завертелись не только действующие лица, но закружились их мысли, чувства, закружился весь нелепый, выдуманный автором город Твердовск.

Конечно, можно было поставить на сцену настоящую карусель и вертеть ее на крепкой лебедке: ведь как ни мала площадка сцены, несколько уменьшенного размера круг она все же вместила бы. Но нужного для нас впечатления для зрителя мы бы не добились. Натуралистический упрощенный прием не позволяет поднять действие хотя бы до самого маленького, даже шутливого обобщения. И вот мы нашли своеобразное разрешение нашей темы. Мы показали зрителю половину карусельного круга.

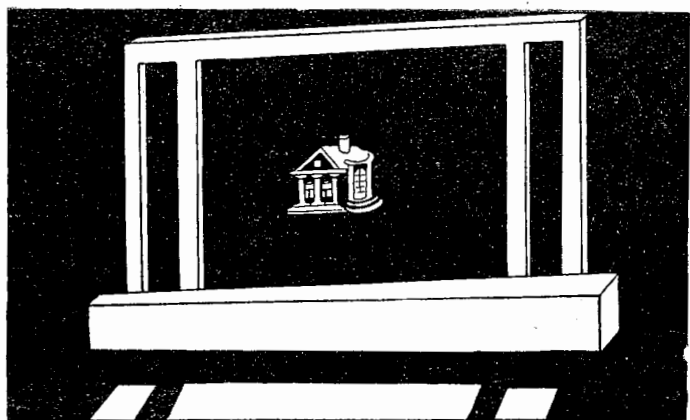


Рис. 45. „Шулер“ В. Шваркина. Усадьба в перспективе

Воображаемую полную карусель мы отрезали по линии столба, так что большая часть этого круга была на сцене, меньшая часть словно входила в зрительный зал, забирая зрителей середины первых рядов партера. Пять игрушечных животных, сделанных в характере балаганных фигур, висели на сильных креплениях с потолочных балок¹. Чтобы избежать их излишнего и неритмического раскачивания, мы прикрепляли бутафорских зверей к полу проволочными растяжками.

Центр первого плана сцены занимал карусельный столб (рис. 46). Он снизу был тоньше, чем сверху. Снизу кверху он был оплетен широкой черной спиралью. Сзади в трюм сцены, в тот самый окоп, о котором рассказывалось раньше, опускался на особых столбах вертикально укрепленный деревянный круг. По его окружности были укреплены раскрашенные силуэты, характерные для старорежимного захолустного городишки: там были церковь, пожарная каланча, чахлые

¹ Для таких креплений, которые должны выдерживать тяжесть человеческого тела, следует избегать дерева в качестве материала. Мы пользуемся обычно в театре металлическими трубами, главным образом «газовыми».

деревья городского сада, простые заборы и домишки. Мы показывали в каждой картине один из секторов этого круга: зритель видел только ту часть, которая возвышалась над полом сцены и имела вид пригорка, с расположенной на нем частью города.

Движение карусели заключалось в том, что прежде всего начинал вращаться столб со спиралью. Актеры, сидящие на животных, перебросив другу другу куски пестрой материи, ритмически раскачивались на своих местах, следуя все убыстряющемуся ритму поворотов столба. Во встречном направлении и в этом же убыстряющемся ритме вертелся круг с городом: церковь, каланча, деревья летели навстречу; это была как бы площадь вокруг карусели, и полный оборот круга с городом условно соответствовал полному обороту карусели на площади. Громкая плясовая музыка, гудки, дудки, свистки, барабаны и крики за кулисами создавали шумное окружение карусели, заполняли сцену и зрительный зал пронзительным тоном ярмарки.

На монтажировочных репетициях выяснилось, что было еще помехой для создания полного впечатления: забор, стоявший возле города неподвижно, и статичность обычных кулис. Пришлось их вовлечь в общий круг движения. Забор сделали качающимся, кулисы стали быстро сдвигать и раздвигать. В некоторой степени была нарушена логичность движения, но ритмическая согласованность всей этой массы отдельных элементов движения победила все, и сцена карусели из «Шулера» приводится как пример наиболее удачного решения сложной постановочной задачи на маленькой площадке во всех специальных статьях, лекциях и беседах.

ТЕЧЕНИЕ ВРЕМЕНИ

Заканчивая отдел о площади и глубине на маленькой сцене, мне хочется добавить к сказанному еще несколько мыслей о сценическом «преодолении» времени. Это не имеет прямого отношения только к малой сценической площадке, но полезно и работающим на

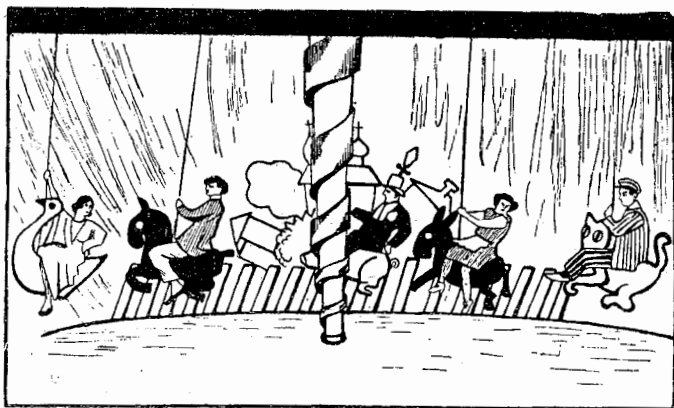


Рис. 46. „Шулер“ В. Шкваркина. Условное разрешение быстрого движения

малой площадке, знать, как можно самым простым способом дать ощущение течения времени.

Вот несколько примеров того, что может сделать на сцене простой цветок в горшке или одна ветка с куста.

При инсценировке романа украинского писателя Юрия Смолича «По ту сторону сердца» никак нельзя было без ущерба для смысла пьесы выпустить главу, где герой спектакля деревенский паренек Клим целый год проводит в тюрьме и за этот год успевает подготовиться к экзаменам на аттестат зрелости. Между тем показывать подробно на сцене, какова была его жизнь в продолжение этого года, казалось ненужным. И вот нам удалось «уложить» этот год в полторы минуты. Мы показали тюремное окно снаружи; в окне виден сидящий за репоткой Клим; он упорно зубрит по книге то наречия на букву «ять», то латинские исключения, то православный катехизис. С кулисы (опять все тот же спасительный черный бархат) свесилась одна ветка яблони, на ней почти нет листьев. Осень. Сверху падает несколько листочков. Меняется свет: ветка покрыта снегом, в голубом свете снег падает перед окном. Затемнение. В

оркестре трель соловья. Клим зубрит. В розовом свете ветка по-весеннему убрана белыми цветами. Через несколько секунд мы видим на ней уже спелые, румяные яблоки. Год прошел.

Правда, подчеркнутая условность, а отсюда и некоторая примитивность такого разрешения полностью соответствовали преувеличенной заостренности стиля самой пьесы и всего спектакля. Но вот другие примеры.

В мелодраме «Парижский тряпичник» несчастная девушка-швея хочет покончить с собой угаром. Предсмертная молитва. В печке тлеет красный огонек. Мари опускается на колени возле стула, на который ставит единственное украшение своей мансарды — цветок в горшке. На этом моменте закрывается занавес. После одной сцены занавес открывается, снова показывая Мари. Нам надо дать понять, что прошло много часов и что угар уже произвел свое действие. Огонек в печке заменен синеватым, весь свет сцены принял синий оттенок. Мари лежит на полу, а свежий цветок заменен другим: в таком же горшке стоит на стуле задохнувшееся серое растение с поникшим стеблем и свернувшимися листьями. В условиях малой сцены такая деталь становится очень выразительной и сразу доходит до зрителя: ведь, кроме стула и цветка, на сцене ничего и нет. И внутри комнаты на маленькой сцене букет ромашек в одном действии и будет из осенних листьев в той же вазе в другом доведут до сознания зрителя смену времени года, и незачем прибегать к сложным построениям, если так просто и доходчиво эту же функцию выполняет один с толком использованный предмет¹.

