Работа над импровизационной природой действия в заданном рисунке роли, спектакля.

В актерской и режиссерской деятельности умение импровизировать на заданную тему необходимо, так как в сценическом искусстве очень важна сиюминутность процесса творчества.

Способность к импровизации, как на сцене, так и в жизни, у многих является врожденной способностью. Вспомним героя повести А. С. Пушкина «Египетские ночи»: «Всякий талант неизъясним. Каким образом ваятель в куске каррарского мрамора видит сокрытого Юпитера и выводит его на свет, резцом и молотом раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами! Так никто, кроме самого импровизатора, не может понять эту быстроту впечатлений, эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешнею волею — тщетно я сам захотел бы это изъяснить».

 У некоторых способность импровизировать существует подспудно, и ее надо развивать и воспитывать, что является прямой задачей театральной педагогики.

 Тем, кто лишен способности импровизировать, нет места в театре. Кто обладает этой способностью, должен развивать свои возможности с первых же ученических шагов. Принимая в актерскую и режиссерскую школу, необходимо рядом приемов определять у поступающих способности к импровизации.

Понятие импровизация происходит от латинского слова тргоуйиз (неожиданный) и обозначает в театре сценическую игру, не обусловленную текстом и не подготовленную на репетициях.

С древних времен в народных обрядах и бытовых играх возникали несложные драматические тексты на злобу дня, которые создавали участники этих игр и тут же их исполняли неожиданно для партнеров и для публики.

 Искусство импровизации было воспринято и переработано в XVIII—XIX вв. многими виднейшими драматургами: Мольером, Голь-дони, Гоцци и др.

 В современном театре примером талантливой импровизации может служить спектакль «Принцесса Турандот», поставленный Евг. Б. Вахтанговым.

 А. М. Горький мечтал создать театр, в котором режиссер, актеры и драматург смогли бы совместно в порядке импровизации создавать пьесы-спектакли.

 Истинное актерское творчество всегда предполагает наличие импровизации. У К. С. Станиславского сказано, что если действия актера в роли подлинны, продуктивны и целесообразны, если они совершенно искренни и выполняются с полной непосредственностью, то они не могут быть точно повторяемы три каждом показе спектакля и, следовательно, содержат в себе импровизацию. Владение искусством импровизации необходимо не только в репетиционном периоде, когда создается роль, но и в процессе спектакля, когда роль играется на публике.

«Я убежден, что театр будет развиваться по линии развития импровизационности в актерском исполнении. Надо дать актеру право на импровизацию везде, где только возможно», — утверждал Ю. А. Завадский. Он разделял такое высказывание К. С. Станиславского: «В нашем искусстве многое делается в порядке импровизации на одну и ту же тему, прочно зафиксированную. Такое творчество дает свежесть и непосредственность исполнителю».

 Для процесса импровизации необходима прочно зафиксированная тема. В спектакле темой импровизации является авторский текст, режиссерская мизансцена, рисунок роли. На учебных занятиях первого года обучения импровизация присутствует в виде этюдов и упражнений по мастерству актера и режиссуры. Поводом для импровизационного этюда является заданная тема, схема действия, взаимоотношения партнеров, отобранный текст и т. д.

Любое задание может быть выполнено как импровизация, т. е. без предварительной подготовки, сию минуту, неожиданно для партнера и для аудитории. Актерская импровизация возникает как неожиданное воздействие на партнера при решении тех или иных задач, обусловленных предлагаемыми обстоятельствами.

 Процесс импровизации включает лицо, ведущее действие, и партнера, воспринимающего неожиданное для него воздействие. Возникает импровизированный диалог, который может выражаться при помощи сымпровизированного текста, а может состоять из сценического действия без текста.

В театральной школе изучение актерского и режиссерского мастерства начинается с работы над этюдами. Этюды на заданную тему, выполняемые без предварительной подготовки, непосредственно после получения задания от педагога, являются самой верной формой для импровизации.

Урок включает два раздела — просмотр приготовленных этюдов и импровизацию на предложенную тему.

 Студенты обычно по-разному относятся к работам, приготовленным самостоятельно, вне классных занятий, и к этюдам, сделанным без предварительной подготовки. Это зависит от индивидуальности учеников: одним импровизация дается легче, другим — труднее. Важно, чтобы все увлеклись ощущением «сиюминутности» процесса творчества, чтобы это увлечение, возникшее в этюдах, распространилось бы на все работы по мастерству актера и режиссера. Ведь то, что возникает «здесь» и «сейчас», является проверкой всего, что достигнуто комплексно в работе над собой.

