

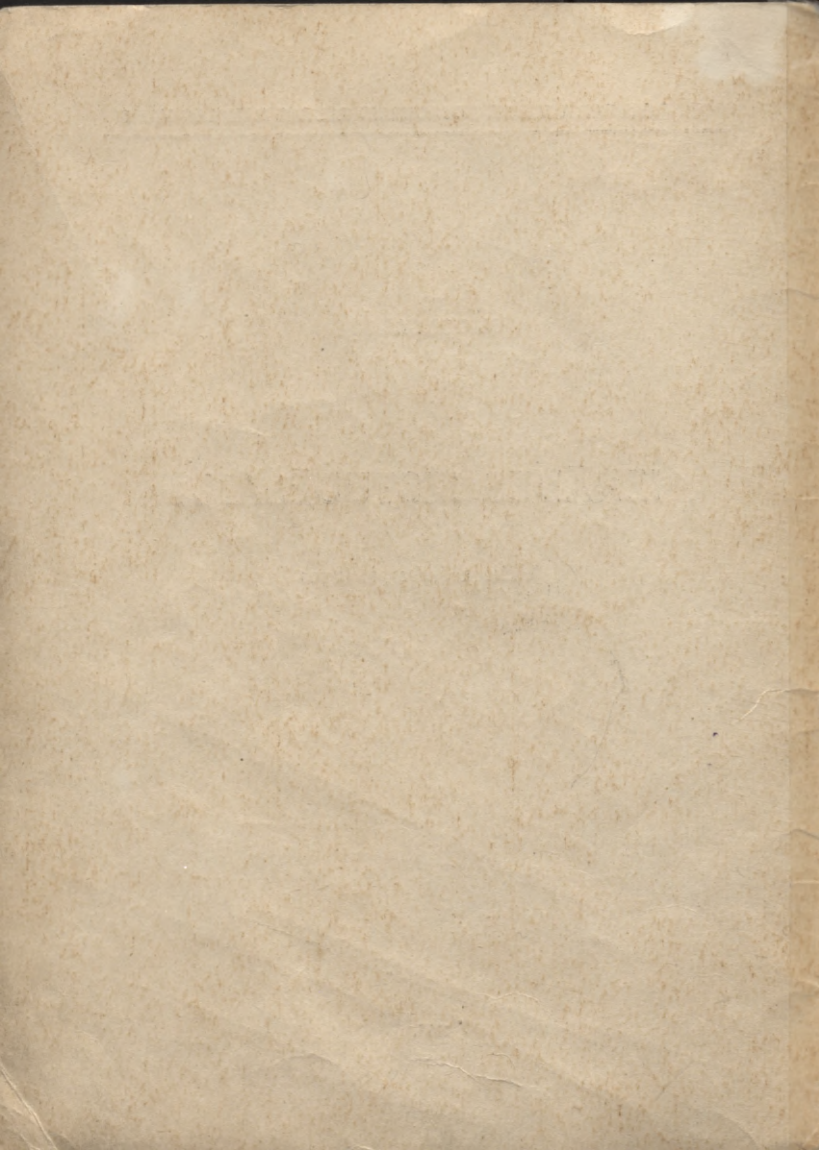
7
791
A VĀRDĀ NOSAUKTAIS TAUTAS MĀKSLAS NAMS

N. GORČAKOVŠ

IZRĀDES IESTUDĒŠANA

Režisora darbs pie lugas

1956.



L $\frac{7}{791}$ /

EM. MELNGAIĻA VĀRDĀ NĒSAUKTAIS TAUTAS MĀKSLAS NAMS

ОБРАБОТКА ЦЕНТРА

N. GORCAKOVŠ

IZRĀDES IESTUDĒŠANA

Režisora darbs pie lugas

1956.

Part 64

Latv. PSR Valsts Biblioteka
Inv. 56-12.127

Н. Горчаков
ОБРАБОТКА СПЕКТАКЛЯ

На латышском языке

0310043807



I DAĻA

Režisors lasa lugu

Ir vispār atzīts, ka mākslinieciskā pašdarbība mūsu zemē — padomju mākslas organiskā daļa. Skatuviskās daiļrades process, iestudējot izrādi profesionāla teātra apstākļos, tikai atsevišķos sīkumos atšķiras no izrādes iestudēšanas procesa pašdarbības teātra apstākļos. Pašdarbības teātra režisoram mēs uzstādām tikpat augstas prasības kā profesionāla teātra režisoram. — mēs prasām, lai viņš strādātu pie lugas pēc tās pašas metodes, kāda obligāta arī profesionālam režisoram.

Režisora darbs, iestudējot izrādi, noris divi galvenajos posmos. Pirmais posms — rūpīga, pamatīga lugas studēšana un visu to materiālu pētīšana, kas var papildināt un atsegt lugas saturu, kā arī uzveduma plāna izstrādāšana, kam pamatā ir režisora iecere. Otrais posms — lugas un režisora ieceres iemiesošana skatuviskā mākslas darbā — izrādē.

Padomju teātra režisors, neatkarīgi no tā, vai viņš strādā profesionālā teātrī, vai pašdarbības teātrī, pirmām kārtām centīsies, lai iestudētās izrādes būtu idejiski un mākslinieciski augstā līmenī.

Nav viegls uzdevums radīt tādas izrādes. Līdzās veiksmēm var gādīties arī dažāda laba neveiksme. Bet ja režisors savā darbā balstās uz socialistiskā realisma pamatprincipiem, ja viņš cītīgi un neatlaidīgi ceļ savu, idejisko un kultūras līmeni, diendienā studē mūsu lielisko socialistisko īstenību, ja viņa pieeja repertuāram principāla, tad droši var apgalvot, ka viņa māksla būs tautai derīga.

Lai radītu idejiski un mākslinieciski pilnvērtīgu izrādi, viens no svarīgākajiem noteikumiem ir: pamatīgi izstudēt izrādes pirmamatu — dramatisko sacerējumu.

Ķeroties pie nākamās izrādes veidošanas darba, režisoram vispirms vajag noskaidrot un nosacīt, kas ir lugas ideja, vai, kā mēs teātrī sakām — lugas v i r s u z d e v u m s. Tādēļ viņam nepieciešams:

- a) Pēc iespējas pamatīgāk iedziļināties lugas autora iecerē, konstatēt, kādi notikumi un konflikti izveido lugas sižetu.
- b) Iztēloties visā cilvēcisko individualitāšu daudzveidībā tos lugas varoņu tēlus, kuri nostādīti notikumu centrā un ir galvenā dramaturģiskā konflikta pamats, kā arī iztēloties apstākļus, situāciju, kādos darbība norisinās.
- c) Atrast caurviju darbību, kas lugā ir virzītājspēks uz idejas — «virsuzdevuma» piepildījumu. Caurviju darbība lugā realizē idejas iemiesošanu, izteic tās attīstību, t. s., cīņu ar visu to, kas pēc sižeta gājiena idejai tiek pretstatīts un, galu galā, noslēdzas ar triumfu, ar idejas uzvaru.

Tādam dziļam lugas iestudējumam vienmēr būs nepieciešami papildus materiāli, kas palīdz atklāt lugas ideju un saturu, bet strādājot pie mūslaiku lugas, režisoram turklāt vajadzēs pievērsties arī tieši reālās dzīves studijām.

Vislielākā vērība un uzmanība režisoram jāveltī lugas valodai, lugas autora mākslinieciskai individualitātei, viņa daiļrades metodei.

Vispusīga un dziļa lugas studēšana — tā ir uzdevuma schema pirmajam darba posmam, režisoram strādājot pie uzveduma.

Režisors lasa lugu — tas ir viens no svarīgākajiem momentiem šinī darba posmā.

Lugu, ko viņš izraudzījies savam kārtējam darbam, režisoram jāprot arī nolasīt.

Viņam vajag izprast tanī ietvertu ideju, saskatīt ar savu iekšējo skatu (savā mākslinieciskajā redzējumā, kā to dēvējis K. S. Staņislavskis) tos tēlus un tos notikumus, kuru sceniskā iemiesojuma dēļ viņš pie šīs lugas strādās.

Katrs jauns uzvedums režisoram ir viņa zināšanu, pieredzes, attieksmju pret dzīvi un pret mākslu pārbaude. Vissvarīgākais moments izrādes tapšanas procesā ir tas, kad režisors pirmo reizi lasa jauno lugu, kaut gan ne reizi vien viņš to lasīs vēl un ne mazumu pārdomās, iekams viņam izveidosies pareizais priekšstats par šo sacerējumu.

Aplam būtu spriest, ka pirmais vispārīgais iespaids no izlasītās lugas vienmēr būs pats spilgtākais un pareizākais, ja arī pirmais lugas lasījums patiešām spējis radīt spilgtus iespaidus, izraisīt režisora fantāzijas uzliesmojumus.

Jūs lasāt, teiksim, Treņeva lugu «Lubova Jarovaja», un jūsu acu priekšā iznirst dienvienu pilsētas ainavas jūras krastā, no Sarkanās Armijas uzbrukuma bēgošie virsnieki, junkuri, buržuāzija. Tūdaļ jūs savaldzina, aizrauj spilgtas satīras iespaidi.

Bet ne vienmēr šie pirmie iespāidi atklāj lugas ideju, autora attieksmes pret notikumiem un sacerējuma varoņiem, tās filozofisko un sociālo būtību — šos jebkura dramatiska sacerējuma pamatelementus.

Svarīgāk ir izsekot, kā lugā «Lubova Jarovaja» atklājas tās galvenā ideja — krievu tautas cīņa par brīvību, par atsvabināšanos no kapitalistu un muižnieku jūga, nekā parādīt virkni spilgtu gleznu no tālaika dzīves piejūras pilsētā. «Lugas uzdevums bija vispirms radīt politisko un sociālo fonu, un uz šī fona — organiskā atkarībā no tā — varones un varoņa dzīves vēsturi un dramu» — rakstīja 1937. g. lugas autors K. A. Treņevs. «Tādēļ lugā prāva vieta ierādīta vairākiem tādiem personāžiem, kurus varētu atņemt, nekaitējot lugas intrigai. Bet to nevar izdarīt, nekaitējot lugas idejai».

Izlasot pirmo reizi jaunu lugu, nesteidzieties fantazēt: «Ko es, režisors, no tās izveidošu?» bet jautājiet sev, vai viss jums saprotams šai darbā, vai labi palicis prātā lugas sižets.