Эти примеры являются очень убедительными доказательствами того, что всякая, на первый взгляд ничего не значащая вещь в нашем режиссерском искусстве приобретает большую смысловую нагрузку, служит выявлению отдельных кусков, а следовательно, и всей идеи сценического произведения. Ведь вопрос в том, как режиссер сумеет обыграть эту вещь.

¹ Последний пример взят из спектакля театра под руководством Ю. А. Завадского «Волки и овцы». Постановка была осуществлена на очень маленькой сцене.

IV

РОЛЬ СВЕТА НА МАЛОЙ СЦЕНЕ I

На большинстве малых сценических площадок световое оборудование чрезвычайно примитивно, и поэтому работа со светом, использование этого замечательно-го элемента в режиссерской партитуре спектакля значительно отстает от остальных сторон представления. Если есть рампа, два-три софита, несколько переносных щитков, да еще налажен реостатный аппарат, дающий возможность с большей или меньшей мягкостью вводить и выводить свет, то такое положение уже признается благополучным. Основной, а часто и единственной заботой руководителей является вопрос о силе света, о том, чтобы было на сцене светло и чтобы лица актеров, их грим и игра не расплывались в серых бесцветных сумерках. То, о чем сейчас мы будем говорить, вполне осуществимо и с помощью самых минимальных средств, имеющихся в оборудовании малой площадки.

Но раньше всего обратим свое внимание на то, что, кроме силы света, необходимо заботиться и еще об одном его качестве. Как правило, общий свет на сцене должен быть равномерным. Дальше мы приведем достаточное количество примеров, когда сознательная неравномерность в распределении света, найденная после ряда проб, украшает спектакль, делает его более ярким и художественным. Но надо бороться с той неряшливой не-

равномерностью освещения, которая происходит от небрежности и невнимания и то-и-дело именно на малой сцене сводит к нулю все усилия художника и режиссера. На сцене появляются ненужные, мешающие впечатлению опромненные тени — следствие неправильного распределения источников света. Актер сидит перед рампой, и по всей сцене, по всем декорациям и партнерам отбрасывается огромная тень. Он встал — и тень выросла вдвое, он поднял руку — и облако поползло по лицам других действующих лиц. У этих теней как бы идет свое действие: они назойливо танцуют по заднику и падутам, расходятся, сливаются снова; они не дают покоя зрителю, сперва утомляя его зрение, а потом просто раздражающе действуя на его нервы, то есть мешая восприятию спектакля; они разрушают всякую сценическую иллюзию, раскидываясь по нарисанным рекам и лесам; они, вопреки всем законам природы, затемняют угол с окном и пропускают свет в темный угол комнаты или в тенистый угол сада. Они — настоящие враги спектакля, и чем больше прибавляется света на фигуру и лицо актеров, тем трубее и резче разрушается все, что актера окружает. А бороться с ними не так трудно, и главное оружие здесь — самое обыкновенное внимание. Надо помнить, что из двух световых потоков — верхнего и нижнего (при пользовании обоими тени вообще исчезают) — предпочтительней верхний. Во-первых, он естественнее: в жизни мы освещены сверху, и нам привычно видеть человеческое лицо, освещенное сверху. Во-вторых, при верхнем свете большинство теней уходит на пол. Поэтому так часто сейчас режиссура избегает пользоваться рампой, — особенно, принимая во внимание, что нижняя рампа создает световую стену между сценой и зрительным залом. При включенной рампе зрительный зал превращается в черную яму, актер не ощущает, не видит зрителя, а мы стремимся, напротив, установить более ощутимую связь актера и зрителя. Но отказываться от рампы совершенно не следует; в небольших ресурсах маленькой площадки и она может принести свою пользу, хотя бы содействуя той же равномерности в распределении света. Нередки случаи, когда именно нижний свет более

всего соответствует теме (в кочегарке, в шахте, у заводской печи и т. д.).

Надо помнить, что всякая тень уничтожается источником света, освещающим затененное место. Наконец, не случайно вместо старых софитов театры переходят сейчас к системе отдельных подвесных фонарей и «снопосветов», дающих свет несравненно большей рассеянности, чем старые рефлекторные софиты.

МЕСТНОЕ ОСВЕЩЕНИЕ

Местным освещением (светом) на театральном языке называется освещение какого-нибудь одного места или куска на сцене, которое таким образом вырывается из общей картины. Такой свет организуется или специально направленным источником на самой сцене или извне ее, например, прожектором из зрительного зала, со специальной осветительской площадки, с выносного софита. В старом театре такой местный свет использовался главным образом для изображения фантастических моментов действия — появление призраков, волшебниц, русалок и т. п. На маленькой сцене пользование местным светом чрезвычайно облегчает работу и помогает разрешать задачи, кажущиеся на первый взгляд неразрешимыми. Надо только помнить, что, какой бы незначительный по размерам угол сцены мы ни освещали, свет должен иметь достаточную силу, чтобы хорошо и четко осветить лицо актера или предмет. Кроме того, ни в коем случае нельзя злоупотреблять применением такого частичного освещения, так как при местном свете все пространство сцены погружено в темноту, — и чем темнее вокруг, тем лучше «играет» выделенное нами световое пятно, — а это отрицательно влияет на восприятие спектакля зрителем. Надо помнить и о том, что резкие переходы, от ярко освещенной всей сцены к отдельному, всегда более тускло освещенному, куску неизбежно вызывают раздражение сетчатки глаза. Следует стремиться к возможной мягкости и постепенности перехода от одного освещения к другому.

В спектакле «Кино-роман», где мы пытались дать на

маленькой площадке возможно большее количество кинокадров, световые источники были распределены с таким расчетом, что сцена была поделена на три световых района. Правая и левая сторона первого плана и центр глубины освещались отдельно на одни куски действия. Они могли включаться и по-двое; когда же одновременно включались все три участка, добавлялся к ним, и весь полный сценический свет. Распределение полного и местного света было соблюдено в такой пропорции, чтобы не менее половины текста шло в полном свете. Оформление каждого из трех актов было построено так, чтобы каждый световой район имел законченное выражение. В отдельных случаях между актами таким образом оформленные кадры переносились из одного места в другое: например, колонна, окруженная скамьей, переносится после второго акта с левой стороны на правую. При полном свете три кадра, как мы их называли, должны быть связаны в одно целое, составить общую композицию. По ходу действия, в то время как актеры проводят одну-две сцены на освещенных участках первого плана, на задней площадке мы производим подмену декорации, например, в третьем акте окно, находящееся с начала акта, заменяем широкой аркой с баллюстрадой балкона. Во избежание отражения света, чтобы сделать работу по перестановке невидимой для зрителя, задний участок-кадр закрывается черным занавесом. В начале театральной жизни нашего театра наши средства и возможности были более чем ограничены, и технически эти световые куски осуществлялись очень примитивно. Были построены так называемые «пушки». «Пушка» представляла собою металлический цилиндр (из листового железа). В глубине такой трубы помещалась сильная электрическая лампа, свет которой ограничивали сами ее металлические стенки. Стекла — а позднее линзы, — вставленные в наружную часть «дула пушки», помогали нам извлекать из лампы нужное количество света, направлять его на указанные места. Каждый световой район освещался двумя такими «пушками»: одной — снизу (то есть три пушки лежали на полу и были замаскированы подобием суфлерской будки), другие же три

источника помещались в разных местах сверху сцены. Две из них поместили на стенах маленького зрительного зала, третья (для центра) скрывалась в падугах. Обойтись одним прибором на весь район не было возможности, так как только верхние и нижние лучи, сходясь вместе, уничтожали тени. Притом и здесь приходилось много заботиться о равной силе обоих источников: была ли сильнее одна из двух ламп, или возникала сравнительная разница в расстоянии источника от цели, непрошеные гости — тени немедленно оживали и на лицах и на костюмах действующих лиц.

Само собою разумеется, что в описываемом спектакле местный свет не ограничивался применением только этих шести «пушек». Отдельные щитки из-за кулис, перемена цветных стекол в них тоже имели свое значение. На маленькой сцене даже самый незначительный источник света производит впечатление: маленькая лампочка карманного электрического фонаря с питанием от обычной карманной батареи была вправлена в телефонную трубку. Актриса брала в руку телефонную трубку и включала свет: в темноте получалось полное впечатление кинематографического первого плана («крупный план»). С легкой руки «Кино-романа» этот прием получил большое распространение на малых сценах.