 Школа должна воспитать умение импровизировать и сочетать импровизацию с установленным рисунком роли, то есть с предварительно подготовленным материалом спектакля. Если на каждой репетиции, в каждом спектакле не будет присутствовать импровизация, актер неизбежно заштампуется.

 Импровизация в классе возможна на предложенное педагогом задание. Упражнение будет выполнено удачно, если задание точно, действенно, логично и целесообразно. Задание должно содержать жизненную логику факта. Нельзя перегружать воображение ученика нелепыми обстоятельствами. В каждом задании должна быть поставлена точная цель, к которой стремится исполнитель роли и которая способна разбудить его эмоциональное воображение. Надо знать индивидуальность ученика и стараться предлагать то, что может взволновать его по жизненной ассоциации.

Задание должно быть целесообразным, то есть возбуждать в исполнителе уверенность в том, что он действует в условиях жизненной правды.

 К сожалению, бывают случаи, когда задания на импровизацию, в угоду внешней увлекательности, предлагают такие неправдоподобные условия, что выполнение их приводит к недопустимому наигрышу и изображению чувств.

 С другой стороны, встречаются задания настолько мелкие, что сами по себе не могут возбудить фантазию, поэтому выполняются сухо, без увлеченности.

Владение мизансценой.

наиболее выразительный прием для внешнего расположения актеров, соотвествующий или скрывающий внутренний процесс взаимодействия.Через мизансцену режиссер может передать зрителю чем живет исполнитель в данный момент действия какую задачу он сейчас решает. Она рождается из режиссерского решения сцены те режиссер должен решить кто ведет в данном эпизоде сцену и сосредоточить на не внимание зрителя. Мезансцена это еще им передвижение актеров на сцене.

Основные виды мезансцены:

1. Симметричная и ассиметричная.ТЕ есть точка центральная по сторонам которой симметрично распологаются основные части композиции.Это статичная мезансцена. Ассиметричная – состоит в нарушении равновесия.

2. Фронтальные и диоганальные. Фронтальная создает впечатление плоскостного построения фигур. Оно статично. Для создания динамика фронтальной композиции нужно использовать динамику деталей и движение малых радиусов. Самое выгодное построение это диагональное.Оно подчеркивает перспективу и поэтому создается впечатление большой объемности фигур. Динамичная.

3. хаотичные и ритмические. Хаотичные или как говорится безформенные мезансцены используются в тех случаях когда нужно подчеркнуть беспорядочность сметение волнение масс. это мнимая бесформенность, тк ее четко выстраивает режиссер. Сущность ритмического построения состоит в определенно повторе рисунка мезансцен на протяжении всего театрального действия с учетом их смыслового развития.

4. барельефные и монументальные. Барельефное построение заключатся в размещении действующих лиц в направлении параллельном рампе.Монументальное построение – зафиксированная неподвижность действующих лиц в определенный момент для выявления внутреннего напряжения момента (стоп-кадр)

5. круговые полуциркульные и спиральные. С древних времен широко используется в танцах играх и хороводах.

6. щахматная. В этом построении актеры находящиеся позади партнеров распологаются в промежутках между ними.

7. финальная. Это построение предусматривает включение в композицию всех или нескольких видов мезансцен. Статичен. Масштабен а по внутреннему наполнению эмоционален.

8. **МИЗАНСЦЕНА**(франц. mise en scène – размещение на сцене), расположение актеров на сцене в каждом из отдельных моментов спектакля.

9. В качестве средства образного выражения мизансцена в драматическом театре получила свое развитие с рождением и становлением искусства режиссуры и сценографии. В эпоху актерского театра «выходы» актеров на площадку и сценическая обстановка были по преимуществу функциональными. Это естественно: актерский взгляд «изнутри» спектакля по определению не может разработать и оценить комплексное образное решение, включающее в себя все многочисленные и разнообразные компоненты сценического действия. Потребовался творческий взгляд «извне», – режиссера и сценографа, – чтобы понять, что эмоциональное воздействие на зрителей может быть многократно усилено постановочными эффектами – игрой света, музыкальными и звуковыми включениями, разработкой образа пространства спектакля, составной частью которого, несомненно, является и мизансцена.