Nesim, piemēram, šo pašu lugu «Lubova Jarovaja». Iedomājieties, ka jūs to nepazināt un lasījāt pirmo reizi. Vai tiešām, neticis vēl galā ar visiem krāsu un pārsteigumu bagātajiem lugas notikumiem, jūs varētu fantazēt jau par to, kā jūs to uzvedīsiet? Gandrīz nenovēršami, ka daļa notikumu pēc pirmās lasīšanas pagājis no jūsu atmiņas. Labi, jūs atcerēsities Lubovas Jarovajas un viņas vīra savstarpējo attiecību sižetisko līniju, tāpat arī Pānovas un Kutova, un Jeļisatova savstarpējo attiecību līniju, — bet gandrīz droši varam apgalvot, ka pēc pirmā lasījuma jūs nespēsīt atbildēt, kādēļ Hrušču, Mazuchinu un dažus citus strādniekus lugā sauc par «žegloviešiem», kādēļ vīstoklis ar profesora Gornostajeva apsardzības apliecību, ko Čirs pirmajā cēlienā aizmet aiz krāsns, ceturtajā cēlienā atrodas kareivja Pikalova rokās, viņam profesoru arestējot?

Vai maz jāpierāda, ka pirmais, kas prasāms no režisora paša, viņam uzsākot darbu pie lugas, ir: precīzi, visās detaļās pazīt l u g a s s i ž e t u un savā iztēlē prast saskatīt un pašam sev izklāstīt visus autora dotos apstākļus? Nerunājot par lugas sižetu, jums tik sīki jāiedomājas visu darbības personu raksturi, viņu domas un rīcība, it kā kad jūs pats būtu katra šī personāža vietā.

Jo viegli jūs iztēlosities skolotājas Lubovas Jarovajas, viņas vīra, poručika Jarovaja, tāpat arī daudzu citu galveno darbības personu raksturus un rīcību, bet diezin vai jūs uzmanība tūlīt pēc pirmā lugas lasījuma pievērsīsies vecās Marjas tēlam. Bet šim spilgtajam epizodiskajam tēlam — lieliskās krievu sievietes-

zemnieces tēlam, ko autors uzgleznojis silti un patiesīgi, ir tieša attieksme pret lugas pamatideju; režisors to nedrīkst neievērot.

Tikai tad, kad režisors būs «ielīdis» katra personaža «ādā» un savās domās līdz ar viņu piedzīvojis visus lugas notikumus, iedziļinājies lugas personažu savstarpējās attiecībās, — viņš izpratis, no kādiem rakstura vilcieniem izriet lugas varoņu rīcība, izpratis viņu uzvedību. Tas ir gan ilgstošs un milzīgs darbs, taču režisoram obligāts, jo šī darba rezultātā viņam būs rokā darbības personu raksturojumi, ko sniegt par ierosinājumu un paraugu uzvedumā nodarbinātajiem aktieriem.

Atcerieties, kādus tēlus no literatūras, glezniecības, skulptūras jums atgādina izlasītās lugas varoņi; iztēlojieties labi sīki lugas darbības personu pagātni, pafantazējiet par to, ko viņi varētu darīt pēc priekš kara aizvēršanās pēdējā cēlienā. Visi šie fantazijas vingrinājumi dod iespēju no dažādām pusēm noteikt darbības personu raksturus, viņu izturēšanos, savstarpējās attiecības.

Nākamā prasība, kas režisoram jāuzstāda pašam pret sevi pēc lugas izlasīšanas: — izzināt konkrētos apstākļus, kādos norisinās visas lugas darbības kopumā un katra atsevišķā cēliena un ainas darbība par sevi.

Lugas «Lubova Jarovaļa» ceturtnā cēliena darbība norisinās gan pilsētas bulvarī, gan kafējnicā, gan pilsētas ielā, gan skolas pagalmā. Lai orientētos darbības apstākļos, režisoram jāpaveic liels un visai rūpīgs darbs, nepaļaujoties uz pirmo vispārīgo iespaidu, kāds radās lugu izlasot.

Savā iztēlē režisoram jāapmeklē tās vietas, kur noris lugas darbība. Ja tā ir istaba, padzīvojiet tajā kopā ar lugas varoņiem. Pieejiet pie loga, palūkojieties, kāds skats paveras caur to, pasēdiet pie darba galda, apskatiet grāmatas, kas atrodas skapī vai plauktā, patiksmīnājieties gar gleznām, kas pie sienas, apskatiet visu dzīvokli, izejiet uz ielas un nāciet atkal atpakaļ.

Ja lugas darbības vieta ir mūsu neaptverami plašās dzimtenes lauki un meži, stepes un kalni, — jūsu ceļojums būs vēl patīkamāks. Apmetieties tur līdz ar lugas varoņiem; dodieties kopā ar viņiem stepē saules rietu vērot, ejiet ganiem līdz pieguļai, lasiet dārzā avenes, peldieties upītē, gozējieties saulītē, bēdziet mājup no lietus gāzes utt. Jūs satuvināsities ar jūsu lugas darbības personām, pārbaudīsiet pats pie sevis, vai viņiem būs ērti darboties tais dekorācijās, kas jūsu iztēlē veikto pastaigu rezultātā vēlāk tiks izveidotas uz skatuves. Ļoti daudz kas režisora darbā atkarājās no tā, vai viņš pareizi sapratis, savā fantazijā skaidri iztēlojies

remarkas — autora norādījumus par apstākļiem un vidi, kādos norisinās lugas darbība.

Topošajā izrādē lugas darbībai būs jāatveidojas secīgās, sižeta loģikas nopamatošanās, lomju tēlotāju — aktieru darbības virknēs.

Lai lugas notikumu loģika izrādē izceltos jo spilgti, jo iespaidīgi, maksimāli izteikdama ideju — virsuzdevumu, — režisoram jau lugas iztirzāšanas — analīzes periodā jāprot atrast lugas galvenā darbība, tas ir, *caurviju darbība*. K. S. Staņislavskis teicis, ka uz *caurviju darbības*, it kā savērtas visas lugas vissvarīgākās darbības. Tā ir *caurviju*, jo «vijas cauri visai lugai, piešķir visām darbībām un personāžu rīcībai jēgu un virzienu, lai apstiprinātu lugas ideju.»

Caurviju darbība palīdz režisoram atrast lugā būtiski vissvarīgāko notikumu, kurā atklājas lugas ideja, bet pēc tam tās galvenās epizodes, kurās attīstās cīņa «par un «pret» šīs lugas ideju un, beidzot, to notikumu, kad ideja triumfē, uzvar.

Tādējādi, *caurviju darbība* visciešākā kārtā saistīta ar lugas ideju — *virsuzdevumu*.

Daudziem režisoriem prāts nesas sākt daiļdarba idejas meklēšanu tūlīt tikko pabeigts jaunās lugas pirmais lasījums. Diezin, vai tas pareizi. Kā jūs varat noteikt liela mākslas darba ideju, kad jums par to, kaut spilgts un aizrautīgs, tomēr taču tikai vēl vispārīgs, dažkārt arī paviršs, iespaids, kad jūs, neielūkojies lugas eksemplārā, nespējat atstāstīt lugas saturu, kad nezināt daudzu darbības personu izturēšanās iemeslus, savā iztēlē nesaredzat visus apstākļus, kādos noris darbība, kad maz vēl ko esat izzinājis par autora notēloto laikmetu?

Aplam, ja domā ideju noteikt uzreiz pēc lugas izlasīšanas, palaujoties vienīgi uz savu režisora — mākslinieka intuiciju.

Bet vai tādēļ režisoram, jauno lugu lasot, bez žēlastības jāatgaida visas domas, kas neviļus jau pirmās iepazīšanās mirkļos viņā izraisās par lugas izrādi nākotnē? Nebūt nē. Ļoti labi, ja lugu izlasījis, jūs iztēlē tūdaļ ieraudzījāt dažus no šiem varoņiem kā dzīvus un izteismīgus skatuves tēlus, ja jūs konkrēti iztēlojaties trīs — četrus svarīgākos skatus. Bet tikai nemeklējiet, neprāsiat sev, lai momentāli izlemtu, kāds ir visas lugas, visu ainu, visu tēlu mākslinieciskā uzdevuma atrisinājums; un to, ko jums priekšā pasacījusi jūsu fantāzija, neuzskatiet vēl par kādu galīgu spriedumu. Lugas ideja atklājas liela, rūpīga darba rezultātā, strādājot pie šīs lugas.

Darbs pie materiāliem, kas palīdz atsegt lugas saturu

Režisora darbs nenoslēdzas ar lugas teksta izstudēšanu. Tūlīt pēc tam sākas autora un to papildu materiālu studēšana, kas palīdz izprast lugu, to vēsturisko un sociālo procesu analīze, kuru ietekmē šis sacerējums dzimī.

Tāpat kā jebkurš cits mākslas darbs, luga rodas autora veikto dzīves novērojumu un pētījumu rezultātā.

Lugas autors mākslinieciskā formā izteic savu attieksmi pret izvēlēto tēmu, savu izpratni par lugā atspoguļotā laika posma politiskām, sociālām un filozofiskām problēmām.

Tādēļ režisoram savā iztēlē jāsaprata ne tikai tas laika periods, vietas un darbības posmi, ko aptver lugas notikumi un teksts, bet jāizveido skaidrs priekšstats par visu laikmetu.

Tas nozīmē — mākslinieka acīm skatīt laikmeta galvenos politiskos un sabiedriskos notikumus, savā iztēlē reproducēt tālaika ļaudis, iztēloties, kāds viņu dzīves veids, paražas, viņu sociālās tendences, politiskie uzskati, viņu literārā un mākslinieciskā gaume.

Lai to varētu, režisoram jāsavāc un jāizstudē daudz literāra un vēsturiska materiāla. Mākslinieku gleznas, laika biedru liecinājumi, fotogrāfijas, vēstules un memuari bieži vien noderēs režisoram par izejas punktu lugas izprašanai. Šie materiāli palīdzēs kā režisoram tā arī aktieriem sajūst lugas notikumu realitāti. Darbības personu tēlus tie apveltīs ar miesu un asinīm, pasacīs priekšā desmitiem sīku detaļu, kas noraksturos attiecīgā laikmeta ļaužu dzīves veidu un paražas, precīzēs lugas notikumus.

Studējot lugas, ļoti daudz padomu var smelties pašu autoru vēstulēs, dienasgrāmatās un piezīmēs.

