**КУРСОВАЯ РАБОТА ПО РЕЖИССУРЕ**

**«Застольный период в работе над спектаклем и его значение»**

Студента IV курса

режиссерского факультета

ВТУ им. Б. Щукина

Романа Михеенкова

В работе над пьесой существуют этапы, которые режиссер проводит с актерами «за столом», в обсуждении. Прежде всего, актеров необходимо познакомить с пьесой, прочитать ее. Выслушать их мнения. Познакомить с автором, эпохой, отображенной в пьесе. Провести параллели с современностью. Объяснить предлагаемые обстоятельства. Информация о сверхзадачах персонажей так же доносится до актеров за столом. На уровне обсуждения доносятся те или иные компоненты действия, требующие подробного разбора. Однако, считать застольный период именно периодом, определенным количеством репетиционных часов, на мой взгляд, неверно. Застольный период, так или иначе,- диалог режиссера с актерами. Одновременно, этот «диалог» существует «в диалоге» с другой, не менее важной составляющей процесса анализа – действием. Застольный период, как считала М.О. Кнебель, - только часть аналитического процесса. Вторая его часть отдана действию. Анализирует не только мозг, но и весь организм человека, его тело, его эмоции, его интуиция. Работа мозга контролируется и проверяется всем телом. Неслучайно поиски Станиславского, привели к результатам, совпадающим с открытиями физиологов и психологов: психологическое начало неотделимо от физического. Они существуют в постоянной взаимосвязи.

Одновременно, как мне периодически становится известно от моих коллег, во многих театрах последовательность исключительно застольного периода и следующего за ним периода репетиционного сложились в своеобразный формат. Какое-то количество часов говорим, потом репетируем. На мой взгляд, это объяснимо с точки зрения психологии человека. Человек тянется к известным схемам и формулам. Ему удобно, уютно и спокойно в том, что он знает. Но имеет ли это отношение к театру? Мне кажется, что настоящий театр – одно из немногих живых внеформатных явлений, оставшихся человечеству. Если включить телевизор в любой стране мира, не всегда поймешь, в какой стране находишься, даже по языку, на котором говорит диктор. Одни и те же «форматы», а многие программы и сериалы просто лицензионно копируются и тиражируются везде и повсюду. Я знаю их технологию: канал покупает формат, приезжают «умные дяди и тети», проводят «застольный период», расставляют декорации, камеры и – поехали. Но это бизнес. К искусству это отношения не имеет.

Станиславский описывал крайние проявления «любителей застолья»: «Первое знакомство с пьесой и подход к ней совершаются следующим образом. Собирается вся труппа, после первого прочтения каждый высказывает свое мнение. Очень редко мнения сходятся на чем-то определенном, в головах образуется сумбур… Происходят дебаты, читают доклады, лекции… Наконец, головы артистов набиваются до отказа самыми подробными, нужными и ненужными, сведениями о роли, как набиваются желудки каплунов орехами, которыми их откармливают».

Вышесказанное абсолютно не означает, что анализировать пьесу вовсе не нужно. Застольный период, как часть работы над спектаклем, необходим. Вопрос в том, где проходит граница между тем самым «столом» и проверкой результатов анализа в действии, что первично и возможно ли в этом случае такая категория, как «первично». Мне кажется, что не существует универсальных формул. Каждый случай уникален. Я могу ошибаться, но это подтвердил мне мой скромный опыт, и так я собираюсь работать дальше.

М.О. Кнебель говорила, что длительный период застольного анализа пьесы, когда актеры, сидя за столом, анализировали свое будущее поведение, теперь видоизменяется. Не отменяется, а видоизменяется.

Можно сколько угодно анализировать свои проявления в ситуации, когда на тебя направлено оружие, но за столом инстинкты не включаются. Инстинкты – импульс к действию, и включаются они исключительно, как реакция на действие.

Одновременно, существуют режиссерские решения, требующие подробного интеллектуального анализа. Например, когда наиболее выразительным будет парадоксальное поведение актеров. Товстоногов писал: «Если я просто скажу актерам, что в финале «Гибели эскадры» подряд, один за другим, будут выходить моряки, будет ли этого достаточно? Я должен подвести актеров к необходимости именно такого решения, поэтому мне нужно доказать логичность поведения матросов, которые за пять минут до взрыва корабля начинают мыть палубу. А это можно доказать, только раскрыв психологию матросов».