10. В разработке мизансцен проявляется сложное диалектическое взаимодействие формы и содержания: выражение внутренней сущности конфликта, взаимоотношений, идеи, логики сценического действия через его форму, внешний визуальный образ спектакля. При этом построение точных мизансцен одинаково важно как при решении т.н. массовых сцен с участием большого количества действующих лиц и статистов, так и в композиционной разработке «малонаселенных» эпизодов, в том числе – и присутствии на сцене лишь одного героя.

11. Построение мизансцен находится в тесной связи с пластической разработкой образов. Так, при обучении в театральных вузах мастерству режиссера, много внимания уделяется изучению законов композиции в изобразительном искусстве – особенно в скульптуре и живописи. Создание т.н. этюдов по мотивам классических полотен и скульптурных композиций – весьма важный аспект работы режиссерских курсов.

12. В характере построения мизансцен находят свое выражение стиль и жанровая природа спектакля. Так, например, классическая трагедия подразумевает строгие и монументальные мизансцены, водевиль – легкие и подвижные, бытовая драма – реалистические и убедительные. Однако возможен и обратный, парадоксальный режиссерский ход: когда мизансцена, на первый взгляд противореча общему стилевому решению спектакля, переводит его звучание в иную плоскость, обогащая его образ и придавая дополнительный объем. Так, например, в давнем трагическом спектакле театра им.Вахтангова *Антоний и Клеопатра*, М.Ульянов в роли Антония, кончая жизнь самоубийством, поразительно неловко бросался на меч, закрепленный в полу сцены. Эта сцена была одной из самых пронзительных в спектакле: ее непафосное, даже бытовое мизансценическое и пластическое решение давало очень сильный эмоциональный контрапункт восприятия.

13. Полноправными соавторами в разработке мизансцен, несомненно, выступают не только режиссер и актер, но и художник спектакля – как сценограф, так и автор костюмов. Так, сотрудничество Ю.Любимова с художником Д.Боровским в спектаклях театра на Таганке привело к созданию многих образных (в том числе – и мизансценических) решений, вошедших в золотой фонд отечественной театральной практики (*А зори здесь тихие, Гамлет*и др.).

14. Принципам творческого построения мизансцен уделяли много внимания режиссеры-реформаторы русской и советской сцены (К.С.Станиславский, В.Э.Мейерхольд, Е.Б.Вахтангов, А.Я.Таиров, Г.А.Товстоногов, А.В.Эфрос и др

Прогон спектакля.