Lūk, lielisko Priekšvārdu (Предуведомления) fragmenti, — padomi tiem, kam gribētos nospēlēt kā pienākas N. V. Gogoļa «Revidentu»: «Visvairāk jāsaprata no tā, lai nesāktu kariēt. Neko nevajag kariēt. Jo mazāk aktieris domās par to, kā smidzināt, kā izskatīties smieklīgam, jo komiskāk iznāks... Aktierim jāuztver lomas vispārcilvēciskās iezīmes, pirms viņš mēģina tvert kādas personas divainības un sīkās ārējās īpatnības. Pirms aktieris lūko sataustīt personas raksturu, viņam jāsaprata, kas ir tās aicinājums, — kas ir tās galvenās rūpes un raizes, ap ko tieši grozās tās dzīve, uz ko un kurp pastāvīgi traucas visas tās domas un centieni. Kad aktieris uztvēris šīs lugā notēlotās personas galvenās rūpes, viņam pašam jāpiepildās ar šīm rūpēm, jāpiesavinās tās domas un centieni tā, lai tie paliktu viņam prātā pa visu izrādes laiku. Par atsevišķām ainām viņam nemaz nav jādomā. Tās

izveidosies pašas no sevis labi, ja vien aktieris būs nopietni un dedzīgi nodarbināts ar tām lietām, ar ko ne pa jokam nodarbināta lugā notēlotā persona... «Revidenta» pēdējā aina prasa sevišķi saprātīgu tēlojumu. Seit jau vairs nav joki, un daudzu personu stāvoklis gandrīz vai traģisks. Par visiem vairāk satriekts ir pilsētas galva. Lai būtu kā būdams, bet pēkšņi ieraudzīt, ka esi tik rupji piekrāpts un turklāt tevi varējis apkrāpt tāds — vistukšākais un niecīgākais puisēlis, kurš pat ar savu izskatu un augumu, — būdams sauss kā skaliņš, neviena nespēja valdzināt, (Chļestakovs, kā zināms, sika auguma, visi citi resni), — tas nav nekāds joks. Tu, kas prati pievilt gudrus laudis un pat visveiklākos blēžus, nu — apkrāpts pats un tik rupjā kārtā! Vēsts par to, ka, beidzot, reiz ieradies īstais revidents, viņam ir pērkonas spēriens. Viņš stāv kā pārakmeņots. Viņa izplestās rokas un atpakaļ atmetā galva sastingušas, nekustīgas, un darbības personu grupa ap viņu uz mirkli tāpat sastingst — katrs savā pozā.

Viss šis skats ir mēma glezna, un tādēļ tā tāpat veidojama, kā veido dzīvās gleznas. Katrai personai jānosaka poza, kas atbilstu tās raksturam: — cik liels var būt tās izbīlis, satricinājums, izdzirdot vēsti, ka atbraucis īstais revidents. Pozas nedrīkst būt līdzīgas, tām jābūt dažādām un atšķirīgām. Un tādēļ katram jāatceras sava poza, lai varētu to uzreiz pieņemt. līdzko izskan liktenīgā vēsts. Sākumā tas iznāks piespiesti un līdzīgi automata kustībām, bet vēlāk, pēc dažiem mēģinājumiem, līdz ar to, ka katrs aktieris būs dziļāk iejuties savā stāvoklī, viņš zināmo pozu ielāgos, tā kļūs tik dabīga kā viņa paša poza. Nebūs vairs automatu kokainības un neveiklības, un šķitīs, ka šis mēmais skats it kā pats no sevis iznācis tāds...»

Sai Gogoļa uzrunai aktieriem, kas gribētu spēlēt «Revidentu» — ļoti liela vērtība.

Un esam jau skāruši tikai desmito daļu no «Priekšvārdiem», vēl nemaz neesam pieminējuši Gogoļa lieliskos viņa komedijas personāžu raksturojumus.

Strādājot pie lugas, režisoram noteikti jāapmeklē muzeji, vēstures un literatūras kabineti, kur atrodami materiāli literatūras, tēlotājas mākslas un teātra jautājumos. Taču jāprot atlasīt no materiāla, kas attiecas uz doto laikmetu, autoru un lugu, ir pašam sev ir aktieriem tikai tipisko, t. i., to, kas visspilgtāk izpauž dotās parādības būtību tās vēsturiskajos apstākļos.

Pēc tam režisoram jāizstudē nozīmīgākie kritiskie raksti par izvēlēto lugu.

Ja lugas darbība norisinās mūsu dienās, režisora uzdevums daudz vieglāks. Ja lugas autors dzīvs, — var parunāt ar viņu un iegūt papildus ziņas, kas dod plašāku ieskatu par šo darbu. Lugā notēlotā mūsdienu dzīve režisoram pazīstama, viņam tikai jāprot izmeklēt apkārtējā īstenībā pašu tipiskāko, kas var palīdzēt dziļāk atklāt lugas ideju un varoņu raksturus. Un, beidzot, režisors var pats savām acīm skatīt lugas darbības vietu, iepazīties ar ļaudīm, kas ir lugas varoņu prototipi.

Viens no piemēriem, kas liecina, cik lietderīgi režisoram konkrēti iepazīties ar lugā notēlotiem apstākļiem, ļaudīm un dzīves veidu, ir Maskavas Dailes teatra darbinieku grupas izbrauciens 1937. gadā uz Tambovas apgabalu, lai tur meklētu papildu materiālus N. Virtas lugas «Zeme» uzvedumam.

Būdam šī uzveduma režisors, arī es piedalījos šai izbraucienā. Mums bija izdevība nevien skatīt tās vietas, kur noris lugas darbība, bet arī satikt dažus antonoviešu dumpja apspiešanas aktīvus dalībniekus, kuri pastāstīja daudz interesantu sīkumu. Un cik daudz zīmējumu, foto uzņēmumu mēs atvedām līdzi! Cik daudz mantojām izrunas, intonāciju ziņā!

Plaši pazīstams ir Maskavas Dailes teatra aktieru un režisoru izlūku gājiens 1902. g. Maskavā uz Hitrova tirgu, strādājot pie Gorkija lugas «Dibenā».

Režisoram obligāti jāzina izraudzītās lugas autora dzīves stāsts, jāpazīst laikmets, kurā viņš dzīvo, tāpat apkārtējā sabiedrība, jāizprot autora idejas, domas, dzīves uzskats, jāizpētī viņa mākslinieciskā gaume, viņa daiļrades attīstības likumība; režisoram jāizjūt un jāpazīst autora valoda, lugas kompozicionālās īpatnības — vārdu sakot, autora mākslinieciskās daiļrades paņēmieni visā kopumā.

Sacerējuma valoda, lugas uzbūve (ainās, cēlienos, skatos), dramaturģijas žanrs (komedijas, traģedijas, satira), tēlu raksturojumi — lūk, galvenie dramaturģiskie paņēmieni, ko iepazīnis režisors var izprast un izpētīt rakstnieka daiļrades īpatnības — viņa daiļrades metodi.

Kā jau teicām, nereti autors pats mums dod ļoti vērtīgus norādījumus viņa sacerējuma māksliniecisko īpatnību izprašanai. Lūk, ko raksta M. Gogolis par dramas valodu:

«Lugas darbības personas veido vienīgi un tikai viņu valoda, tas ir, tiešā sarunu valoda, bet nevis aprakstošā. Ļoti svarīgi, lai to apzinātos, jo, ja gribam, lai uz skatuves aktieru attēlotie lugas varoņi iegūtu māksliniecisku vērtību un sociālu ticamību, — nepieciešami vajag, lai katra tēla runa būtu spilgti savdabīga, maksimāli izteiksmīga, — tikai tādā gadījumā skatītājs

saprātis, ka katrs lugas tēls var runāt un rīkoties tikai tā, kā to apgalvo autors un kā to parāda uz skatuves aktieri. Nemsim, piemēram; mūsu lielisko komediju varoņus: Famusovu, Skalozubu, Molčaļinu, Repetilovu, Chļestakovu, Pilsētas priekšnieku, Raspluļevu u.t.t. — katrs no šiem tēliem radīts ar nelielu vārdu krājumu, un katrs no tiem rada pilnīgu noteiktu priekšstatu par savu šķiru, par savu laikmetu. Šo raksturu teiktie aforismi iegājuši mūsu ikdienas dzīvē tieši tādēļ, ka katrā aforismā ar maksimālu precizitāti izteikts kaut kas neapstrīdams, tipisks. Man liekas, ka no tā vien jau skaidrs, kāda milzīga un pat izšķirēja nozīme dramaturga dailradē ir sarunu valodas zināšanām, un cik neatlaidīgi vajag skubināt jaunos autorus, lai viņi bagātina sevi, studējot sarunu valodu.»

Galvenokārt valoda ir tā, kas veido darbības personas tēlu, apgalvo Gorkijs. Un, tiešām, jebkurš personažs jebkurā Gorkija lugā ar savu valodu vien rada mūsos pilnīgu priekšstatu par lugas varoņa raksturu un uzvedību.

Lūk, piemēram, Michails Skrobotovs, (lugā «Ienaidnieki») — fabrikas īpašnieks, patvaļīgs un impulsīvs cilvēks. Gorkijs savā remarkā raksturo šī personaža kustības šādi: «Strauji uznāk Michails Skrobotovs, satraukts; nervozi plūk savu smailo melno bārdiņu. Cepure rokās, un viņa pirksti to rucī.»

Viņa nervozais satraukums bieži izlaužas uz āru runas intonācijās: «Tu nomierinies, Michail!» ieteic viņam brālis Nikolais. «Kādēļ viņš tāds satraukts?» — apjautājas par viņu Tatjana. Michaila nervozitate dažkārt izpaužas uzbrēcienu intonācijās. Michails Skrobotovs — fabrikas īpašnieks, saimnieks, un viņam prātā nenāk savaldīties. Viņa runa izraibināta lamu vārdiem, kas adresēti galvenokārt strādniecībai: «negēļi», «nelieši», «sūti viņus pie visiem velniem», «ak tu, velns» utt. Skrobotovam spilgti izteiksmīgas emocionālas runas veids.

Arī citu šīs Gorkija lugas personažu, Michaila Skrobotova kompanionu, liberali Zacharu Bardinu — autors tāpat noraksturojis ar spilgti izteiksmīgu runas veidu. Zachars runā «paberzēdams pieri», «samulsis», «mūksti», «apjucis». Michails par viņu saka: «biezputra», «ķīselis». Zachara Bardina runas stilam ļoti raksturīga jautājuma intonāciju pārpilnība. Zachars negrib ne apgalvot, ne izsaukties, viņš atzīst par labāku uzmanīgi jautāt. Jautāt viņam nozīmē — pagaidām aizsegties, kamēr apdomāsi, kas darāms. Taču šī jautājuma intonāciju pārpilnība aizvien vairāk saplok, jo dzīve valdonīgi prasa no Zachara skaidru atbildi: ar ko viņš, kurā pusē, par ko un pret ko viņš grib cīnīties?