Оба примера иллюстрируют гибкость профессии режиссера, отсутствие шаблонов и форматов. Действенный анализ и возврат к обсуждению могут происходить на любом этапе работы над спектаклем. Яркий пример описан у Горчакова: возврат к обсуждению и историческим экскурсам, а затем этюды по поводу сцены «В саду у Мстиславского», накануне генерального прогона «Царя Федора Иоанновича» в МХТ.

В качестве практического материала для контрольной работы я выбрал свой опыт, отраженный в режиссерских дневниках, появившихся в период работы над спектаклем «Смерть открывает карты» по пьесе Вуди Алена. Эта одноактная пьеса с двумя действующими лицами показалась мне интересной и, что главное, современной, когда я работал над ней в период предыдущей сессии.

Площадка: Продюсерский центр «ПАН-АРС».

В качестве исполнителей я выбрал хорошо знакомых мне выпускников ГИТИСа Николая Ковбаса (на роль Смерти) и Игоря Петрова (на роль Ната Акермана).

Дневники отредактированы и изрядно сокращены для удобства восприятия.

Репетиция 1. Читка пьесы.

На читке актеры появились, прочитав пьесу. Первый вопрос: кто есть кто? Я попросил не спешить с распределением ролей и предложил прочитать ее еще раз. Получив порцию иронии, я прочитал им пьесу, ненавязчиво выделив те важные моменты, которые, я был уверен, актеры пропустили. И не ошибся. Уже на первом моем акценте на ускользнувшей от них информации, я почувствовал внимание и заинтересованность. После прочтения, я сделал перерыв, на который увел курящего актера с собой в курилку, а второго оставил поразмышлять в одиночестве. С курящим я тоже специально не разговаривал о пьесе, чтобы дать ему возможность подумать.

После перерыва я увидел, что соображения появились, но определенности нет, и актеры не хотят делиться своими мыслями. Это вызывает дискомфорт, и они «закрываются». Чтобы снять возникшее напряжение, я предложил прочитать пьесу еще раз. Вздох облегчения.

Второе прочтение я так же сопроводил акцентами. Актеры получили еще одну порцию информации к размышлению, а так же закрепили услышанное на первой читке.

Дальше я процитирую несколько их впечатлений о пьесе:

«Вот за это мировое еврейство и ненавидит Вуди Алена».

«Смерть он с себя писал, это его «городской невротик».

«Очередная стебка алленовская, теперь он над смертью стебется».

«Бергмана-то зачем трогал?»

«Евреи опять всех уделали».

Поняв, что актеры находятся во власти авторских стереотипов, я прервал «поток сознания» и предложил выяснить мотивации персонажей. Путем намеков, возвратов к тексту, наводящих вопросов; от того, что Смерть хочет забрать Ната, а Нат хочет спасти свою жизнь, мы пришли к тому, что я вынес из анализа пьесы, касаемо сверхзадач персонажей: Смерть хочет прожить яркий незабываемый день на Земле, а Нат стремится к абсолютной власти.

Далее, я предложил читать пьесу и фиксировать всю информацию, касающуюся характеристик, мотиваций, действий персонажей и их истории до появления на сцене. После чего, я попросил дома пофантазировать на основе этой информации и изложить свой вариант истории каждого из персонажей. Распределение ролей я пообещал сделать на следующей репетиции, за что получил свою долю сдержанного негодования. Предложил сделать ставки на распределение ролей. На этом первая репетиция закончилась.

Репетиция 2.

Вторая репетиция началась с соревнования фантазий. Актеры – однокурсники ответственно отнеслись к моей просьбе пофантазировать. Как я и предполагал, включилась здоровая мальчишеская конкуренция. У меня были заготовлены обе истории. Каждая из них пополнилась свежими фактами биографии каждого из персонажей. Отбирая факты, я следил за тем, чтобы они, во-первых, соответствовали моему замыслу а, во-вторых, были удобны для актера, которого я распределил на эту роль, и, желательно, были нафантазированы им самим.

Далее я перешел к предлагаемым обстоятельствам начала пьесы. Объяснив, каким образом это вытекает из авторского текста и приведя несколько аналогий из реальной жизни, я предложил эмоциональное название для первого актерского куска – «Торжество». Я объяснил это тем, что Нат только что завершил рейдерский захват (незаконное поглощение компании компанией-конкурентом) фабрики «Оригинальные модистки». Последней точкой стал только что завершившийся судебный процесс, который Нат выиграл. Таким образом, еще до начала авторского текста, образовалось пространство для этюда на тему «Торжество и безнаказанность».

Затем случилось обещанное распределение ролей: Игорь – Нат, Николай – Смерть. И я предложил им прочитать пьесу.