Благодаря применению местного света в отдельных случаях сокращается пользование просцениумом. Часто в сценарии драматурга мы встречаем примерно такую схему течения действия (а часто сами в режиссерской работе пользуемся такой схемой): в то время как такое-то общество занималось вот тем-то или находилось там-то, господин или товарищ N бродил по улицам или сидел в одиночестве и т. д. Подобные ситуации встречаются очень часто. Не разбирая декораций, не удаляя со сцены действующих лиц, мы выключаем свет, местным источником на некотором расстоянии от центральных групп освещаем новую фигуру и потом возвращаемся к исходному положению.

Практика учит, что при таких затемнениях, чтобы не нарушать цельности нового куска, надо избегать у условно «отсутствующих» актеров всякого движения и

шума, даже шопота. На светлые и особенно белые части оформления и костюмов необходимо набрасывать что-либо темное.

Ниже мы будем говорить о постановке массовых сцен на малой площадке. Но не следует забывать о той помощи, которую в их постановке может оказать применение местного света. Вот с коллективом в десять-пятнадцать человек мы должны показать выступление депутата в парламенте или речь оратора на митинге. Местный свет поможет нам вырвать из сцены главное лицо в сцене, его речь, монолог, потом показать таким же образом одного-двух оппонентов. Темное же пространство сцены может быть занято исполнителями других сцен, которые своими репликами, аплодисментами и пр. создадут общее впечатление всего заседания.

Источник местного света, особенно, если нужно осветить очень близко и очень небольшой кусок, не может постоянно помещаться на раз определенных точках общей световой аппаратуры. И здесь иной раз приходится хитрить и изобретать. В моей практике мне приходилось помещать электрическую лампочку внутри бутафорской книги, лежащей на столе, в голенище специально брошенного возле постели сапога, в шляпу, висящую на стене, и даже на жилетку актера, стоящего спиной к зрителю и освещающего лицо своего партнера.

В реалистическом спектакле местный свет должен быть оправдан. Его использование должно быть учтено при организации оформления. Это может быть солнечный луч, прорвавшийся через щель в стене или ставне, отблеск недалекого фонаря, пламя печки или костра и т. д.

И сам по себе местный свет, кроме освещения актеров, может играть роль в самом оформлении.

Пестрые местные световые пятна дадут впечатление иллюминации.

Маленькие лампочки укажут перспективу далеко уходящей цепи лагерных костров и т. п.

Местный свет, включающийся сзади прозрачных транспарантов, поможет создать впечатление города с

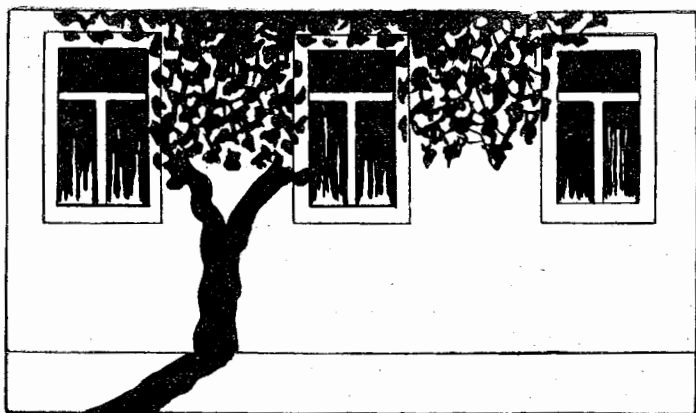
его световыми рекламами, железнодорожной станции с сигналами и семафорами, ярко освещенного завода, работающего вдали.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕНИ

Выше мы наметили некоторые простые приемы, пользуясь которыми можно избавиться от случайных засоряющих спектакль теней — свидетельства неряшливой работы режиссера. Везде, где мы говорили о тени, как помехе впечатлению зрителя, мы имели в виду именно неорганизованную, так сказать, тень. Но если к чередованию освещенных и теневых кусков отнестись с добросовестным вниманием, и если — еще больше — подойти к тени, как к выразительному живописному средству, мы можем сознательно широко использовать тень в построении спектакля. Тень будет не вредить нам, а помогать. Помощь эта на малой сцене может быть гораздо более существенна, чем на большой.

Как образец исключительно удачного по простоте и по соответствию задаче использования тени, я приведу замечательный пример из постановки народным артистом Республики К. С. Станиславским оперы Чайковском «Пиковая дама» в Московском оперном театре его имени.

Сцена в казарме. Полубезумный Герман после смерти графини не может отделаться от преследующего его видения, «Пиковая дама» мерещится ему всюду. По Чайковскому, старуха сама появляется на сцене. Этот мистический момент разъяснен в спектакле Станиславского с гениальной простотой, в полном согласии с замечательной музыкой картины. В казарме горит свеча, ее колеблющиеся пламя дает на серых стенах трепетные тени. Герману, стоящему у двери, чудится, что кто-то сейчас войдет в эту дверь. В рамке двери — его собственная черная тень. Костюмировка Германа делает эту тень похожей на силуэт старухи. В страхе больной отступает назад, он движется к столу, где стоит свеча. Естественно, что каждый его шаг в сторону источника света увеличивает его тень. Она все растет и растет.



*Рис. 47. Использование тени. Сад показан тенью от-
ражением дерева*

Герман, путаясь ее, все отступает и отступает. Сейчас он прислонится спиной к столу со свечой и страшная тень наполнит всю комнату¹. В этом примере есть чему поучиться.

На маленькой сцене тень в еще большей степени может стать частью спектакля, частью его оформления и даже самого действия. То, чего не вмещает наша скромная площадка, но что непременно должно быть так или иначе на ней или рядом с ней, может быть дорисовано тенями, которые отбрасывают предполагаемые предметы.

Стволы деревьев на маленькой сцене редко могут иметь ветви ниже высоты падуг. Так и ставятся обыкновенно одни стволы. Впечатления пышно расцветшей зелени как будто бы трудно добиться. Но вот, представьте себе, что по стене выходящего в сад домика лягут кружевные прозрачные тени от листвы: вся сцена сразу оживает — запахнет зеленью и весной. Представьте себе, что эта теневая листва колеблется. Вот уже и получается ощущение легкого ветра. Если

¹ Я видел спектакль давно и мог неточно передать подробности мизансценировки. Но здесь важна самая идея игры актера с своей тенью и тот расчет, с которым использован источник света для раскрытия внутреннего содержания сцены.

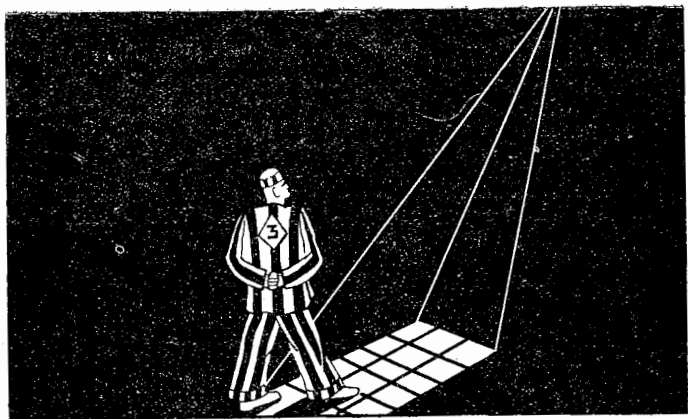


Рис. 48. Тюрьма, показанная тенью от оконной решетки

исполнить этот рисунок хорошо, то не надо и настоящих стволов, и они могут лишь отбросить тени по полу и стенам (рис. 47).

А технически сделать это очень просто. На двух железных пластинках прорезаются в большом количестве отверстия. Перед источником света (дуговая лампа, «пушка» с линзой) пластинки медленно движутся навстречу друг другу. При совпадении отверстий в двух пластинках через них проходит свет, при несовпадении — образуются темные места. Количество и размер отверстий каждый раз зависят от расстояния между источником света и местом, на которое мы хотим дать тень от листьев.