Ar tādu pat spilgtu izteiksmīgu runas veidu noraksturoti arī pārējie M. Gorkija lugu personāži.

VI. I. Ņemirovičs-Dančenko arvien uzsvēra, ka teātra seju nosaka tas, cik pareizi teātris savā darbā pie dramatiskiem sacerējumiem atsedz dramaturga daiļrades īpatnības. Viņš ieteica aktieriem un režisurai iedziļināties lugas autora stila īpatnībās, studējot viņa valodu.

VI. I. Ņemirovičam-Dančenko, iestudējot K. Treņeva lugu «Ļubova Jarovaja», M. Gorkija «Ienaidnieki», A. Čehova «Trīs māšas», L. Ļonova «Polovciešu dārzi», mēģinājumu stenogramās saglabājušās daudzas viņa piezīmes par to, cik svarīgi pazīt autora valodu, lai iemantotu pareizu autora sajūtu (lai aktieris un režisors dziļi izprastu autoru).

Autora sajušana rada vēlamu atmosferu, kādā jānorit režisora un aktiera darbam, veidojot zināmo uzvedumu. «Autora sajūta» piestrāvo režisora darbu ar patiesīgu un realu tās īstenības apjautu, kas aprakstīta lugā, ar tukstoš neredzamiem pavedieniem sasaistot aktierus un režisoru ar lugas autoru un laikmetu.

Sevišķi svarīgu nozīmi iegūst autora sajūta, radoša iepazīšanās ar viņa iecerēm mūsu dienās, kad dramatiskais sacerējums atspoguļo mūsdienu patieso īstenību.

1941. gada ziemā, kad fašistiskie iebrucēji pie Maskavas bija saņēmuši pirmo iznīcinošo triecienu, es satikos ar dzejnieku K. M. Simonovu. Viņš uz nedaudz dienām bija iebraucis Maskavā un bija pilns iesaistītu no saviem neskaitāmajiem braucieniem pa frontes vietām, kurp viņš devās kā kara korespondents.

Simonova stāsti bija interesanti un aizrautīgi.

Viņš runāja par padomju Tālo Ziemeļu lieliskajiem ļaudīm, par drošsirdīgajiem jūrniekiem Zvejnieku pussalā, par meičām — traktoristēm Ukrainā un Krimā, kuras kara laikā apmainījušas traktoru pret kara automobili.

Viņš stāstīja par Vaļu Anoščenko, vienkāršu, mīlu meiteni, drosmīgu izlūku, pastāstīja, kā izlūkot gājis vecais karavīrs feldšēris Globa. «Kā būtu, ja viņus visus saliktu kopā vienā lugā. — piepeši ieminējās Simonovs, — no maniem varoņiem iznāktu laba izrāde. Vai nē?» Ar šiem vārdiem pietika, lai es savā iztēlē ieraudzītu Simonova stāstu bagāto materiālu uz skatuves.

Pēc dažiem mēnešiem neatlaidīga, grūta, tomēr neparasti aplaimojoša radoša darba rezultātā, sadarbojoties autoram ar Maskavas dramatisma teātra aktieriem, skatītāji piedzīvoja K. Simonova lugas «Krievu ļaudis» pirmizrādi.

Daudz grūtu problēmu bija jāatrisina režisuram, aktieriem un gleznotājam izrādes veidošanas darbā. Un vienmēr, visos gadī-

jumos mūs vadīja autora sajūta — cenšanās cik vien iespējams dziļāk iejusties autora daiļrades nodomos un iecerēs.

Režisura meklēja spilgtus tēlus, kuri visā pilnībā varētu notēlot vienkāršo padomju cilvēku vīrišķību un nelokāmību smago pārbaudījumu dienās.

«Tu saproti, Globa, kas tas ir par karu? — saka lugas varonis kapteinis Safonovs. — Tas ir tāds karš, ka liekas, nevienam nav nemaz vairs spēka, bet tas no kaut kurienes rodas, nav cilvēku, bet viņi pie tevis atnāk, tev pašam, liekas, nav vairs jaudas uz priekšu iet, bet tu piecelies un ej...»

Simonovs rāda savus varoņus ir kaujas operāciju brīžos, ir retajos atpūtas brīžos tajos īsajos mirkļos, kad ar īpašu sirsnību un cilvēcību izpaužas cilvēku jūtas vienam pret otru.

Ar aizkustinošu vienkāršību kapteinis Safonovs griežas pie mīlotās meitenes, raidīdams viņu bīstamā izlūku gājienā:

Safonovs: Nu, ko tu gribi, mans stepju pulkstenīti? Ko lai daru tevis dēļ?

Vaļ a: Saki man uz atvadām kaut ko labu, Safonič. Jo šodien es, nezin kāpēc, baidos. Bet tas nekas. Tu neraizējies, — es baidos mazdrusciņ vien...

Safonovs: Kaut ko labu pasacīt... Vai revolveris tev līdzī?

Vaļ a: Nē, man viņš smags...

Safonovs: Ņem manējo (*izvelk no kabatas un sniedz viņai mazu braņiņu*).

Vaļ a: Paldies!

Ar šo nelielo detaļu dramaturgs, varbūt labāk nekā ar jebkādiem vārdiem, noraksturojis Safonova rūpes par savu mīlo meiteni.

Neparasti vienkārša un sirsnīga tāpat arī Vaļas atbilde Safonovam par dzimteni:

Vaļ a: Visi saka: dzimtene! Dzimtene! Droši vien kaut ko lielu iedomājas. Bet es — nē. Pie mums sādžā mūsu māja stāv uz pašas kraujas malas, lejā upīte un divi bērzi. Kad biju maza, es tajos kāru šūpoles. Un kad man par dzimteni stāsta — es vienmēr atceros šos divus bērziņus. Varbūt nav labi tā?

Safonovs: Labi gan...

Dziļi saturīgais dramaturģiskais materials palīdzēja mums radīt skatuves mākslas tēlus, kas atklāj padomju cilvēka cēlās dvēseles īpašības, visuzvarošā padomju patriotisma spēku. Iekāms sākām strādāt pie lugas un pie lomām, mēs vispirms griezāmies pie autora. Mēs viņam jautājām un, uz viņa atbildēm balstīdamies, risinājām savus sceniskos uzdevumus.

Mūsu jautājumi bija visdažādākā rakstura. Tie attiecās tiklab uz idejisko lugas izpratni, kā uz atsevišķiem notikumiem vai atsevišķas darbības personas raksturu. Un visi tie bija virzīti uz vienu — kā lai ar mūsu teatra mākslas līdzekļiem atveidojam patriotisma temu un padomju ļaužu bezgalīgās tēvzemes mīlestības temu.

Autora sajušana atkarājas no tā, cik pareizi režisors prot izlasīt lugu, cik dziļi viņš spēj iejusties autora iecerē, cik pareizi noteikt ideju — lugas virsuzdevumu, kādus palīgmateriālus sadabūs, cik precīzi un skaidri noteiks dramaturga mākslinieciskās īpatnības. No visa tā tieši atkarīgs arī režisora darba nākamais posms, veidojot izrādi, — režisora iecere un tās realizēšanas plāns (režisora uzveduma plāns).

Režisora iecere un tās realizēšanas plāns (uzveduma plāns).

Otrais posms režisora darbā pie lugas ne mazāk svarīgs un sarežģīts. Dziļu vispusīgu lugas un tās autora studiju rezultātā režisorā dzimst uzveduma iecere — konkrēts tēlainis lugas redzējums — redzot to kā skatuvisku sacerējumu — izrādi.

Režisora radošajā darbā viņa nākošās izrādes iecere veidojas apmēram tāpat kā rakstnieka, mākslinieka, komponista darba iecere.

Režisors dabū temu — lugu; vāc un studē attiecīgos materiālus, pēti dzīvi, kas radniecīga lugā aprakstītajai, meklē tēliem spilgtus raksturojumus, iedomās iztēlojas, kā luga izskatīsies uz skatuves. Šis režisora darbs pie lugas, meklējot lugas ideju, noved viņu pie uzveduma ieceres.

Padomju mākslinieks — režisors, uzsākdams darbu pie lugas, iecerēdams tās uzdevumu, balstās uz pamatprincipa, ka teātris ir kolektīva māksla, kura aicināta atrisināt tos augstos idejiskos un sabiedriski-politiskos uzdevumus, ko no padomju teatra prasa PSKP CK vēsturiskie lēmumi mākslas un literatūras jautājumos.

Tādēļ režisora iecere viscaur atkarīga no tā, cik pareizi viņš pats un viss teatra kolektīvs izprot padomju mākslas uzdevumus; bet šīs ieceres iemīļošana augsti idejiskā un mākslinieciskā skatuves mākslas darbā atkarīga no režisora un aktieru politiskā, filozofiskā un mākslinieciskā brieduma.

Režisora iecere ir radošā, organizējošā sākotne režisora darbā pie lugas, kam jānovēd pie viengabalainības un harmonijas visi izrādes komponenti: dramatiskā sacerējuma teksts, aktieru daiļ-

rade, gleznotāja un komponista darbs un visa šī uzveduma realizētāja kolektīva darbs.

Bet lai režisora iecere, kam par izejas punktu ir skatuviska idejas iemiesošana, varētu realizēties, viņam nepieciešams konsekvents plāns par tālāko darbu secību. Šādu plānu mēs saucam par uzveduma plānu.

Vispirms režisors savu iecerējumu (to, kā viņš izprot autora ideju, kā viņš redz savā iztēlē lugas tēlus darbojamos uzskatuves) pārvērš noteiktā nākošās izrādes kompozīcijā. Par izrādes kompozīciju mēs saucam veselā un atsevišķo daļu korelativitāti; režisora akcentus, kas atsedz šo korelativitāti, grozījumus, papildinājumus, padziļinājumus atsevišķās vietās lugas tekstā, ja tādi ievajadzētos idejas skatuviskā iemiesojuma un caurviju darbības labad; izrādes ritmu. (Visi grozījumi lugas tekstā saskaņojami ar autoru).