Я предполагал, что ранние фильмы Вуди Алена будут серьезно влиять на актеров. Первое прочтение по ролям стало комикованием, подсмотренным в «Зелиге» или «Разбирая Гарри». Я сам являюсь поклонником раннего творчества автора, но эта пьеса может стать спектаклем-комедией только за счет «истины страстей в предполагаемых обстоятельствах». Я терпеливо позволили актерам «дорезвиться» до конца авторского текста и предложил вернуться к первой сцене.

Как выяснилось после подробного разбора, встреча Ната, приходящего в себя после сердечного приступа и Смерти, утомленной экстремальным подъемом по водосточной трубе, не требует комикования.

А дальше я спросил у Ната, что он будет делать в подобной ситуации. Если исходить из анализа текста за столом, вне действенного контекста, то Нат добывает информацию, а за тем стремится выпроводить незнакомца в черном.

Я предложил выйти на заранее выгороженную мною площадку и предложил этюд с задачами: «Сердечный приступ, появление незнакомца в черном» - для Ната и «Проникновение на 5-й этаж после подъема по водосточной трубе» - для Смерти. Устроил перекур, дав возможность пофантазировать.

Я понял, что допустил ошибку, не объяснив задачу более подробно. Более крупный Нат, опираясь на ощущение того, что он физически мощнее, шустро «отойдя от сердечного приступа», взял Смерть за шиворот и вытолкал в дверь. Я остановил актеров, подробно объяснил, что будет происходить по световой и звуковой партитуре, а так же скорректировал границы и продолжительность сердечного приступа. Моей задачей было донести до Ната, что незнакомец в черном – источник опасности, а степень этой опасности Нату неизвестна.

Второй вариант этюда так же не удался. Нат пришел в себя и, пользуясь ограниченностью Смерти в движениях (травма ноги, усталость от подъема), благополучно сбежал в дверь.

С третьего раза оба актера показали относительно удачный этюд. У них возникло столкновение: Нат пытается сбежать, Смерть его останавливает. Параллельно возникла история с выставленным мною телефоном, который Смерть вырывает у Ната.

Прежде, чем идти дальше, я предложил актерам объединить начало – «триумфальное появление Ната» с только что показанным этюдом. Я сознательно не начинал со сцены появления Ната, чтобы в работу включились сразу оба актера и никто не чувствовал себя обделенным вниманием.

Для того, чтобы Нат появился не «из-за кулис», я объяснил, что Нат продирается домой сквозь демонстрацию уволенных «Оригинальных модисток», собравшуюся у его дома, следовательно, входит слегка растрепанный. Я пообещал, что это будет отражено в фонограмме спектакля. Далее я предложил для общения в этюде телевизор. Переключая каналы, Нат каждый раз натыкается на новости о его противозаконной сделке. Новостные тексты я читал ему сам.

Общаясь в этюде с телевизором, Нат показал все непристойные жесты, на которые был способен. Некоторые из них я отобрал для дальнейшей работы.

По хлопку у Ната случился приступ, и мы объединили все начальные этюды.

*Работая подобным образом, я исходил из следующих соображений:*

*Предлагая актерам этюд, режиссер представляет себе его задачу в контексте всего спектакля, однако актер может предложить нечто свое, более удачное и убедительное, предварительно выполнив режиссерскую задачу. Возможно, что элемент действия, найденный в первом же этюде, окажется настолько существенным, что будет сопутствовать всему периоду становления роли. Действенный анализ, в данном случае, имеет элементы воплощения образа.*

*Станиславский видел цель действенного анализа не в том, чтобы в результате него возник готовый образ, скорее в том, чтобы изначально включить в работу не только мозг, но весь организм, психику актера, помочь актеру быстрее почувствовать «себя в роли и роль в себе». Помочь принять предлагаемые обстоятельства.*

Репетиция 3.

Третью репетицию я начал с подробного разбора историй персонажей. Еще раз разобрав отобранные факты из истории персонажей, мы стали читать пьесу дальше, в поисках оправданий тех или иных действий героев, в соответствии с «легендой».

Во время этюда с баром, Смерть налил себе и Нату виски, потянулся чокнуться, Нат убрал свой стакан. Смерть смутился, жестом извинился, поднял глаза к небу и выпил «не чокаясь». Я попросил запомнить это.

Этюд шел довольно вяло: актеры произносили приблизительный авторский текст, придумывали приспособления, но все рассыпалось. Еще раз объясняя задачу этюда, я несколько раз напомнил, что выполняя те или иные действия, актеры постоянно сконцентрированы друг на друге: один хочет сбежать, другой – не дать ему это сделать. За счет этого темпоритм временами был близок к тому, который я предполагал в этой сцене. Этот кусок я назвал «Сюрпляс», объяснив актерам, что это значит.