|  |
| --- |
| После того как режиссер вчерне закончил работу над номерами программы (окончательное завершение они получают на прогонных репетициях), продумал и опреде­лил порядок номеров, заранее подсчитал хронометраж каждого номера, он приступает к сбору разрозненных номеров, эпизодов в одно целое — представление.  Поначалу репетиции идут по частям (эпизодам). Ре­жиссер определяет и устанавливает порядок выходов исполнителей, кто, где находится, кто за кем и куда вы­ходит, репетирует связки номеров и эпизодов. Проводит отдельные репетиции тех номеров и эпизодов, которые связаны со светом, звуком, сценической техникой. За­тем назначает первую сводную репетицию, на которой впервые проходит все эпизоды представления подряд.  Репетиция эта долгая. С постоянными остановками, правками, уточнением. Поэтому обычно представление сводится не на одной, а на двух репетициях. В первый день — первая половина (первое отделение) представле­ния, во второй — вторая (второе отделение). Именно на этих репетициях проверяются связки между номерами, правильность их чередования, развитие сквозного дейст­вия представления, выверяются костюмы, окончательно уточняются световая и звуковая партитуры и все мон­тажные (монтировочные) переходы.  Бывает так, что именно на этих репетициях обнару­живается, что один номер идет слабее, чём другие. Хотя режиссер работал над всеми номерами одинаково добро­совестно. Причин тому может быть несколько.  Одна — заключается в исполнителях, другая — в драматургии номера, третья — в режиссерской работе. И если убрать этот номер из программы по той или другой причине нель­зя, то режиссеру необходимо позаботиться, чтобы слабая сторона такого номера не бросалась в глаза зрителям. То есть он должен найти такой прием «подачи» номера, который в какой-то степени скроет его слабые сто­роны.  Скажем, дело в исполнителях. Например, в программе есть хор девушек, который исполняет очень нужную для представления лирическую песню. Но их вокальные воз­можности, мягко говоря, далеки от совершенства. Если решать этот номер традиционно, то, естественно, через минуту-другую после выхода хора все внимание зрителей будет обращено на вокально-исполнительскую сторону номера. А сами по себе девушки хороши, лукавы, задор­ны. И тогда режиссер придумывает хору такое сценичес­кое действие, где главным становится не столько пение, сколько поведение девушек на сцене, при котором смогут ярко проявиться их обаяние, задор, лукавство. Скажем, дав участницам простейшую актерскую задачу, можно выход хора и исполнение им песни превратить в сценку «На вечерке». На сцене — вечер. Садится солнце. Разда­ется вступление к песне. Слева, из-за кулис, с пением по­является одна группа девушек, с другой стороны, спра­ва, выходит другая группа, из глубины сцены выходит еще одна и т. д. Кто-то из девушек присаживается, кто-то останавливается, кто-то проходит вперед... Так на сце­не образуется живописная мизансцена, которая логически возникает из придуманного режиссером сценического действия. Это же действие создает на сцене соответствую­щее настроение, атмосферу, которая, с одной стороны, помогает девушкам, а с другой — вызывает у зрителя доброжелательное отношение к ним. Значит, и к номеру. Если девушки в своем поведении будут точны и искренни, то зритель, слушатель простит им некоторое вокальное несовершенство, так как будет с интересом следить за их действием  Но вернемся к разговору **о репетициях.**  Конечно, во время сборных, а тем более прогонных репетиций, когда все представление проходит подряд, без остановки, поправлять и исправлять номера не следует. Все это нужно делать в специально выбранное время. Иначе у исполнителей и режиссера . пропадет ощущение цельности своего действия, цельности пред­ставления. К тому же такие остановки расхолаживают участников.  На прогонных репетициях, которые режиссер ведет «под карандаш», записывая замечания с тем, чтобы сде­лать их после прогона, режиссер проверяет, нет ли в представлении ненужных пауз, затяжек, действенных и ритмических «дыр»; приводит ритм номеров в соответ­ствие с ритмом всего представления; устанавливает темп его. Ведь действие эстрадного представления, как мы уже говорили, должно развиваться стремительно, как бы на одном дыхании.  Во время прогонных репетиций режиссер следит за тем, чтобы сценическое действие исполнителей не огра­ничивалось только моментами пребывания актера на сцене. Ведь в эстрадных представлениях, как пра­вило, если не все, то несколько персонажей (например, ведущие) проходят через все выступление. Жизнь та­ких персонажей начинается и продолжается за сценой. Вот почему, отыграв эпизод или номер представления, нельзя исполнителю уходить за кулисы «не в образе», бросая сценическое действие, как это делают обычно эстрадные актеры в концерте.  