Почти таким же путем, расположив отверстия по железному барабану вокруг углей дуговой лампы и заклеив их кусочками разноцветного желатина, мы на очень маленькой сцене добились впечатления яркого фейерверка в последнем акте «Без вины виноватых» Островского. Так как за задником не было и одного метра свободного расстояния, осветитель помещался с этим барабаном на самой сцене, скрытый от взглядов публики бутафорским кустом и специально расставленной группой гостей помещика Дудукина.

Много раз мне приходилось изображать на сцене

тюрьму. Желая каждый раз по-новому разрешить эту тему, я однажды почувствовал, что не в силах придумать новое решение. В клубе, где я ставил спектакль, сохранилось несколько тюремных решотчатых окон, и я принципиально не хотел ими воспользоваться. И по пословице «толь на выдумки хитра», в убогих клубных условиях я все же нашел лучшее из всех найденных мною раньше изображение тюремной камеры.

Узник лежал на нарах посреди сцены. Стен никаких — одни сукна. Узкое решотчатое оконце предполагалось в разрезе занавеса, в самом верху зеркала сцены, но никакого оконца на самом деле не было. Однако зритель безошибочно чувствовал, что оно есть, и точно определял его место. Обыкновенный волшебный фонарь высвечивал на нарах и на лице узника решотчатый прямоугольник этого предполагаемого окна. Впечатление получилось настолько четким, что я решил его использовать дальше, и при соответствующих репликах актера я пропустил в фонаре силуэт пролетающей птицы. К концу сцены в фонарь вставлялось голубое стекло, и зритель видел, что за стенами тюрьмы наступила ночь.

Приведенных примеров достаточно, чтобы уяснить себе значение правильного пользования светотенью. Она может быть настоящей художественной краской в нашей работе. Она может жить и даже выполнять несложные элементы сценического действия.

Говоря о свете и тени, нельзя обойти еще одну интересную возможность, которая возникает из соответственных размещений источников света и актеров. Известно, что освещение планов сцены сзади актера, если оно более интенсивно, чем освещение самого актера, затемняет его, скрадывает грим и мимику. Например, актер, стоящий в темной комнате на фоне ярко освещенного окна, оказывается в очень невыгодном положении. Когда это опять-таки происходит случайно, с этим явлением надо бороться. Сильный свет на заднем плане так же мешает глазу зрителя, как обнаженный или плохо закрытый источник света на самой сцене. Зажгите на сцене электрическую лампу, и вы увидите, как зритель будет отводить от нее глаза.

Но организованное сознательное распределение источников света приводит к неожиданным и интересным эффектам. Если мы, оставив всю сцену в темноте, осветим сильными лучами только задний занавес, общий фон, то актер и любой предмет, находящийся между зрителем и освещенным экраном, превратится в лишенный краски темный, а при белом заднике в совсем черный силуэт. Каждый поворот, каждый жест актера приобретает при этом особую рельефность. В данном случае мы имеем дело с так называемым «непосредственным силуэтом». Но силуэт может быть достигнут и другим путем: актер или предмет помещается за экраном, задником, отдельной занавеской на любом плане сцены. Сзади ставится источник света, актеры или вещи отбрасывают тень на ткань и эта тень также может быть использована в действии.

Силуэты на сцене очень эффектны, но пользоваться ими нужно очень продуманно. Следует твердо помнить, например, что обычный текст пьесы мало дает возможности для построения действия с помощью силуэтов. В силуэтах необходима подчеркнутая острота движения. Обычный жизненный мелкий жест просто не будет замечен зрителем. А вводить в роль новую манеру на один-два ее куска нельзя, не изменяя всего сценического поведения. Когда же вслед за острым, графически четким движением и жестом будет соответственно поднята и речь, то она прозвучит неестественно и нарочито по сравнению со всей ролью. Вот почему этот прием обычно применяется либо в условных кусках спектакля (снится, вспоминается, мечтается), либо в таких сценах, где слово отходит на задний план и действие принимает пантомимически-музыкальный характер.

При постановке пьесы «Магистраль», о которой упомянуто выше, мне в Б. Гнезниковском переулке надо было разрешить такую сцену: по беспредельной монгольской степи, убегая от сползающего с гор обвала, бежит группа рабочих. Затем паника организованно преодолевается. Кто-то запел песню, остальные подхватили. Теперь все идут быстро, но в ногу, уверенно, в одном целеустремленном ритме. На этом кончается акт.

В моем распоряжении было всего семь шагов на

все перипетии этого психологически-сложного марша. Единственное оказавшееся возможным разрешение этого пути заключалось в том, что, постепенно затемнив весь свет на сцене, я превратил моих исполнителей в силуэты на фоне бледного предутреннего неба — задника. Актеры, переступая ногами на месте, шли лицом к зрителю около минуты. Резко вычерченные движения силуэтов, отсутствие текста, патетически взволнованная музыка создали нужное впечатление. Зритель следил только за людьми, и сцена была признана одной из удачнейших в спектакле.

В другом случае силуэт был применен к оформлению и помог на глазах у зрителя перенести во мгновение ока действие в прямо противоположную обстановку без всякой перестановки. Действие надо было перенести из захолустья, еще не затронутого строительством, в один из наиболее оживленных индустриальных центров страны. Провинциальную глушь мы показали в оформлении одним штрихом — полуразвалившийся забор. Освещенный спереди, этот забор был только забором: разлезшиеся в стороны доски с большими щелями, колья, торчащие кверху из-за изгороди, несколько чахлых веток. В конце картины весь передний свет выключался и включались задние источники света. На фоне ярко освещенного звездного неба вместо забора появлялся целый индустриальный пейзаж: светились окна просторных цехов, к звездам поднимались высокие трубы, виднелись купы деревьев на озелененных площадках. Правда, все это было вдали, но на первом плане опускался фонарь, и под местным светом, якобы с крыши какого-то здания, вели беседу руководители строительства о дальнейшем его развитии.

Дело заключалось в том, что в установке забора был рассчитан силуэт завода. Никому и в голову не могло прийти, что в его щелях и выступах, имеющих определенный рисунок, заключались совсем другие очертания, и зритель встречал аплодисментами это мгновенное превращение (рис. 49 и 50).

Таким «трюкам», о которых зритель не имеет ни малейшего представления, учат нас ничтожные размеры площадки. Ведь если какую-то часть оформления бук-

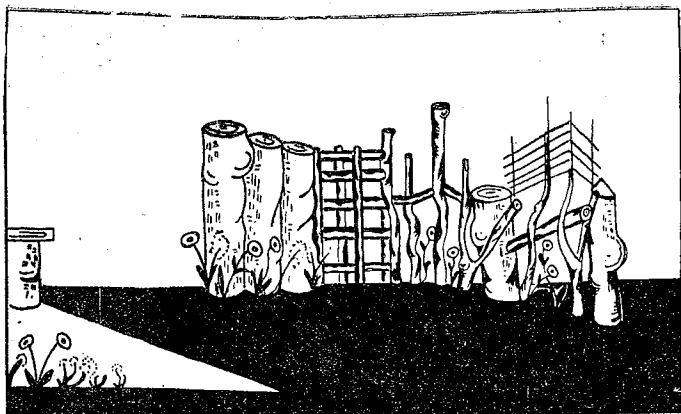


Рис. 49. Свет спереди: зритель видит развалившийся забор

важно некуда вынести за кулисы, поневоле выдумываешь, как бы ее использовать спереди в одной картине, сзади — в другой, а если у нее есть хоть одна боковая сторона, то в третьей — и с этой боковой стороны.

Некоторые знакомые нам из физики законы облегчают и эту часть работы, делая нашим верным помощником все тот же театральный свет.

СМЕШЕНИЕ ЦВЕТОВ

С законами смешения цветов и поглощения одного цвета лучами другого в сценической практике мы встречаемся непрестанно. Исполнительница, для того чтобы выглядеть здоровой краснощекой девушкой, старательно нарядилась перед спектаклем. Все шло хорошо при полном свете. Но в последнем акте действие происходит ночью, в фонари вставили голубые или синие стекла, и лицо актрисы приняло неприятный болезненный лиловатый оттенок. Удивляться нечему: синий луч света превращает красные румяна (как и все красное) в лиловато-фиолетовое.