Uzveduma plāns ietver sevī visus nākošās izrādes darbus, kas organizējami režisoram, un, pirmām kārtām, vissvarīgāko no šiem darbiem — aktieru izraudzīšanu lomām.

Uzveduma plānā ietilpst gleznotāja, izrādes noformētāja, izraudzīšana, bet ja to prasa lugas sīzets un režisora iecere, jāizraugās arī komponists un baletmeistars.

Uzveduma plānā ietveras kalendara plāns, kas režisoram jā sastāda visam darba laikam, sākot ar pirmo mēģinājumu un beidzot ar pirmizrādes dienu.

Režisora iecere nav atdalāma no tās realizēšanas plāna. Nav iedomājams uzveduma plāns, kura pamatā nebūtu luga kā skatuves mākslas darbs — izrāde režisora iztēles redzējumā. Un no otras puses, visskaistākā režisora iecere, ja tā nebalstīsies uz precīzi izstrādāta uzveduma plāna, noteikti paliks nerealizēta. «Režisora iecere, tas ir tas, bez kā nevar būt neviena izrāde,» — saka PSRS Tautas mākslinieks M. N. Kedrovs. — Lai kaut ko iemiesotu, — vispirms vajag labi izprast darba ideju, atrast savu pieeju lugai. Atzīstot režisora ieceres svarīgumu un nozīmi, es tai pašā laikā gribu teikt, ka iecere vien nedod garantiju par darba izdošanos. Dziļā, interesanta režisora iecere ir lugas veidošanas gaitā tikai vēl sākuma stadija.

Ir zināms, ka mākslas darbs — nav tikai tas, ko es esmu iecerējis, bet tas, ko esmu arī prātis realizēt daiļrades procesa rezultātā.»

(M. N. Kedrovs. Sargāt Staņislavska mantojumu — nozīmē attīstīt to. «Sovetskoje Iskusstvo» Nr. 92; 1950. g. 30. dec.).

Kā režisors praksē nonāk pie ieceres momenta?

Katrs mākslinieks, vai tas būtu rakstnieks, skulptors, režisors, komponists, pastāvīgi novēro dzīvi, aktīvi darbojas tajā, uzkrāj materialus, precīzē temu, izpēti cilvēku raksturus un notikumus. Pēc tam iestājas brīdis, kad viss mākslinieka redzētais, savāktais apaugļojas ar viņa paša domām un rodas iecere — jaunā mākslas darba plāns. «Revidentā», — raksta N. V. Gogolis, — es nolēmu savākt kopā visu slikto, kas Krievijā, ko vien es zināju — visas netaisnības, kas notiek tais vietās un tais gadījumos, kur visvairāk no cilvēka prasītos taisnība; es to nolēmu, lai tai pašā reizē arī izsmietos par visu to.» Šie Gogoļa vārdi — pirmais norādījums pār nākošo ģenialo sacerējumu.

Strādājot pie Čehova «Kaijas», K. S. Staņislavskim izveidojās lieliska uzveduma iecere: «Vakars, lec mēness, divi cilvēki — vīrietis un sievietē, izmet te viens, te otrs pa nenozīmīgai frazei, kas liecina varbūt tikai to, ka viņi nerunā, ko sirds jūt (Čehova ļaudis bieži tā dara). Tālumā uz klavierēm spēlē banalu traktieru valsī, kas piespiež padomāt par apkārtējās vides gara nabadzību, mietpilsoniskumu, lētu teatralismu. Un piepeši — negaidīts kliedziens, kas izlauzies no mīlētājas meitenes mukupilnās sirds dzīlēm. Un pēc tam — tikai viena pati īsa fraze, izsauciens:

«Nevaru! ... es nevaru ... nevaru ...» Visa šī aina formali nekā nepasaka, bet tā pamodina bezgala daudz asociāciju, atmiņu, kaislīgu jūtu.

Un, lūk, bezcerīgi iemīlējies jauneklis, nedomādams ko dara, it kā niekodamies, noliek pie mīlotās meitenes kājām nosistu baltu skaistu kaiju. Tas — lielisks dzīves simbols.

Un, tālāk, lūk. Garlaicīgā prozaiskā skolotāja parādīšanās, kurš uzmācīgi cauri visai lugai, sievu uzrunādams, maļ vienu un to pašu frazi, graudams viņas pacietību: «Brauksim mājās ... bērniņš raud ...» Tas ir realisms. Pēc tam, pēkšņi, negaidīti, riebiģais skats, kad māte-liekule prasti lamājas ar savu dēlu-idealistu.

Gandrīz naturalisms. Un noslēgumā — rudens vakars, lietus lāses sit pie loga rīts, klusums, kārsu spēle, bet tālumā — skan Sopena skumjais valsis; skaņas aplust. Pēc tam šāviens... Dzīve noslēgusies.» (K. S. Staņislavskis «Mana dzīve mākslā»).

Šīs īsās piezīmes sniedz pilnīgi precizētu režijas ieceri, sniedz ir lugas autora, ir laikmeta, ir vairāku lugas varoņu skaidru izpratni.

Taču ieceres procesā atsevišķie izrādes komponenti, protams, ne vienmēr rodas tanī loģiskajā secībā, kādā tālāk tiek veidots uzveduma plāns. Ikvienam režisoram ir savas radošās iztēles īpatnības.

Režisora ieceres, kā arī no tās izrietošā uzveduma plāna galvenais uzdevums ir — atrast harmoniju, vispilnīgāko un dziļāko atbilstību starp dramatiskā sacerējuma formu un saturu.

Ļoti labs vadonis režisoram, meklējot savai režijas iecerei harmonisku saskaņu ar dramatisko sacerējumu, ir Beļinska formulējums: «Kad forma ir satūra izteiksme, viņa saistīta ar to tik cieši, ka atdalīt formu no satūra nozīmē — iznīcināt pašu saturu, un otrādi, atdalīt saturu no formas nozīmē — iznīcināt formu»...

Dramatiskā sacerējuma saturam jārod forma režisora radošajā iecerē un uzveduma plānā.

Padomju māksliniekam — režisoram ir laime, ka autora — dramaturga attiecības pret dzīves parādībām viņš viegli var izzināt, jo viņa rīcībā, strādājot pie lugas, ir pati drošākā metode — socialistiskā realisma metode.

Savā referatā par žurnāliem «Zvezda» un «Ļeņingrad» biedrs Zdanovs sacīja: «Vadīdamies no socialistiskā realisma metodes, apzinīgi un uzmanīgi pētījot mūsu realo dzīvi, cenšamies dziļāk izprast mūsu attīstības procesu būtību, rakstniekam jāaudzina tauta un idejiski tā jāapbruņo. Parādīdami padomju cilvēka labākās jūtas un īpašības, paverot viņam nākotnes perspektīvas, mums tajā pašā laikā jārāda mūsu cilvēkiem, kādiem tiem nav jābūt, jānosoda vakardienas dzīves sārņi, sārņi, kas traucē padomju cilvēkiem virzīties uz priekšu.» Šie A. A. Zdanova vārdi pilnībā attiecināmi arī uz režisora darbu. Starp režisora ieceri un viņa darba metodi, strādājot pie lugas un pie izrādes, jābūt organiskai, mērķtiecīgai sakarībai, atbilstoši padomju socialistiskās teātra mākslas augstajām prasībām.

Iepriekš mēs runājām par to, ka režisora iztēlē radušos ieceri — izrādes «redzējumu» vajag darba procesā pie lugas iemiesot iecerei atbilstošā sceniskā kompozīcijā.

Līdzīgi māksliniekam, kurš ar zīmuli uzmet pirmo skici nākamai gleznai, režisoram vajag savā iztēlē uzskicēt kompozīciju — nākošās izrādes zīmējumu.

Prasme pasniegt skaidru lugas ekspozīciju, pareizi ievirzīt katru atsevišķo izrādes daļu saskaņā ar darbības kāpinājuma līniju, spējas izcelt kā idejiskajā, tā sižetiskajā ziņā svarīgākos notikumus, radīt spilgtus un izteismīgus darbības personu raksturus, atrast viņu savstarpējo attiecību dinamiku, un, beidzot, prasme pasvītrot visu šo guvumu ar izteismīgu mizanscenu, muziku (ja to luga prasa), skaņu un plastikas noformējumu — viss tas kopā saņemts un apvienots vienā veselā (lugas un izrādes virszudevuma — idejas vārdā) tad arī saucas: izrādes kompozīcija.



Izrādes kompozīcijas jautājumiem pieskaitāmi arī ritms un temps, kādā režisors sajūt risināmos lugas notikumus, darbības personu soļus, rīcību.

Staņislavskis apgalvoja, ka režisoram vajadzīgais temps un ritms uz skatuves rodas caur tām realajām darbībām — uzdevumiem, ko režisors uzdod aktieriem.

Pieņemsim, ka aktierim saskaņā ar lugas gaitu jāmeklē kāda pazaudēta lieta (vēstule); viņš palūkojas zem galda, zem divana un apstājas pārdomās. Režisors jūt, ka tas nav tas ritms un temps, kādam vajadzētu būt šai ainā. Staņislavskis dod padomu šādos gadījumos nemudināt aktieri, kā to parasti dara vairums režisoru: «Meklējiet ātrāk, nervozāk, enerģiskāk,» bet prasīt no aktiera, lai viņš tai pašā laika sprīdī, ko patērēja meklējot līdz šim, palūkoties nevien zem galda un divana, bet arī aiz logu aizkariem, aiz istabas durvīm, aiz etažeras, zem katra divana spilvena.

No psicho-fizisko darbību apvienošanas (kad aktierim kļuvuši pilnīgi saprotamas kā lugas ideja, tā caurviju darbība, tā arī darbības personas uzvedība un raksturs) aktierim pamazām izveidojas lomas pareizais ritms. Taisni tāpat no pareizi risinātiem notikumiem režisoram izveidojas izrādes ritms.

Mijot režisora akcentus ar pauzēm, galvenos notikumus ar nesvarīgākiem notikumiem, mijot aktieru intonācijas, — uzsvērtās ar klusinātām, izpildītāju psicho-fiziskās darbības — krasi izpaustās ar gandrīz nemanāmām, mijot dažādu skatuves apgaismojumu, nemierīgu skaļumu aiz skatuves ar mierīgu pulksteņa tikšķēšanu istabā, vētrainu muzikas akordu ar lirisku dziesmiņu — no visiem šiem sceniskajiem līdzekļiem izveidojas izrādes temps un ritms, kas skatītājiem tiek sniegts kā režisora ieceres un izrādes kompozīcijas nepieciešama daļa.