На прогонных репетициях устанавливается нужная атмосфера всего представления. Именно тогда возника­ет тот особый наступательный, празднично-озорной дух эстрадного выступления, который окончательно установится при встрече со зрителем.  Число прогонных репетиций зависит от сложности программы, от того, насколько слаженно начинает идти представление. Обычно режиссер проводит две-три про­гонных репетиции. Но это не означает, что их не может быть и больше. Важно только, чтобы они не набили ос­комину у исполнителей.  Зафиксировав все на прогонных репетициях, проведя все нужные корректуры, режиссер назначает генераль­ную репетицию и день сдачи представления.  Собственно, генеральная репетиция — это спектакль, который идет без зрителей, или при их ограниченном числе, после которой режиссер, выслушав замечания принимающей комиссии, художественного совета, с уче­том своих собственных замечаний, возникших по ходу генеральной репетиции, вносит окончательные поправ­ки в представление,  Но на этом работа режиссера над представлением не заканчивается. Какие-то уточнения и дополнения в представлении режиссеру придется сделать после пер­вой встречи исполнителей со зрителем, после первого выступления*(Кстати, режиссеру агитбригады во время выступления лучше всего находиться за кулисами, особенно во время первого представ­ления, тик как при любой неожиданности он сможет сразу прийти своим исполнителям на помощь.)*.  Создание эстрадного номера, кон­церта, эстрадного представления — это сложный творческий процесс. Ивсе в этом процессе: замысел, воплощение, работа с актером, художником, автором, музыкантом, постановочной частью — служит единой цели: наиболее полно и ярко раскрыть идею и тему представления.  Труд режиссера, ставящего в на эст­раде программу, представление, — труд нелегкий. Если режиссура отдельного номера требует от режиссера уз­кой жанровой специализации, то постановка эстрадной программы, представления в идеале тре­бует от режиссера универсального знания творчества, эстрады. Без боязни ошибиться,  можно сказать, что одной из главных, если не самой главной, особенностью режиссера эстрады явля­ется синтетичность его труда, его профессии.  **РЕПЕТИЦИЯ** (лат. Repetitio – повторение) – 1) быстрое повторение одного и того же звука на клавишных и некоторых др. инструментах. 2) основная форма подготовки (под руководством режиссера) театральных, эстрадных, цирковых представлений, концертных программ, отдельного номера, сцены путем многократных повторений (целиком или частями).  **Виды репетиций:**  1) Р. просмотровая - просмотр и прослушивание всех исполнителей. Задача этих репетиций – определение репертуара, с которым исполнители или коллективы будут выступать в представлении, режиссер может отобрать имеющийся или предложить какой-л репертуар, к-рый необходим для представления как самостоятельный номер или к-рый войдет в состав сводного номера. Просмотр можно проводить и для определения стадии готовности номера.    1) Р. индивидуальная – это по существу, разговор с актером по душам. Такая Р. помогает исполнителю пройти тщательно и свободно «узкие» места в работе над ролью. Легче добиться единомыслия исполнителя и режиссера. Есть индивидуальные репетиции технического рода (разобраться в тексте, логике ударений и т.п.). Индивидуальная Р. преследует большую проникновенность в интимные механизмы исполнителя. Форма, приемы, тема Р. зависят от одаренности режиссера, его авторитета и фантазии. Такие репетиции могут быть запланированы заранее, но могут возникать и спонтанно.  2) Р. корректурные – связаны с шлифовкой роли, номера. Они могут быть индивидуальными, групповыми, коллективными, как техническими, так и смысловыми. К корректурным репетициям можно отнести такие, когда коллективы прогоняют свои номера на новых для них площадках, проверяют, как звучит фонограмма на новой аппаратуре и т.п.  3) Р. монтажная – ее задачи: выстроить общую композицию, проверить «сцепления» эпизодов (т.н. «мостики» и «буфера»), проверить все партитуры и монтажный лист, внести изменения, найти дополнительные средства для обеспечения представления в заданном темпо-ритме, отрепетировать слабые места, добиваясь точности и синхронности исполнения. (Ср., Р. прогонные.)  4) Р. прогонная – исполнение и отработка представления в его временной последовательности, шлифовка представления. Ими заканчивается работа режиссера над представлением. Становятся ясны, наглядны все достоинства и недостатки: обнаруживаются ненужные паузы, затяжки действия, ритмические «дыры». Здесь определяется, что необходимо уточнить, что поправить и даже переделать; выверяется композиция представления; ритм эпизодов приводится в соответствие с ритмом всего представления, устанавливается его темп; проверяется действие исполнителей во время их выхода и ухода со сцены. Как правило, такие Р. идут без остановок, «под карандаш», чтобы исполнители почувствовали целостность сценического действия, его атмосферу, темпо-ритм. Проверяется драматургия представления, проводится хронометраж. После прогонных репетиций иногда возникает надобность в дополнительном репетиционном времени для ликвидации просчетов и недоработок. Поэтому в репетиционном плане после первого прогона предусматривается время для репетиций «по назначению»  5) Р. монтировочная – сборка и отработка взаимодействия сценического оформления, художественных и технических средств театрализованного зрелища. В назначенный по плану-графику срок, к к-рому должны быть подготовлены все элементы оформления (станки, задники, и т.