*В книге Топоркова «Станиславский на репетиции» автор подробно описывает эпизод работы над «Растратчиками». Станиславский остановил репетицию и крикнул: «В каком темпоритме вы сидите? У вас же поезд сейчас уйдет, где ваше внимание?».*

Мы вернулись «к столу», чтобы не пропустить очень важный момент: трансформация Ната – переход в атаку. Как мы сговорились по «легенде» Ната, он не только акула капитализма, бизнесмен, не жалеющий конкурентов, но и заботливый муж и отец, человек, для которого дом – важнейшая из составляющих его жизни. Если из-за денег он еще подумает: убить – не убить, то за свой дом он перегрызет глотку самому дьяволу. Когда Смерть заявляет, что при подъеме сломал водосточную трубу, у Ната включается инстинкт, близкий к инстинкту волчицы. С этого момента Нат «перехватывает инициативу», это заканчивается тем, что он берет Смерть под локоть и толкает в сторону двери, чтобы выпроводить.

В этюде, чтобы не сбивать актеров двойными задачами, я предложил Смерти заранее закрыть дверь на ключ и положить ключ в карман. Задача для Ната: с каждым шагом определять границы возможного воздействия на партнера и выпроводить его за дверь.

Нат, узнав об ущербе его Дому, перешел в наступление. Начал оттеснять Смерть в сторону двери, нагло полез к нему в карман за ключом.

Я остановил актеров. Мы вернулись к обсуждению. Я объяснил, что в последний момент, когда Нат уже практически вытолкал Смерть, начинают работать его (Смерти) сверхъестественные возможности. Авторский текст «Брось. Жилье. Иди. За. Мной…» сопровождается манипуляциями с косой, световыми и звуковыми спецэффектами. Одновременно, я поставил задачу Нату – повторный сердечный приступ, как реакция на манипуляции Смерти с косой, задача для Смерти – первое использование косы – «Знакомство». Так как забрать Ната - это его первое «задание», косой на практике он еще не пользовался.

В этюде у Ната все получилось, а Смерть был скован. Коса мешала, он долго ее «изучал». Я напомнил, что по «легенде» Смерть – в прошлом талантливый актер с несложившейся актерской судьбой. По сути – это его выход на сцену, Нат - зритель.

Этюд получился своеобразный. Смерть начал манипуляции с косой с плавных замедленных движений. Одновременно он «знакомился» с косой и осознавал ее магическую силу. Когда текст закончился, а Нат корчился с сердечным приступом, Смерть проделал несколько движений в стиле Джеки Чана и задел себя по ноге. Я попросил его запомнить это. Получилось выразительно и не противоречило линии поведения персонажа.

Репетиция 4.

Следующий кусок я предложил окрестить «Край пропасти». У Ната – последний шанс выжить, Смерть – ищет для себя оправдание задержаться на «этом свете». Работает фактор времени, плюс сталкиваются чувство долга Смерти и инстинкт самосохранения Ната.

Попробовав воплотить это в этюде, я понял, что не до конца разобрал сцену, а соответственно, - не донес задачу до актеров. Довольно внятной задаче для Смерти – забрать Ната, необходимо было противопоставить линию противодействия, но сделать это по-новому. Во-первых, чтобы не повторяться, во-вторых, Нат больше не мог оперировать куражом и физической мощью. Попытки взять Смерть «на слабо» или соблазнить алкоголем etc, - не сработали.

Мы вернулись «к столу» и стали фантазировать на тему биографии Смерти в контексте авторского текста. Анализируя текст, мы нашли, как положить его на биографию смерти.

**НАТ** *(внимательно вглядываясь в собеседника)*: Ты меня, конечно, извини, но я не верю, будто ты – Смерть.

**СМЕРТЬ:** Почему это? А ты кого хотел увидеть – Марлона Брандо?

**НАТ:** Дело не в этом.

**СМЕРТЬ:** Прости, если разочаровал.

Каждый актер болезненно реагирует на «не верю», кроме того, я предложил следующую историю: Марлон Брандо был однокурсником Смерти, гораздо менее талантливым, но добился славы и денег, получив звездные роли «через постель» и не всегда с женщиной. Смерть – актер гораздо более талантливый, не смог пойти на это.