Režisora iecerē un tās realizējuma kompozīcijā — izrādes zīmējumā — izraisās un rod savu scenisko iemiesojumu arī tā saucamās mizanscenas.

Mizanscena ir viens no vissvarīgākajiem izrādes idejas izteiksmes līdzekļiem. Tā ir nepārtraukta loģisku darbību ķēde, kas rod savu scenisko iemiesojumu aktieru izvietojumā un kustībās uz skatuves, tanī vai citā izrādes momentā. Mizanscenas māksliniecisko izteiksmību nosaka tās organiskā sakarība ar ideju, ar lugas saturu un ar darbības personu raksturiem.

Mizanscena dod darbības personām iespēju ar ārējām (fiziskām) darbībām izteikt savas savstarpējās attiecības un dvēseles stāvokli. Mizanscenas pamatā vienmēr ir aktieru skaidri apziņots uzdevums, ko viņi izpilda savās iekšējās vai ārējās darbī-

bās. Tādēļ mizanscenai vienmēr jābūt par pareizi atrastā idejiskā satura pasvītrotāju un nevis par to ārējo formu, pozu, vai «skulpturu», ar ko dažkārt režisori tiecas pabeigt savu darbu pie lugas atsevišķām daļām un pie skatuviskā tēla dzīves atsevišķiem momentiem.

Svarīgs moments režisora uzveduma plānā ir gleznotāja, izrādes noformētāja, izraudzīšana.

Domas par to, kā noformējama izrāde, iztēlē tvertais tās redzējums, režisorā gandrīz vienmēr izraisās līdz ar idejiski — māksliniecisko uzveduma ieceri. Režisora darbs ar gleznotāju noris paraleli režisora darbam ar aktieriem un turpinās līdz pirmizrādei.

Režisora ieceres un uzveduma plāna realizēšanas turpmākajā stadijā risināmi vairāki organizatoriski jautājumi. Nav jārunā par to, cik svarīgi, lai režisors sevī apvienotu talantīga mākslinieka īpašības ar organizatora spējām. Ista režisorā šīs abas viņa darbības puses neatdalāmas, jo vairāk tamdēļ, ka gandrīz visi organizatoriskie jautājumi parasti nesaraujami saistīti ar režisora radošajām iecerēm. Piemēram, aktieru izraudzīšana lomām. Pirmā acu uzmetienā liekas, ka tas ietilpst organizatoriskajā momentā. Bet īstenībā izrādes veidošanas procesā tas ir viens no izšķiroši svarīgākajiem mākslinieciskajiem momentiem, no kā visvairāk atkarīgi visi režisora darba panākumi. Tādēļ šim režijas ieceres momentam jāveltī sevišķa uzmanība, nesteidzoties ar lomu sadalīšanu. Aktiera mākslas īstais uzdevums vienmēr ir: radīt skatuves tēlu, un tāpēc tas cieši saistīts ar mākslinieciskās iemiesošanas momentu. Režisoram visnotaļ jā rūpējas, lai aktieru talants tiktu vispusīgi izkopts, neapmierinoties ar to vien, kas no dabas dots. Bet režisoram pašam sevī jāattīsta spējas uzminēt iespējamības, kas slēpjas aktierī, it īpaši tās, kas viņa agrāk spēlētās lomās nav izpaukušās. Režisoram labi jāpārzina tie elementi, no kādiem veidojas aktiera sceniskā individualitāte. Visiem zināms, ka aktierim jāprot domāt un darboties uz skatuves lugas dotajos apstākļos, dziļi izprotot un patiesi attēlojot cilvēka kaislību iezīmīgākos izpaudumus. Šim prasībām pievienojamas vēl šādas: lai aktierim būtu laba, skaidra dikcija, plastiskas kustības, pietiekami spēcīga, patikama tembra, lokana balss, izteismīgi sejas panti, jūtīga mimika, muzikalitāte. Šim ārējām un iekšējām aktiera dotībām, caur dramatiskā sacerējuma tekstu, sižetu un personažu raksturiem, realizējoties skatuves tēlos, noteikti jāietekmē skatītājs, jāaizrauj, jāsavilpno ar savas artistiskās individualitātes valdzinošo pievilcību.

Tomēr vislielākā aplamība būtu tā, ja mēs aktiera individualitāti uzskatītu par savās īpašībās un mākslinieciskajā augsmē nemainīgu lielumu.

Aktieris, kuram teicamas ārējās dotības, var izkopt sevī visas viņam nepieciešamās iekšējās tehnikas puses. Un, otrādi, iekšēji apdāvināta, dziļi iejūtīga jauna aktrise spēj, gana daudz pie sevis strādājot, apgūt tos aktiera meistarības ārējos elementus, kā viņai trūka.

Pētījot aktieri, režisoram jāuzmin un jānoskaidro nevien viņa iekšējo un ārējo profesionālo īpašību attīstība vai traucējumi, bet galvenokārt tas, vai aktieris prot redzēt un izziņāt dzīvi, patstāvīgi atlasīt dzīvē tipisko, vai viņš prot skatuves tēlā atveidot sociālu, psiholoģiski pareizu raksturu.

Režisoram jābūt uzmanīgam, novērtējot savas trupas spējas. Aktiera spēju pārvērtēšana dažkārt devusi visai bēdīgus rezultātus.

Ja kolektīvā nav tāda aktiera, kuram pilnīgi droši varētu uzticēt tādas lomas, kā: Hlinovu lugā «Dedzīgās sirdis», Čackī lugā «Gudram gudra nelaime», ja nav tādas aktrises, kura tēlojot «Negaisā» Katrīnu ar savām iekšējām un ārējām dotībām spētu skatītājam atklāt visu Katrīnas traģediju, tad nevajag tādās un līdzīgas lugas izraudzīt šī kolektīva uzvedumiem.

Tieši tikpat svarīga nozīme visā režisora darbā pie uzveduma ir viņa prasmei noorganizēt ir savu darbu, ir aktieru kolektīva darbu īstajā laikā.

Nekādu uzdevumu teātra kolektīvā neatrisināsi bez gala mērķa perspektīvas, domās neiztēlojies to dienu un to stundu, kad paveiktais darbs ieraudzīs rampas gaismu. Režisora organizatoriskā nojautā viņam iesaka pareizos terminus, kā sadalāms darba laiks, gatavojot uzvedumu. Režisora plāna organizatoriskā puse aptver arī visu to lietišķo nodarbību noorganizēšanu aktieriem, kam kāds sakars ar uzvedumu (dzeju lasīšana, dejas plastika).

Svarīga loma izrādes veidošanās kopgaitā ir speciālistu nolāsiem referātiem un lekcijām par vispārīgiem vai speciāliem jautājumiem, kas tieši skar iestudējamo lugu. No tā, cik prasmiģi režisors izraugās tādas lekcijas un referātus, cik pareizi uzmin īsto momentu, kad tāda lekcija vai referāts būtu nolasāmi, dažkārt atkarājas jauns darba pavirziens uz priekšu. Tāda pat nozīme piedēvējama arī izstāžu un muzeju apmeklējumiem.

Tātad, kas panākams režisora darbā pie lugas jau pirmajā posmā?

T Pirmkārt, režisora prasme analizēt, izzināt lugu. Noteikt lugas ideju, — ne nejauši, ne pēc pirmā iespaida (kas ja arī spilgts, tomēr bieži var būt paviršs), bet tad, kad dramatiskais sacerējums jau dziļi izstudēts un izzināts.

Otrkārt, režisora prasme izzināt un iepazīt lugas autoru, viņa individualās īpatnības, valodu, daiļrades metodi. Režisora prasme atrast, izzināt un praktiski pielietot tādus materialus, kas palīdz plašāk izprast lugu un laikmetu, kurā šī luga radusies. Un beidzot, treškārt, prasme sastādīt izrādes uzveduma plānu, kam pamatā režisora paša iecere.

Sevišķi svarīgi, lai visus uzdevuma plāna komponentus režisors būtu rūpīgi iztīrījis un izstrādājis.

Dziļi izstudēt un pareizi izprast lugu, pareizi sadalīt lomas, precizēt nākošās izrādes skaidri noteiktu kompozīciju, tās ritmu, tās noformējuma principus, — tie ir paši prāvākie posmi režisora darbā pie lugas; labāk patērēt vairāk laika to apgūšanai tad, kad režisora iecere vēl tapšanas stadijā un uzveduma plāns tikko sāk veidoties, nekā vēlāk, kad būs sācies jau izrādes veidošanā radošais process, nāktos steigā mainīt aktierus, režisoram pašam grozīt savus ieskatus.

Tādēļ mēs režisora darbu pie lugas, kas ir režisora ieceres un izrādes uzdevuma plāna pamats, uzskatām par ļoti svarīgu un nozīmīgu.

II D A Ļ A

Režisora darbs pie lugas

Rūpīgi izstudējis lugu, kā arī tos materialus, kas var paplašināt un papildināt lugas saturu, režisors, balstīdamies uz savas ieceres un uzveduma plāna, stājas tieši pie mēģinājumiem ar aktieriem.

Padomju teātris — tas ir mākslas darbinieku kolektīvs, ko darbā vieno kopīgā idejiskā un mākslinieciskā ievirze. Aktieris ir izrādes galvenais loceklis; izrādes ideja, režisora-inscenētāja, aktiera kolektīva radošā darba vadītāja, iecere realizējas galvenokārt caur viņu. «Ja aktieris būs sapratis, par ko sapņo gleznotājs-dekorators, režisors, vai dzejnieks, bet gleznotājs-dekorators un režisors — kādas ir aktiera vēlēšanās, tad viss noritēs lieliski. Cilvēkiem, kuri mīl un izprot to, ko viņi kopīgi radījuši, jāmāk saprasties. Jākaunas tam, kurš neprot to panākt, kurš sāk dzīties nevis pēc galvenā kopīgā, bet pēc personiskā, privātā mērķa, mīlēdams to vairāk nekā pašu kolektīvo daiļradi. Mākslai tāds ir miris, un par viņu nav vairs ko runāt,» sacīja Konstantīns Sergejevičs Staņislavskis («Mana dzīve mākslā»).

Padomju režisora svarīgākais uzdevums — audzināt aktierus viņu darbā pie izrādes un pie lomas.

Bet, lai kļūtu par audzinātāju teātrī vai pašdarbības dramatiskajā pulciņā, lai kļūtu par līdzdalībnieku mākslinieku idejiskajā veidošanā, režisoram savi aktieri labi jāpazīst.