д.), режиссер вместе с художником и всеми техническими службами проводит репетицию, на к-рой окончательно определяется декорационное и световое решение представления. На сцене в соответствии с эскизами или макетом художника устанавливаются все элементы оформления, разрабатываются способы и средства для быстрой его смены, уточняется размещение отдельных элементов оформления, проверяется техническая часть, предназначенная для получения сценических эффектов и т.д. На этой репетиции также отрабатываются перемены, связанные с переставновкой по ходу представления деталей оформления.  6) Р. световая – ее цель – установка света, проверка костюмов и грима при установленном свете. Первая световая Р. проводится после Р. монтировочной, она по сути дела прикидочная, предварительная. Окончательно свет устанавливают во время сводных Р. в присутствии на сцене исполнителей.  7) Р.сводная – на ней режиссер впервые собирает все номера и эпизоды представления подряд, вводя в них музыку, свет, кино и т.п. Именно на ней проверяются все связки между номерами и эпизодами, правильность их чередования, развитие сквозного действия, словом, все  8) содержание и все компоненты концерта. Поэтому сводную Р. рекомендуют проводить после отдельных Р. с кино, диапозитивами, слайдами, фонограммой, радиоаппаратурой, сложным светом и другой техникой, чтобы потом на сводной Р. как можно меньше времени тратить на технику, а главное внимание уделять исполнителям.  9) Р. «за столом» - проводится перед прогоном театрализованного представления и преследует цель проверить во избежание «накладок», насколько хорошо каждый ассистент, помощники режиссера, ведущий представление и службы знают свой маневр.  10) Р. генеральная – представление, идущее без зрителей или при ограниченном их количестве. Генеральная – это тот же прогон, но с особой целью и на особом этапе. Чаще всего она одновременно является и сдачей режиссером и постановочной группой представления заказчику, поэтому Р. идет как спектакль. Профессиональные режиссеры проводят генеральную Р. за день-два до показа представления, чтобы можно было внести необходимые, обнаруживающиеся по ходу Р. изменения. (График репетиций. Прикрытие.)  **Методы репетиционной работы.** Любое режиссерское указание может быть дано как в форме словесного объяснения (рассказа) так и в форме показа. Словесное объяснение (рассказ) считается основной формой режиссерских указаний.  Рассказ – это разъяснение, погружение артиста в замысел режиссера, введение в обстоятельства роли, среды, в к-рой будет существовать исполнитель, мизансцены, выяснение действия в каждом куске роли. Большое внимание рассказу уделяется в застольный период. Использование рассказа зависит также от степени подготовленности исполнителей (профессионалы – непрофессионалы), от вида репетиций, от взаимоотношений режиссера и исполнителя (соавторы – подчиненные) и от некоторых других факторов. Не рекомендуется злоупотреблять рассказом, чтобы не убить интуитивный характер действования исполнителя.  Показ – это демонстрация мизансцены, характера, поведения героя на сцене, жестов и т.д. Различают режиссерский показ и актерский показ. Актерский показ – это подмена актера режиссером, демонстрация, как надо сыграть, режиссерский показ – это указание, что надо в данном куске делать, чтобы раскрыть какую-н существенную сторону образа. Режиссерский показ, как правило, конкретен и представляет собой лаконичное средство передачи актеру режиссерского задания.  Рассказ с демонстрацией – это есть подлинный режиссерский показ. Только при помощи демонстрации с пояснением режиссер может выразить мысль синтетически, т.е. демонстрируя одновременно движение, слово, интонацию в их взаимодействии. При этом реж-ру нет необходимости проговаривать точный текст. Кроме того, режиссерский показ связан с возможностью творческого мобилизационного заражения актера режиссером, реж-р только намекает актеру, только подталкивает его, подсказывает ему направление, в к-ром следует искать.  Подбрасывая нужные ассоциативные примеры, за­ставляя актера искать выразительные детали в поведе­нии и действии, режиссер обращается, прежде всего, к его творческому воображению, будит его фантазию.  Именно на репетиции исполнитель обретает важное для эстрадного творчества умение бы­стро включаться в образ. Сочетая репетиции с уроками актерского мастерства, режиссер постепенно воспиты­вает в исполнителе умение, двумя-тремя штрихами, интонацией, жестом, походкой раскрыть характер играемо­го персонажа.  