Вспоминается случай со мной самим, когда я еще не проверил практически этих простых законов, которые теперь всегда служат в повседневной работе. Однажды, оформляя эстраду для торжественного заседания, я не мог ничем ограничить своего темперамента. Постелив красные ковры, убрав красным плюшем стол для президиума, расставив десятки алых знамен, затейливыми лучами перекинув через всю эстраду полотнища красной материи с лозунгами, я отдал распоряжение, чтобы все софиты, фонари и прожекторы залили сцену красным светом. С трудом можно было достать такое количество красного стекла, и только к самому началу заседания все источники света были заряжены красными стеклами. Каков же был мой ужас, когда с такой любовью подобранные оттенки красных тканей — бархат, шелк и бязь, — все превратилось в однообразную белесую материю, и то, что при дневном свете выглядело торжественно и красиво, растаяло и поблекло в снопах красного света. Теперь-то я очень хорошо знаю, что красный луч, направленный на красное, превращает его в белесое. Скольких искренно-усердных оформителей удалось мне остановить от повторения моей ошибки и скольких, может быть, еще предостерегут эти строки.

Но можно ведь пойти навстречу этому закону, извлечь из него максимальную выгоду для сценического оформления. Вот два примера, когда на опыте мы обратили эту игру цвета и света в украшение спектакля, добились разнообразных зрительных впечатлений.

Первый опыт был произведен с крашеными опилками. Выкрасив целые ведра опилок в разные краски и покрыв клеем декоративный щит, мы густо засеяли его опилками всех цветов. Кое-где мы сознательно сгустили целые пятна красных или синих точек. Общая окраска щитов благодаря густоте разноцветных точек стала серой. После этого мы стали освещать нашу плоскость поочередно разными лучами. Щит не только менял общую свою окраску, но даже случайное расположение цветных точек при каждом новом свете давало свой новый рисунок. Скажем, красный луч, затушевывая красные точки щита, подчеркивал синие

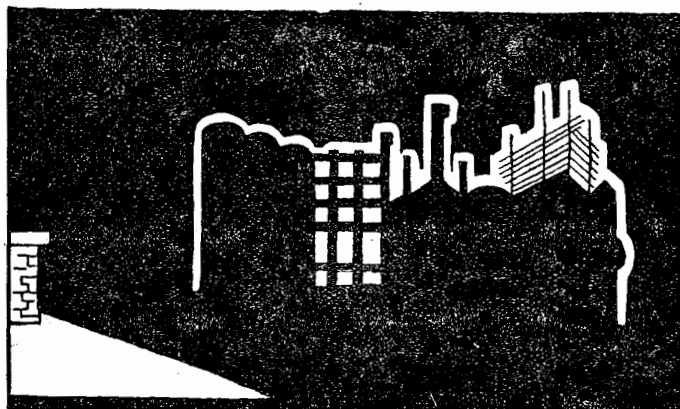


Рис. 50. Свет сзади: силуэт забора превращает его в индустриальный пейзаж

точки, давая им фиолетовую окраску. Тогда мы попробовали при оклейке опилками нового щита придать им примитивный рисунок. Буквы из синих опилок, незаметные при синем свете, явственно выступали при красном. Для таких щитов нам понадобились соответственные падути. Тогда был произведен второй опыт — с самой обыкновенной мочалой. Так же, как в предыдущем опыте — опилки, мы выкрасили в разные цвета рогожные ленточки и сшили из них, перемешав, густую бахрому. Так как каждая полоска, составляющая такую бахрому, предельно узка, то на глаз, не разбирающий каждой отдельной цветной полоски, бахрома выглядела такой же серой, как и наши щиты.

Новые падути имели два чудесных достоинства: во-первых, они полностью меняли свой цвет под любым лучом, а, во-вторых, за проявленное нами торпение в кропотливых экспериментах они вознаградили нас новыми возможностями: они легко пропускали между своими нитками любые проволоки, тросы, занавески, края щитов, и уже не было нужды держать на глазах у зрителя ниже падут целую, хоть и примитивную, но бросающуюся в глаза систему подвески, так часто

неизбежной при необорудованной сцене. Такие бахромные несплошные падути можно смело рекомендовать работникам малых сцен, даже если они не рассчитывают на описанный выше способ освещения этих падут.

ДИАПОЗИТИВ

В разных областях работы на малой площадке мы уже встречались с дуговой лампой и «волшебным фонарем». Несомненно, что пользование цветными тенями, диапозитивами, «туманными картинками» очень соблазнительно. Подумать только, что при помощи одного только фонаря да написанных на стекле картинок мы сразу избавляемся от стольких расходов, хлопот, совсем забываем, что такое сложная перестановка, и сразу предельно упрощаем все дело.

Но практика показывает, что, как ни полезно обратиться иной раз для разрешения той или иной изобразительной задачи к диапозитиву, воспользоваться им можно только для частностей, а не для целого.

Во-первых, необходимо большое расстояние от экрана до фонаря, чтобы получить четкое изображение. Если же такая глубина сзади последнего занавеса имеется, то режиссура и художник могут использовать ее для более интересных решений, чем для плоских статичных картинок. Правда, есть небольшие театры, которые без страха ставят фонарь сзади зрителя. Но впечатление от актеров и всей связанной с ними обстановки, когда все это расчерчено пестрыми красками и ломаными линиями диапозитивного рисунка, настолько нелепо, что, кажется, и сами эти театры постепенно отказываются от этих приемов.

Во-вторых, пользование диапозитивом вызывает неизбежное условие темноты на сцене. А мы уже условились, что погружение во мрак не только всего спектакля, но даже отдельных актов непременно сделает спектакль скучным и обеднит зрительное звучание спектакля. Несомненно, наши изобретатели разрешат и эту проблему. Уже летом 1935 года в Москве демонстрировались первые опыты дневного кино. Но когда

я попробовал перенести эти опыты в постановку спектакля, затея эта оказалась не только чрезвычайно дорогой, но и очень утомительной и связывающей ход спектакля. В основе опыта — огромное зеркало, отражающее кадры картины: между зеркалом и экраном нельзя поместить ни человека, ни предмета.

Диапозитив может быть очень полезен в частностях: когда актер под местным светом работает на одной части сцены, на другой — при небольших размерах площадки — могут быть показаны отдельные диапозитивные пятна — луна, освещенное окно, ночью город или поезд в очень отдаленной перспективе.

Так мне удалось над головами сидящих в купе вагона актеров показать все уменьшающуюся световую вывеску и одним этим добиться впечатления движения вагона. Но, например, диапозитивным способом показать две линии убегающих фонарей по двум сторонам этого купе мне удалось только на сцене Дома Правительства, размеры которой не имеют ничего общего с интересующей нас малой площадкой.

У

АКТЕР И МИЗАНСЦЕНА

Специфика работы на малой площадке накладывает свою печать решительно на все стороны представления. К актеру, работающему в этих условиях, она также предъявляет самые разносторонние требования. В основном они определяются необычайной для большого театра близостью к зрителю. Вот несколько примеров.

Суфлер может быть как-то терпим на большой сцене. При хорошем устройстве суфлерской раковины, при настоящем умении этого представителя профессии, обреченной на полную ликвидацию в нашей стране, зритель изредка услышит этот характерный для дореволюционного театра подсказывающий голос. В маленьком театре назойливый голос из будки заставит зрителя буквально слышать текст пьесы два раза: сначала от суфлера, потом от исполнителя. Здесь все впечатление от спектакля становится своеобразным: зритель следит за тем, что делает исполнитель с фразой, только что поданной суфлером. Неожиданный переход в кусках роли, остроумная реплика — все это обесценено и из-за вторжения в спектакль суфлера теряет свой смысл. Получив из будки реплику, исполнитель выдерживает паузу, готовясь сразить своего партнера, а зритель, уже знающий, что будет сказано, психологически не может ждать актера: у него уже произошла разрядка.