Nav nepieciešams, lai režisors būtu tuvās personiskās attiecībās ar visiem dramatiskā pulciņa dalībniekiem, bet viņam jāatlicina laiks draudzīgai sarunai ar katru kolektīva locekli. Režisoram obligāti jāzina, kāds viņa aktieru idejiski-politisks un vispārējais kulturalais līmenis, viņam jāzina, kā viņi dzīvo, ko domā un ko sapņo. Dzīve un daiļrade mākslā tik cieši savijas, tik daudzveidīgi ietekmē viena otru, ka tas būtu negudri, ja režisors-inscenētājs gribētu iepazīt savus aktierus vienīgi pēc tā, ko novērojīs mēģinājumu stundu laikā.

Sevišķi vērtīgus novērojumus par aktieru daiļradi režisors var gūt izrādēs.

Dažādie lietišķie skatuves mākslas atzarojumi — dziedāšana, deklamācija, prozas un dzejoļu lasīšana, dejas, akrobatika — bieži vien atsedz aktierī spējas, ko režisors līdz tam viņā netika manījis.

Protams, izdarot savus novērojumus, režisoram jābūt ļoti tak-
tiskam, lai aktieris nesajūt neko citu kā vien biedriskas rūpes un palīdzību.

«Ir cilvēki, kuri no dabas apvelli ar novērotāja spējām, — saka K. S. Staņislavskis. — Viņi gribot negribot ievēros un cieši paturēs prātā visu to, kas norisinās ap viņiem. Turklāt viņi prātīs arī atlasīt no novērotā pašu svarīgāko, interesantāko, tipiskāko un skaistāko.

Diemžēl, nebūt ne visiem aktieriem ir šāda, skatuves māksliniekam tik nepieciešama uzmanība, kas dzīvē prot atrast būtisko un raksturīgo.

Bet kā tad iemācīt mazāk vērigos pamanīt un redzēt to, ko sniedz daba un dzīve? Vispirms viņiem jāieskaidro, kā skatīties, lai saredzētu, kā klausīties, lai sādžirdētu ne tikai sliktu, bet galvenokārt labo, daiļo. Daiļums dara dvēseli cēlu, izraisa tajā cildenākās izjūtas, kas atstāj neizdzēšami dziļas pēdas emocionālajā un vispār atmiņā. Daiļāka par visu ir pati daba. Tajā tad arī ielūkojieties, cik vien varat dziļi, uzmanīgi. Pēc tam, kad būsiet iemācījušies uzmanīgi vērot apkārtejo dzīvi un meklēt tajā daiļrades materialu, jums jāpievēršas tā materiala studijām, kas mums visnepieciešamākais, uz kā galvenokārt balstāmies savā daiļradē. Es domāju šeit emocijas, kas mūsos izraisās — pārraidē «no dvēseles uz dvēseli» — saskarē ar dzīviem cilvēkiem. Šo materialu iegūt — nav viegls uzdevums, jo emocionālais materiāls ir neredzams, netverams, nedēfinējams un tikai iekšēji apjauzams.

«... Cilvēki retumis atsedz un parāda savu dvēseli tādu, kāda tā īstenībā. Visbiežāk notiek, ka viņi slēpj savus pārdzīvojumus, tad ārējā maska maldina, un novērotajam jo grūtāk uzminēt, kādas jūtas tiek slēptas. ... Ja novērojamā cilvēka iekšējā pasaule jums atklājas caur viņa rīcību, domām, tieksmēm, (dzīves doto apstākļu ietekmē), tad uzmanīgi novērojiet viņa rīcību, izziņiet apstākļus un, salīdzinādams, jautājiet sev: «Kādēļ cilvēks rīkojās tā un ne citādi, kas viņam bija padomā?» Seciniet no visa tā attiecīgus slēdzienus, apsveriet savu attieksmi pret novērojamā objektu, un no visa šajā darbā apgūtā cenšieties izprast, kāda viņa dvēsele.

Kad pēc ilgas iejūtīgas vērošanas un pētīšanas izdodas to noskaidrot, — aktierim rokā ir lielisks daiļrades materials» (K. S. Staņislavskis. Aktiera darbs).

Viens no režisora galvenajiem uzdevumiem, nodarbojoties ar izrādes dalībniekiem ir: palīdzēt aktierim izprast Staņislavska padomus, lai viņš tos varētu pielietot savā darbā pie lomas.

Ne visiem aktieriem ir vienādas uztveres spējas. Nevar galvot, ka kopējo mēģinājumu skaits būs visiem tēlotājiem pietiekams, lai varētu apgūt sarežģītu lielu, dziļu lomu. Katram aktierim turklāt ir savas iemaņas, paradumi, individualās īpatnības: viens kautrējas, jūtas neērti kopējos mēģinājumos, ja nav vēl pilnīgi drošs, ka savu uzdevumu veiks; cits — pārāk patmīlīgs, un kad režisors viņam visu klātbūtnē izteic piezīmi, viņš neklausās, jo visa viņa uzmanība pievērsta tam, kā biedri uz to reaģēs; trešais, turpretim, jau ar pirmo mēģinājumu «uzspēlē» pilnā balsī, un daudz laika jāpatērē sarunām ar viņu, lai ieskaidrotu, ka viņš pārcenties utt.

Daži aktieru trūkumi, kas kopējos mēģinājumos visai grūti padodas labošanai, izrādās viegli pārvarami, līdz režisors ar aktieri aprunājas divatā. Lūk, kādēļ individualie mēģinājumi ar aktieri tikpat vajadzīgi un svarīgi kā kopējie mēģinājumi.

Viss darba periods, režisoram strādājot pie izrādes, ir sarežģīts daiļrades process, kurā noteikti var konstatēt vairākus posmus.

Galda darbs.

Pirmajā mēģinājumā jūs nolasāt izrādes dalībniekiem iestudējamo lugu un sākat to iztīrīt.

Tas ir kā likums, ka pirmo reizi lugu lasa režisors. Pats iepriekš šo lugu izstudējis, režisors zina, kas lugā un darbības personu raksturos ir galvenais, svarīgākais un kas mazāk svarīgs, zina zemtekstu (tas ir — aiz rindām slēptās domas), sajūt lugas darbības kulmināciju un tās ritmu, ko visu tad arī cenšas izpaust, lasīdams. Tādā lasīšanā klausoties, aktieri vieglāk uztver tās autora mākslinieciskā stila īpatnības, kas saglabājamās izrādē, lai tā atšķirtos no citām temas un satura ziņā līdzīgu lugu izrādēm.

Nekādā gadījumā režisors, lasot lugu, nedrīkst «spēlēt» darbības personu vietā.

Tātd luga nolasīta. Ja aktieriem bija kādi jautājumi, režisors uz tiem atbildēja.

Otro nodarbību dienu ar aktieriem pie galda (šīs nodarbības prasīs ne tikai vienu-divas dienas, gan krietni vairāk) ieteicam režisoram sākt ar savas ieceres — lugas uzveduma plāna izklāstīšanu. Režisors jau iepriekš pastrādājis pie šīs lugas, protams, pazīst to labāk, dziļāk nekā aktieri, kuri tikai reizi to noklausījušies. Tādēļ ļoti no svara, lai režisora spriedums par lugu, ko vēl pastiprina viņa iecere, atskanētu kā pirmais. Uzveduma plāns atsedz, papildina dramatiskā sacerējuma skatuvisko atveidu. Daudzas kritiskās piezīmes, kas aktieriem radās lugu klausoties, atkrīt, kad režisors pastāsta, kā viņš domā to uzvest.

Kolektīva lugas apspriešana vajadzīga tādēļ, lai visi dalībnieki labi saprastu un apgūtu lugas ideju, sižetu un darbības personu raksturus.

Lugu apspriežot noskaidrosies:

- 1) lugas saturs-ideja (virsuzdevums) un sižets;
- 2) dotie apstākļi, tas ir, kādos dzīves apstākļos, kādā laikā, laikmetā, kādos ārējos apstākļos norisinās lugas darbība;
- 3) darbības personu raksturi;
- 4) lugas caurviju darbība, tas ir, galvenā darbība;
- 5) katras lomas darbība katrā lugas notikumā.

Daudzi no šiem atzīņumiem režisoram būs radušies, veicot priekšdarbus lugas nolasišanai.

Bet tas, ko viņš izzinājis un izlēmis, vēlreiz jāapspiež kopā ar lomu tēlotājiem.

Kopīga lugas iztirzāšana ļoti daudz dod arī pašam režisoram. Jauna, svaiga lugas uztvere, spilgtā aktiera fantāzijā iztēlots kāds skats vai raksturs lugā, dabiski, var grozīt arī inscenētāja uzskatu par šo notikumu. Taču šīs pārmaiņas neskars (ja režisors būs nopietni sagatavojies šim darbam pie lugas) pamatatzinumus, uz kuriem balstās lugas ideja un režisora uzveduma iecere.

Kad jūs lugu analizējat un apspriežat, tad cieši turieties pie autora teksta un nevis pie tā, ko kopīgi izfantazējat (lai dažkārt cik spilgts šis safantazējums) par šo lugu.

Centieties panākt to, lai aktieru uzmanība koncentrējas uz to, kas lugā notiek, par ko lugā runā, un nevis uz to, kā mēs lugu uzvedsim, kā mēs to nospēlēsim.

Lugas apspriešanā mēs iesakām šādu kārtību.

Vispirms izrādes dalībniekiem pilnīgi jāapgūst lugas ideja un lugas saturs. Tādēļ jāliek aktieriem vairākas reizes un ļoti sīki atstāstīt visu lugas saturu, tāpat atsevišķu ainu un skaņu saturu. Un ir labi, ja aktieris, to atstāstīdams, atstāstīs nevienu lugas sižetu, bet arī to, ko domā katrs personažs visas lugas norišu gaitā. Bieži vien mums gan liekas, ka atceramies apceramā

56-12-927

sacerējuma saturu visos sīkumos. Bet īstenībā, kā tas pierādās atstāstot, mēs parasti esam piemirsuši dažas visai svarīgas un būtiskas detaļas. Tādēļ, lūk, ļoti nepieciešami un svarīgi ir pārstrādāt pie lugas satura izziņāšanas un apgūšanas.