Неустанная и непрерывная актерская тренировка и требовательность режиссера к тому, что делает на ре­петициях актер, объяснение его ошибок и снова повтор, пусть даже самого незначительного места роли, номера*—*вот путь, который может привести к успеху. Каж­дая найденная на репетиции деталь, актерское приспо­собление должны быть доведены до совершенства.  Только в долгой, упорной, трудной работе находится самое нужное и точное. И когда потом исполнитель вы­ходит на сцену, мы часто не замечаем, что за умением двумя-тремя штрихами создать яркий, броский, сцени­ческий образ скрывается титанический труд режиссера, и исполнителя.  Репетиция — творческий процесс не только для ак­тера, но и для режиссера. Следя за действием актера, беспрерывно работают его (режиссера) воображение и фантазия, беспрестанно ведется поиск приспособлений для исполнителя. Именно это творческое «разогретое» режиссерское состояние и создает ту благоприятную почву, на которой во время репетиции иногда рождают­ся неожиданные режиссерские решения эпизода, куска роли, номера более яркие, чем они были задуманы рань­ше. Толчком к новому решению может послужить случайное движение актера, жест, взгляд, неожиданно воз­никшая мизансцена, брошенная кем-то реплика, звук и т. д. Режиссерское решение куска роли, эпизода, номе­ра— не догма. Оно проверяется и находит свое заверше­ние в репетициях.  Однажды на репетиции сцены, в которой молодой актер, играя роль купчика, рассказывал о том, как он будет хоронить умершего накануне отца, он, неожидан­но для себя и режиссера, размазывая по лицу слезы, передернул плечами так, как это обычно делают, тан­цуя «Барыню». Помня, что молодому купчику нисколько не жаль умершего отца — ведь он, молодой купчик, становился владельцем торгового дома и плакал только для приличия, режиссер тут же, «зацепившись» за слу­чайный жест исполнителя, предложил ему сыграть эту сцену по-другому: рассказывая о предстоящих похоро­нах, так увлечься представившейся исполнителю гранди­озной картиной похорон «на всю Москву», что забыть о «горе» и незаметно для себя закончить монолог раз­удалой пляской. Нечего и говорить, что такое решение было более ярким и выразительным, более соответство­вало характеру персонажа. Так случайное движение актера вызвало в воображении режиссера новое, отлич­ное от первоначального, решение монолога. И это не единственный случай. Повторяю, именно на репетициях проверяется и находится режиссером и исполнителем окончательное решение роли и номера.  Каждая репетиция — это поиск. А поиск немыслим без ошибок. Но, ведя репетицию, режиссер не должен после каждой неверно произнесенной фразы или невер­ного движения останавливать ее. Обговорив перед на­чалом репетиции с исполнителем все, что ему необхо­димо знать для верного действия, актеру надо дать сво­боду поиска, дать возможность нащупать главное в эпизоде, куске. И лишь потом, остановив, обратить вни­мание на ошибки в частностях. Беспрестанно останавли­вающий репетицию режиссер напоминает плохого фут­больного судью, который беспрерывными свистками пор­тит игру. Нет ничего хуже «задерганного» режиссером актера. К каждой репетиции режиссер готовится. Он должен знать, что сегодня со­бирается делать, чего будет добиваться от исполнителей. Успех репетиции зависит еще и от того, в какой об­становке, атмосфере она протекает. Каждая репетиция должна быть желанной для ее участников и проходить в настоящей творческой атмосфере, которая во многом зависит от режиссера, от того, в каком настроении он приходит на репетицию.  Конечно, режиссеру на репетиции не следует изобра­жать «весельчака», как и не надо создавать офици­альную, казенную обстановку—она тоже не способст­вует возникновению верной атмосферы. Репетиция и для участников и для режиссера всегда должна быть празд­ником, хотя бы уже потому, что все пришли заниматься любимым и интересным делом.  Режиссеру на репетиции надо быть активным, всег­да азартным, не бояться шутки, создавая приподнятую, непринужденную и в то же время деловую атмосферу. Подлинно творческая, полная взаимного уважения об­становка освобождает актеров от зажима, позволяет им свободно фантазировать, пробовать, придумывать, делиться своими мыслями. В такой атмосфере дружелюбия актер обретает веру в себя. Менторский, поуча­ющий тон режиссера, так же как и неосторожно бро­шенное слово, бьющее по самолюбию актера, мешают репетиции, психологически зажимают его. Ведь на ре­петиции (особенно в самодеятельности) актеру прихо­дится, поборов свое стеснение, раскрывать перед всеми присутствующими свою душу. А он еще не вооружен ни актерскими приспособлениями, ни действием,— они еще не найдены. Словом, ему не за что спрятаться. Он чув­ствует себя нагим или, в лучшем случае, стоящим у доски школьником, который не может ответить на вопрос. |