Новые сцены прекрасных театров нашей страны

строятся без суфлерских будок — и это явный показатель растущей культуры советского театра.

Мне скажут, что в огромном количестве случаев в клубе, в колхозе, где для всех спектакль — дело досуга, немногих свободных часов, было бы бессмысленно, даже ставить так вопрос. Совершенно понятно. Но в этих случаях так и надо отнестись к этой работе, как к самой первой стадии, как к зародышу театрального представления и театральной работы. А ни для кого не секрет, что среди наших кружковцев, а зачастую и руководителей существует в высшей степени «спокойное» отношение к этому вопросу. Известны случаи, когда большая пьеса со сложными ролями идет с четырех-пяти репетиций не потому, что больше нет времени, а потому, что больше нечего делать с пьесой ни актерам, ни руководителю. Тогда вместо прекрасной пролетарской самодеятельности мы видим порой дореволюционную любительщину.

Вывод, к которому мы должны прийти в результате сказанного, прост: суфлер не нужен на спектакле, и мы должны добиваться того, чтобы была признана необходимость его удаления из спектакля. Настоящий помощник актера на репетиции, на спектакле, он должен внимательно следить за текстом на случай несчастия, с той целью, чтобы подать два-три трудно укладывающихся куска пьесы, и во всяком случае не занимать центрального места в представлении.

ЕЩЕ О МЕЛОЧАХ

Малая площадка требует особого, подчеркнутого внимания к каждой мелочи, с которой актер входит в соприкосновение, к каждой части его костюма, к каждой вещи, которую он берет в руки.

Актриса, играющая какой-либо кусок действия, садится на первом плане сцены и кладет ногу на ногу. Ее ботинок оказывается как раз перед глазами зрителя. Представьте себе, что кончик ботинка разорван и из него вытлаиваются пальцы. В маленьком зале начинается веселье; кто-то кинул реплику: «а бапки-то ба-

ши просят!» Исполнительница слышит остроту, и вот теперь за невнимательность должна расплачиваться излишне-приподнятым тоном, нервностью, должна побуждать настроение зрителя.

Особенность театральной практики заключается в том, что если бы ботинок нашей героини был хорош, никто бы не обратил на это ни малейшего внимания, но каждый ляпсус бросается в глаза с особой ясностью.

Никто бы, например, не обратил внимания на клубном спектакле «Ярости», который мне пришлось видеть, на книгу в руках поэта. Принеси он на кулацкое собрание просто книгу в черном или нейтральном переплете, зритель принял бы на веру, что это какая-то из «божественных» книг. Но устроители спектакля, очевидно, в свое время позабыв о книге, не посмотрев, схватили в последнюю минуту первый попавшийся экземпляр из клубной читальни. И вот, когда поэт и кулацкие заговорщики с уважением поглядывали на книгу и чуть ли не клялись на ней, а зритель отчетливо видел, что книга эта не что иное, как «Азбука коммунизма», — вся сцена превратилась в настоящий балаган. Часть зрителей хохотала до упаду, часть была искренно возмущена. Режиссеру пришлось выходить на сцену и давать объяснения зрителям. В каком же положении оказались актеры? В каком настроении продолжали они спектакль?

А ведь это то, что считалось мелочью. Устроители спектакля, пробегаая по списку реквизита, читали несколько раз: «попу — книга», и говорили: «ну, это пустяк», перенося свое внимание на более сложные вещи. Впрочем, может быть, и не читали, и не было вовсе никакого внимания, а была небрежность, разгильдяйство, наплевательское отношение к делу, которым нет места в нашей стране вообще, а на фронте нашей культуры подобное отношение граничит с преступностью. Не будем множить примеры. Приведенных достаточно, чтобы наша мысль о внимании к каждой мелочи была понятна.

Костюм, грим, парик, бутафорская вещь — все это должно быть окружено заботой, вниманием и любовью. Надо помнить, что если на большой сцене в какой-то

степени недостаток внимания может пройти незамеченным, на малой площадке ошибки и режиссера, и художника, и исполнителя сразу видны зрителю. И хорошее, и плохое — ничто не укроется от его взгляда, все будет соответственно расценено.

ДВИЖЕНИЕ АКТЕРА

В задачи настоящей работы, специально посвященной технике использования малой площадки, не входит ознакомление со сложным процессом организации творческого процесса в коллективе, выбор репертуара, работа с исполнителями над раскрытием идеи пьесы, над образом, куском, словом. Этому посвящаются отдельные книги.

Но мы не можем — хотя бы кратко — не коснуться вопроса о связи актера с малой площадкой сцены, о его поведении на ней хотя бы в чисто техническом отношении. Вот почему мы остановимся сейчас на особенностях сценического движения на малой площадке и мизансценировке, определяющей характер и смысл этого движения.

Движение на сцене вообще — это не просто приход, уход, перемена места. Каждое движение несет смысловую нагрузку: оно, как текст, как мимика или интонация актера является частью того неповторимого художественного произведения, которое представляет собою наш сегодняшний спектакль.

Если мы говорили, что всякая мелочь внешней обстановки имеет на малой сцене огромное значение, то мы не можем забыть, что самое главное место в спектакле принадлежит тому, для кого мы подготовили всю обстановку, кому мы помогаем создавать образ нашим оформлением. Это — образ, созданный автором, которому дает жизнь актер. Каждое его движение, каждый его поступок будет предметом главного интереса и внимания для зрителя. Внешнее выражение его поведения в самых незначительных частностях будет больше значить для спектакля, чем все предметы оформления площадки, вместе взятые. Вот почему мы можем

себе представить спектакль, где на фоне простых суков, или на пустой эстраде, или просто на площади действуют актеры, но не подумаем, при всей нашей изобретательности, создать спектакль, где изобретательные выдумки режиссера и художника составили бы все содержание.

Отсюда огромная ответственность в спектакле за распределение на оформленной площадке живых людей, за их движение по ней.

Как ни трудно взять актерское движение в отрыве от всех остальных элементов работы исполнителя, мы можем установить некоторые правила, которые особое значение приобретают именно на малой сцене, ибо на ней все более четко видно.

Нет ничего хуже неразберихи и хаоса в искусстве. Если, например, на сцене происходит по пьесе беготня, суетня, драка, то каждый работник театра знает, что именно такие сцены нуждаются в особенно тщательной репетиционной проработке. Не «сделанная» суматоха не выглядит суматохой. Любая случайность уничтожает впечатление, ставит перед исполнителями непредвиденные задачи, и сцена срывается.

На маленькой сценической площадке каждое крупное движение уже производит впечатление; человек встал со стула, отодвинул его, перешел в другой угол и раскрыл окно: в масштабах малой сцены человеческая фигура занимает так много места в поле зрения смотрящих спектакль, что за всяким внешним проявлением его поведения на сцене не может не следить весь зал. Это — и недостаток и достоинство. На большой сцене действующее лицо может вообще незаметно уйти со сцены, и зритель хватится его только тогда, когда о нем вспомнят действующие лица. Чем меньше сцена, тем труднее это сделать. Таким образом, на маленькой сцене каждое значительное движение исполнителя есть выстрел, есть то, чем он может и должен произвести нужное впечатление. А отсюда первый вывод для режиссера и исполнителя: нельзя обесценивать свое оружие, притуплять его, использовать зря и без толку. Движение, переход, перемена места на маленькой площадке должны быть скупыми, редкими. В идеале эту

мысль можно формулировать так: на маленькой сцене режиссер меняет мизансцену, а актер меняет место только тогда, когда не изменить их — значит противоречить смыслу куска, характеру образа.

А это влечет за собою другое правило: каждое движение по сценической площадке должно быть строго оправдано. Зритель должен понимать каждое движение, должен видеть, зачем актер перешел от одного стола к другому. Бесцельные движения могут быть допущены только тогда, когда их бесцельность связана с содержанием куска. Например, купчиха Белотелова¹ сама объясняет свои мизансцены: «Скучно. Давай, здесь посидим — закусим, а потом там закусим — посидим».