**НАТ:** Ну, может все же договоримся как‑нибудь?

**СМЕРТЬ:** Например?

**НАТ:** В шахматишки сыграем, на время?

**СМЕРТЬ:** Не могу.

**НАТ:** Я как‑то видел в кино, ты играл в шахматы.

**СМЕРТЬ:** Это не я, я в шахматы не играю. Разве что в кункен.

Смерть участвовал в кастинге на роль в фильме «Седьмая печать» Бергмана. Его утвердили, но в последний момент появился продюсер и подсунул своего актера. Это поставило крест на актерской карьере Смерти.

**НАТ:** Ты играешь в кункен?

**СМЕРТЬ:** Я? А Париж это город или озеро?

**НАТ:** И хорошо играешь, а?

**СМЕРТЬ:** Еще как.

**НАТ:** Знаешь, что мы с тобой сделаем…

**СМЕРТЬ:** Никаких сделок.

**НАТ:** Мы сыграем в кункен. Выигрываешь ты – я сразу иду с тобой. Выигрываю я – ты даешь мне малую отсрочку. Всего ничего – один день.

**СМЕРТЬ:** Откуда у меня время в кункен играть?

**НАТ:** Ну, брось. Ты же хорошо играешь.

**СМЕРТЬ:** Хотя, вообще‑то, сыграть бы можно…

Смерть не может ударить лицом в грязь перед зрителем. Ему необходимо хоть как-то проявить себя. Нат добился свой цели. Я тоже.

Репетиция 5.

Всю репетицию я посвятил игре в Кункен. Объяснив правила, я раздал актерам по сто рублей мелочью и сказал, что тот, кто выиграет все сто рублей соперника, получит приз … (сумму я сохраню в тайне, скажу, что она актеров заинтересовала). Я наблюдал за игрой, записывая удачные моменты действия. Периодически я просил актеров что-то зафиксировать. Наблюдая за игрой, я понял, что коса – это чеховское ружье, которое обязательно должно выстрелить. Я предложил следующие условия: кроме мелких денег Нат ставит жизнь, Смерть – косу. Это никак не отражено в тексте, я предложил сделать это на уровне жестов.

Кроме того, я предложил Нату всеми доступными способами отвлекать Смерть от игры, мешая ему сосредоточиться. В результате актер – Нат проиграл партию, но мы добились правильного взаимодействия.

Мы вернулись к обсуждению. Я объяснил, что усадив Смерть играть в Кункен, Нат «вышел в финал». Теперь все или ничего. Первый кон он «прощупывает» соперника. Быстро поняв, что играет с дилетантом, Нат не расслабляется, строит план по овладению косой. Он предельно сосредоточен на партнере.

В конце игры мы сговорились, как Нат будет хватать выигранную косу. Чтобы не допустить на сцене травматизма, я предложил Нату подсунуть Смерти бумагу с результатами игры, а когда он начнет ее изучать, резко схватить косу, отскочить в сторону и взять ситуацию под контроль.

Репетиция 6.

Разбирая финал пьесы, мы столкнулись только с одной проблемой: необходимо было сговориться о границах магических возможностей Смерти, а так же определить правила неписанных договоров и карточных долгов между этим и тем светом. Актеры это приняли, как правило игры.

* Вся магическая сила заключена в косе.
* Проигранную косу можно только отыграть.
* Нат обязан дать Смерти возможность отыграться.

Финальную мизансцену я придумал заранее, но мне очень хотелось «навести» на нее актера. Я напоминал о сверхзадаче, об истории персонажа, о предлагаемых обстоятельствах начала пьесы. Сыграло следующее: я сказал, что он теперь имеет неограниченную власть над миром.

Нат взял косу, вышел на авансцену, посмотрел в зал, замахнулся косой и замер.

На следующих репетициях мы неоднократно возвращались к обсуждению, что-то необходимо было скорректировать, что-то разобрать более подробно, что-то заменить или придумать заново. На мой взгляд, это был тот самый «видоизмененный» «застольный период», о котором писала М.О. Кнебель.

застольный период пьеса режиссер спектакль

**Список литературы**

К.С. Станиславский. Собрание сочинений: Искусство, 1955, т.4.

Топорков. Станиславский на репетиции Искусство 1949.

Горчаков. «Режиссерские уроки Станиславского» Искусство 1950.

Товстоногов. «Зеркало сцены». Искусство 1980.

Товстоногов. «О профессии режиссера» ВТО 1957.

Поламишев. «Мастерство актера и режиссера. Действенный анализ пьесы» Просвещение 1982.

Эфрос. «Репетиция – любовь моя» Искусство 1975

Эфрос. «Профессия – режиссер» Искусство 1979.

М. Кнебель. «Поэзия педагогики» ВТО 1976.