Актер перешел слева направо. Но этот переход объясняется одной из тысячи могущих вызвать переход причин. Он, возмущенный, отошел от собеседников или он, заинтересованный, подошел к собеседникам. Он заинтересовался тем, что происходит за окном, — здесь множество оттенков, приятное или печальное, или то, что потребует с его стороны ряда действий, или то, что ему просто любопытно. Человек подошел к печке и греет руки: одно дело — он просто замерз, другое дело — он нагнулся к печке и воспользовался ею, чтобы скрыть от присутствующих свое лицо, третье дело — он зашел не погреться, а подслушать, о чем говорилось другими действующими лицами в его отсутствие.

Словом, в каждом переходе должна быть внутренняя необходимость. Из этих необходимостей, которые существуют у ряда действующих лиц, на малой сцене режиссер должен выбирать самые существенные, наиболее помогающие раскрытию содержания пьесы. В этом смысле «режим экономии» в сценическом движении поможет руководителю точнее выявить основную линию в развитии действия пьесы.

Тем более в этих условиях необходимо избегать одновременных движений у разных действующих лиц, так как такие переходы разбивают внимание зрителя и наполняют тесную площадку суетой. Само собой разумеется, что нет правила без исключения, и никто не

¹ А. Н. Островский. «За чем пойдешь, то и найдешь».

предлагает, если пятеро на сцене должны схватить шестого, приближаться к нему перебежками, поодиночке. Но надо стремиться к выполнению основного правила и контролировать себя такой формулой: «новое действие на сцене не должно начинаться, пока не окончилось предыдущее».

И надо четко помнить еще о связи всякого сценического движения, всякой мизансцены с данным оформлением, данной внешней сценической обстановкой. Это ни в коем случае не должно быть только применением исполнителя к обстановке. Напротив, стремясь слить сценическую обстановку и поведение людей в ней в одно целое, художник и режиссер должны иметь в виду актера, выдумывая обстановку для каждой сцены. Я позволю себе выразиться так: наша фантазия должна начинать свою работу с людей.

В своей постановке «Дамы с камелиями» с огромным техническим мастерством В. Э. Мейерхольд подытожил, в частности, принципы и приемы «диагональной мизансцены». Он исходил при этом не из желания оригинально развесить занавески и кулисы на своей временной малой площадке, а из желания выразительно и четко построить актерское движение, в мастерстве которого он является непревзойденным учителем. Вот так и каждый работающий на малой площадке, составляя свои ширмы и призмы, должен не забывать ни на минуту, что «ширма для человека, а не человек для ширмы».

МАССОВЫЕ СЦЕНЫ

Свои особые принципы, которые не только не стесняют но, наоборот, возбуждают и пробуждают режиссерскую фантазию, существуют на малой сценической площадке и для постановки так называемых массовых сцен. Часто приходится слышать, что руководители театров с малыми сценами, ограниченными средствами и небольшими количественно составами труппы отказываются от выбора хорошей и нужной пьесы только потому, что в ней есть сцены с большим количеством народа.

Это — своеобразный оппортунизм, ложная боязнь трудностей.

Корень и здесь кроется все в том же неверном представлении о масштабах спектакля. У режиссера в памяти огромные толпы, бушующие на сценах больших театров, грандиозные оперные ансамбли с хором и балетом. Но здесь больше, чем в каком-либо другом моменте нашей работы, дело не в количестве, а в качестве. Важна не многочисленность толпы, а насыщенность ее определенным содержанием. Конечно, два человека не могут передать все многообразие тысяч, собравшихся на площади. Но десять-пятнадцать человек, правильно поставленные и обставленные, донесут и мысли и биение пульса сотен.

Как и многое из изложенного на этих страницах, эту истину я познал на горьком опыте собственных ошибок.

В прекрасной пьесе нашего великого друга Ромэна Роллана «Настанет время» есть волнующая массовая сцена. Часовой-англичанин смертельно ранил итальянца, пришедшего добровольцем драться на стороне боров; в ответ он получил тоже смертельную пулю. Двое умирающих лежат рядом и за минуту до смерти понимают, кому собственно выгодна и нужна война. Два предсмертных признания производят необычайной силы агитационное действие на английских солдат. Раздается боевая тревога. Солдаты строятся, но в их мрачном подчинении чувствуется, что недолго еще продлится это подчинение. Один из солдат выходит из строя и бросает винтовку. Его уводят на расстрел.

Захваченный этой сценой, я создал на сretenской площадке по всем правилам перспективы большого театра уходящую вдаль картину африканской пустыни, ночное небо, холм, на котором протекает само действие, и тщательно проработал всю сцену с девятью имевшимися в моем распоряжении исполнителями. Не получилось ровно ничего. Семь солдат (кроме умирающих) искренно и горячо играли текст Роллана и добросовестно выполняли все мои задания, но результат получился обратный желаемому. Получилось так, что английские солдаты, присутствие которых ощущалось

вокруг в общем виде огромного лагеря — за исключением маленькой горсточки, видимой зрителю — проявили величайшую инертность к волнующему происшествию. Никто не подошел от соседних костров (потому что костры были, а людей не было), не пробежал шопот о событии по далеко раскинувшемуся лагерю. Вместо события, захватившего полк, произошел случай в одном из его уголков.

Глядя на ряд спектаклей, я нашел свою ошибку. Мне надо было моих семерых солдат заставить унести раненых в прикрытие, надо было выставить сторожа, чтобы никто не подслушал страшной сцены, мне надо было не впускать в палатку, в сарай, в часть окопавшихся узнать, в чем дело, беспокойных товарищей из других отделений (а их могли бы сыграть актеры, занятые в других сценах). Мне надо было в конце, выстраивая солдат в шеренгу, строить их от кулисы, чтобы они были частью куда-то далеко уходящей мрачно-молчаливой линии солдат. Я не рассчитал, что зритель, если его волнует мысль, чувства происходящего на сцене, дорисует сам целое, по части, которую мы ему покажем.

Больше я уже не повторял этой ошибки, и у меня не было неудач во внешнем разрешении массовых сцен на самом маленьком квадрате сценического пола.

Словом, оказывается, что, при разрешении этой задачи на маленькой сцене, так же нельзя забывать масштаба, как мы это установили для оформления. Там оказалось необходимым вместо полного готического зала давать часть его, вместо целого окна только низ, вместо улицы один афишный столб с окном. Здесь вместо огромной толпы нам следует давать только часть ее. Но как в оформлении мы обязаны выбрать нашу часть так, чтобы она была характерной, выражала тему оформления, так и здесь не может быть случайности в выборе этой части.

Поясним на очень поучительном примере. Возьмем момент действительно огромного масштаба, момент, который захватывает действительно необъятные народные массы.

Москва встречает челюскинцев. Вспомните, если

имели счастье присутствовать при этом; просмотрите фотографии, кинокартины. Что можно себе представить более радостного, величественного, нежного и ликующего, чем московские улицы в часы приезда героев? Какая грандиозная массовка! А ведь только часть ее была подготовлена организационно, большая же часть этого острого праздника была стихийной, радостной, вдохновенной импровизацией.

Вот мы стоим на нашей площадке: три метра высоты, шесть ширины, пять глубины. Имеем ли мы право дерзнуть в этих масштабах отразить ликующее торжество масс? Можем ли мы браться за это?

Можем! Должны!

То, что наполняет радостью сердце всей страны, всего города, это же живет в каждом отдельном человеке, в каждой маленькой группе граждан.

Будем верны нашему правилу: покажем вместо Москвы такую часть ее, которая уместится на нашей площадке; покажем вместо миллионов столько человек, сколько позволяют наши возможности. Пусть их будет всего десяток.

Открывается узкий занавес нашей сцены. Перед зрителем наружная стена высокого дома на улице Горького. Зритель видит, что показана часть стены на большой высоте: это покажет верхушка фонарного или трамвайного уличного столба, подопедшая к окнам и кончающаяся почти на полу сцены; это покажут букеты, вензеля, ковры, флаги, лозунги, идущие вниз сцены от трех окон, которые видны снаружи. Окна распахнуты: за ними видны различные обстановки комнат. Во всех окнах одинаково счастливые, устремленные вниз лица. Восемь человек видны в трех окнах; общее у всех у них только безмерная радость. По лицам и костюмам видно различие их профессий, их бытовой и культурной среды. Здесь — старый профессор, работница, и вузовец, и пионерка: каждый шлет на улицу по-своему свой привет, каждый по-своему оформил свое окно, чтобы почтить героев. В одном окне заводится патефон, чтобы слиться с общим ликующим шумом, в другом приготовлены цветы, чтобы сбросить их, когда будут проезжать автомобили. Свер-

жу, с крыши, нескончаемым потоком летит мимо окон белый снег листовок и серпантин. Из-под падуги, как бы с верхнего этажа, свесилась голова девочки; девочку то-и-дело втягивают обратно, но она с веселым, шаловливым криком снова и снова высовывается вниз. К выступу возле окна или за верхушку фонаря уцепился отчаянный паренек: он то дудит в дудку, то размахивает пестрым флагом. Отовсюду вокруг слышны музыка, шум, крики, на секунду замолкающие при резком звуке сирены: идет головная машина.

Сделайте все это внимательно, четко, хорошо, с подъемом, и зритель не только дорисует остальное, но еще и сам поможет вам, разделив ваше ликование.

В приведенном импровизационном постановочном моменте режиссерская мысль не случайно обратилась к окнам. Дело в том, что окна и двери представляют собой вообще очень удобные обрамления для показа части вместо целого и нередко являются в театре удачным средством для того, чтобы небольшим количеством людей создать впечатление большой толпы.

Не случайно в театре имени Е. Вахтангова выборы в Учредительное собрание в деревне были построены на том, что избиратели по очереди входили в избу, а в два небольших окошка и в дверь напирала группа крестьян. Они (и это очень важно) не только бросали реплики в избу, но и перекрикивались с находящимися за кулисами актерами. Посыл таких реплик преувеличенно громкими голосами давал впечатление, будто большая толпа затрудила всю улицу перед избой, в которой происходит действие.

Не случайно в Ленинградском академическом театре драмы знаменитая финальная ремарка «Бориса Годунова» — «Народ безмолвствует» — разрешена путем использования окон дворца. Здесь только что убили царевича, и через окна видит зритель затаившую свои мысли, молчаливую народную массу¹.

Для постановки массовой сцены с небольшим ко-

¹ «Виринея» поставлена А. Д. Поповым. «Борис Годунов» поставлен на сцене Ленинградской академической драмы В. М. Сушкевичем, художник — Г. П. Руди.

личеством народа размеры сцены надо не увеличивать, а сокращать. Надо вырывать оформлением, светом такую ее часть, которая тусто зашолнитса народом. Специально для таких сцен я иногда сокращал зеркало сцены, и это всегда делало массовку более убедительной и правдоподобной. Наполовину раскрытый занавес и необычно низко спущенная падуга выделяли своей рамкой в таком случае сокращенное пространство сцены.

Но почти всегда режиссер и художник найдут такое место действия, самый выбор которого лишит нас необходимости пользоваться большое количество людей. Несколько суков одного дерева, на которых повиснут и будут обмениваться впечатлениями пять-шесть человек, дадут большее представление о возбужденной массе, чем двадцать человек, неорганизованно топчущихся на площадке. Забор, на котором повисли люди, из-за которого и в щели которого высунулось несколько голов, наполнит всю сцену движением. И здесь полный простор режиссерской изобретательности.

Само собой разумеется, что в таких сценах должно быть внимательно разработано шумовое и звуковое окружение сцены, чтобы были даны явственные намеки на продолжение его, так сказать, за площадкой сцены.

И в этих сценах большую помощь могут оказать вещи: палки, летящие вверх из-за забора, человек, которого качают (может быть даже кукла), колья, камни, взлетающие вверх, при изображении мятежа, знамени — при демонстрации. Все это могут проделать и не актеры.

В спектакле «Конец — делу венец» в моей постановке все возвращение армии игралось товарищами из технического персонала театра: невидимые зрителю за высокими зубцами городской стены, они несли знамена, значки, колья. Пройдя по сцене, они обегали задний занавес и снова несли новые знаки армии-победительницы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Все соображения, рассказанные на этих страницах, как успел убедиться читатель, захватывают почти все стороны техники работы на малой сцене. Соображения эти основаны на большом опыте: рассказывая о своих удачах в борьбе с ничтожными размерами сцены, с отсутствием на первых порах средств и людей, для того, чтобы эти удачи были с пользой употреблены или развиты в деле, автор пытался предостеречь товарищей от повторения уже сделанных ошибок.

Хотелось бы, чтобы собранный опыт оказал свое действие в двух направлениях.

Во-первых, чтобы были использованы на деле практические указания разных отделов этой книги и чтобы они помогли работающим на малых площадках сделать их работу более культурной, разнообразной, более художественной, соответствующей все увеличивающимся требованиям нашего растущего зрителя.

Во-вторых, чтобы до читающего дошла основная мысль этих страниц: не страшны размеры сцены, отсутствие средств, если есть большое желание, настоящая страстная любовь к искусству, к театру — и к исполнителю, и к пьесе, и к подмосткам, если есть понимание ответственности выполняемой большой культурной работы. Вот без этой горячей любви, без понимания больших задач, стоящих перед театром, без настоящего внимания, без увлеченности всем, что де-

лается на сцене, ничего нельзя добиться на самой прекрасной, самой оборудованной, самой лучшей сцене.

Мне хотелось, чтобы эта любовь к своему делу и это чувство ответственности дошли до моего читателя и в строках и между строк этой книги.

При настоящем и глубоком содержании работы самого маленького из маленьких советских театров можно создать большие произведения искусства и подарить волнующие спектакли замечательному зрителю театра нашей Советской страны.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	7
1. Основные принципы	8
Масштаб	22
Лаконизм и условность	22
2. Общее оформление сцены	40
Организация площадки	40
Различные системы	—
Просцениум	45
Разные системы сукон	50
Метод В. Д. Поленова	51
Мягкие сукна	53
Ширмы	57
Перелистывающиеся кулисы	60
Декоративные призмы	62
3. Динамика оформления	66
Обеспечение непрерывности действия.	
Подвижные части сцены. Круги и фурки	66
Вращающийся круг	80
Подвижные платформы или фурки	84
Преодоление размеров	
Высота	87
Расширение и углубление сцены. Пер-	
спективы	94
Течение времени	100
4. Роль света на малой сцене	103
Местное освещение	105
Использование тени	109
Смещение цветов	115
Диапозитив	118

5. Актер и мизансцена	120
Еще о мелочах	121
Движения актера	123
Массовые сцены	126
З а к л ю ч е н и е	132

Редактор Ю. Калашников
Технический редактор Ап. Цыпко
Переплет Б. Ниренберга
Корректор В. Покровская

★

Сдано в производство 5.I.1936 г.
Подписано к печати 1.III.1936 г.
Зак. изд. № 6. Зак. тип. № 4609

★

X—80. Тираж 30 000
Формат бумаги 82x110¹/₃₂ н.л. 8¹/₂
30460 зн. в печ. листе
5,34 авт. л., 7,3 уч.-авт. лист.

★

Уполномоч. Главлита В 17603

★

Отпечатана на бумаге Камен-
ской писчебумажной фабрики
Типо-литография имени Во-
ровского, ул. Дзержинского, 18.

Цена 2 р. 50 к.
Переплет 50 к.





7-15/с44

ВАЖНЕЙШИЕ ОПЕЧАТКИ

<i>Стр.</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
8	2 св.	Новый театр, и	Новый театр, в
9	19 сн.	свотефоты	светотфоты
9	18	киоски с напис- ками	киоски с напит- ками
26	3 сн.	поджином	подвижном
51	1—2 сн.	Ижвописных	Живописных
73	18 св.	больших разморов	больших размеров
73	16 сн.	собстыенность	собственность
76	11 сн.	болые плоскости	голые плоскости
85	10 св.	рурка	фурка
94	1 сн.	рагает на месте	шагает на месте.



540/5797





Digitized by ASA