Kad aktieri apguvuši lugas saturu, vajag pamatīgi izpētīt to laikmetu, kādā norisinās lugas darbība. Parasti galvenais avots, kur smelties zināšanas par kādu laikmetu, ir paša autora daiļrade. Ja jūs gribat uzvest, teiksim, Gogoļa «Revidentu», tad iepazīties ar pagājušā gadsimta 30—40-to gadu raksturīgajām sadzīves un sociāli-politiskajām īpatnībām jūs varēsīt vislabāk gan, iepazīdamies ar paša Gogoļa sacerējumiem: «Sinelis», «Deguns», «Portrets», «Nevas prospekts», «Spēlmaņi», «Ierēdņa rīts», «Fragments», «Sulaiņu istaba», «Prāva» u. c.

Arī Puškina un Ļermontova darbos jūs tāpat atradīsīt tālaika ļaužu un notikumu visspilgtākos sociālos un sadzīves noraksturojumus.

Beļinska raksti, M. S. Ščepkina «Memuari» jūsu iespaidus par tālaika Krieviju vēl papildinās.

Kā režisoram jāstrādā ar aktieriem pie šī materiāla? Studēt šo materiālu lietderīgi ne tikai pirmajā lugas apspriedē, bet gan visā izrādes veidošanas laikā. Pastāvīgi atsvaidzināta dzīva reāla laikmeta izjūta ļoti daudz var dot aktierim, strādājot pie lomas, veidojot tēlu.

Pievēršoties kāda laikmeta studijām, būtu mērķtiecīgi jau pašās pirmajās nodarbību dienās ar aktieriem sadalīt starp atsevišķiem lugas izrādes dalībniekiem referātu temas, kas jāsagatavo kopīgām pārrunām. Visā darba gaitā — kā pie galda, tā fizisko darbību meklējumu periodā, tā arī skatuves mēģinājumu periodā — režisoram jāatrod laiks šādām pārrunām.

Nākamais posms kopīgā lugas analizē — darbības personu raksturu apspriešana. Ar jēdzienu darbības personas «raksturs» vai «tēls» jāsaprot:

1) darbības personas sociālais stāvoklis, tās attieksmju loks pret pārējo personāžu (no šīm attieksmēm tad arī noskaidrojas dotā personāža individuālie rakstura vilcieni);

2) darbības personas attieksmes pret lugas notikumiem;

3) tiešās spontanās darbības, ko personāžs veic visā lugas darbības laikā.

Tādēļ, lai noskaidrotu, piemēram, A. Ostrovska lugā «Līgava bez pūra» Karandiševa tēlu, jāņem lugas teksts un īpaši jāatlasa:

a) viss tas, ko saka Karandiševs;

b) viss, kas sacīts par Karandiševu partneru tekstā un arī remarkās;

- c) viss, ko dara Karandiševs, — viņa ārējās un iekšējās — psihofiziskās — darbības;
- d) viss, kas ar viņu notiek, tas ir lugas norises, kurās viņš līdzdarbojas.

Bez tam, izmantojot visu lugas doto materialu, aktierim jāprot priekšstatīt katra tēla pagātni un nākotni, vai arī kā mēs teātri sakām, jāprot veidot darbības personas biogrāfija.

Karandiševa biogrāfijā aktieris vispirms centīsies iezīmēt tēla sociālo raksturojumu. Karandiševs — sīks ierēdnis ar lielu patmīlību, visas lugas laikā viņš pārdzīvo traģediju, jo viņa patmīlību kājām mīda «dzīves kungi» — Paratovs un citi.

Sis posms aktiera darbā pie lomas aptver arī lomas sadalīšanu notikumos (nosakot, kāda darbība veicama tēlotājam katrā šajā notikumā).

Karandiševa lomā, piemēram, var saskatīt sekojošos galvenos notikumus un no tiem izrietošās lomas tēlotāja darbības: — Kā pirmajā, tā otrajā cēlienā Karandiševs — laimīgs un lepns līgavainis.

Trešajā cēlienā Karandiševs uzzina, ka Larisa aizbraukusi ar Paratovu; atskārst, ka viņš izsmiets, iznerrots; nolemj aizstāvēt Larisu, atriebties tiem, kas aizskāruši viņas godu.

Karandiševs patiesi mīl Larisu, un, neraugoties uz visu to, kas noticis, grib viņu paturēt pie sevis.

Vai notikumi un lomas darbības pareizi izkārtotas, to aktieris un režisors pārbaudīs, ņemot par mērķu lugas caurviju darbību un izrādes virsuzdevumu.

Nodarbojoties ar aktieri kopējos mēģinājumos, bet ja vajadzīgs, arī individuāli, režisoram vajag vispirms panākt to, lai aktierim viņa lomā viss būtu skaidrs un saprotams.

Individualās nodarbības režisoram ar aktieri-tēlotāju palīdz praktiski apgūt darbības personas uzvedības raksturu. Tas vispārējais tēla raksturojums, par kādu režisors un tēlotājs vienojas lugas apspriedes laikā, noder vien tikai par izejas punktu tālākajiem teksta un tēla darbību iztirzājumiem.

Kad režisors sāk prasīt no aktiera, lai tas lomā iemiesotu un atklātu noteiktas cilvēka rakstura īpašības, tad viņš saka lomas tēlotājam: «Veidojiet tēlu pats savā vārdā. Meklējiet viņu pats sevī.» Bet aktieris uz to mēdz preti bilst:

«Bet kā es varu veidot šo tēlu savā vārdā, kad man personīgi nepavisam nav raksturīga tāda attieksme, kādu izrāda mans varonis pret šo vai pret to? Es, piemēram, nekad nevarētu nogalināt mīlotu sievieti, kā to dara Karandiševs, nogalinādams Larisu.»

Tādā gadījumā lomas tēlotājs jāuzvedina uz domām pagudrot, pafantazēt, kādos apstākļos viņam tomēr būtu varējis izveidoties «karandiševisks» viedoklis uz dzīvi un cilvēkiem. Tēls veidojas ne tikai no rakstura iekšējām līnijām, viņš atklājas arī ārējās pazīmes, tā saucamā ārējā raksturīgumā.

Diezin, vai varētu uzskaitīt visas ārējā raksturīguma pazīmes. Milzīgi daudz to. Mums tikai iepriekš jābrīdina, ka aktieris, kurš tēlo, piemēram, klibā lomu, nevarēs u z r e i z «palikt klibs».

Ārējais raksturīgums nesaraujami saistīts ar cilvēka iekšējo dzīvi, tādēļ arī šādam vai citādam ārējam raksturojumam jābūt iekšēji, loģiski, bet nevis ārēji mehāniski nopamatotam. Atrast savam tēlam izteiksmīgu ārējo raksturīgumu ir gandrīz tikpat sarežģīts uzdevums, kā izveidot personaža jebkuru iekšējo rakstura vilcienu.

Vajag daudz vingrinājumu un treniņa, lai vēlāmo ārējo raksturīgumu aktieris apgūtu kā tēlam organiski piemītošu īpašību, kā ieradumu.

Ārējais raksturīgums — spēcīgs sceniskas izteiksmības līdzeklis. Tomēr mēs neiesakām šo līdzekli pielietot nevietā un nelaikā, ja tas nav nepieciešami vajadzīgs vai ja to tieši nenorāda autors. Vienmēr jāatceras, ka pat vienkāršs resnums (techniski viegli sasniedzams ar tā saucamiem «polsteriem») prasa no aktiera un režisora lielu papildu darbu, lai rastu tam attaisnojumu. Resns cilvēks staigā, sēd un runā citādi nekā vājš cilvēks. (Lielisks materiāls darbam pie ārējā raksturīguma atrodams Staņislavska grāmatā «Mana dzīve mākslā» un grāmatas «Aktiera darbs sevī veidošanā» otrajā daļā, nodaļā par «Raksturīgumu»).

Tikai dziļi un vispusīgi apgūdam darbības personas tēla un rakstura veidošanas paņēmienus, jūs varēsīt noteikti precizēt tā sociālo raksturojumu, varēsīt visiespaidīgāk atsegt tos individuālos rakstura vilcienus, kādiem lugas autors izveidojis šo tēlu.

Kad aktieri labi iztēlojušies, kādā laikmetā, kādā vidē, kādos apstākļos norisinās lugas darbība, un izveidojuši savu tēlu biografijas, — režisoram kopā ar viņiem jānoskaidro, jāatklāj lugas caurviju darbība. Darbībā, cīņā, sarežģītajās varoņu savstarpējās attiecībās jāatklājas lugas idejai (virsuzdevumam) visā savā attīstības gaitā līdz piepildījumam.

Pareizi izprasta, dziļi aptverta un pārdzīvota lugas ideja aktierim liek meklēt un atrast uz skatuves secīgu nepārtrauktu darbību rindu, kas atbilst lugas notikumu loģikai, saskan ar lugas sižeta risinājumu un darbības personu rīcību.

Režisora uzdevums — palīdzēt aktieriem atrast lugā to darbību secību, to notikumu loģiku, kas visdziļāk un sceniski visizteiksmī-

gāk izpauž tās ideju. Šo svarīgāko darbību ķēdi lugā mēs tad arī saucam par caurviju darbību.

Kā panākt to, lai apspriedē, kurā ietīrā visas minētas lūgas-puses un nākošās izrādes komponentus, būtu maksimāli spriegā, rosmīnoša un tāda, kas aktierim arī praktiski var ko palīdzēt?

Mūsu padoms: apvienot lūgas analīzi ar lūgas pirmo lasījuma procesu.

Piemēram. Ir izraisījusies saruna par lūgas saturu, un šai brīdī kāds no aktieriem nekā nevar alcerēties zināmu lūgas ainu; lieciet priekšā to vēlreiz stipri nolasīt un iegaumēt.

Cits piemērs. Tiek pārspriests viens vai otrs lūgas tēls. Jūs apgalvojat, ka iezīmīgākā līnija tēla raksturā, lūk, šī. Aktieri nepiekrīt. Tad lieciet nolasīt pēc kārtas visu šīs lomas tekstu.

Par to, kādu labumu dod lūgas lasīšana paraleli apspriešanai, jūs pārliecināsit, kad būsīte pateicis tēlotājiem: «Bet tagad, balstīdamies uz to, par ko mēs esam sprieduši, norunāsim (ne — nolasīsim) pēc kārtas visu lūgu no viena gala līdz otram.

Mēs tīšam uzsveram vārdu «norunāsim». Vajag, lai aktieris jau ar pirmajām dienām strādādams pie lomas, nevis lasītu, bet gan runātu lomas tekstu, lai viss galda darba process ar katru dienu vairāk un vairāk izvērstos par lūgas darbības personu sarunāšanos.

Ko nozīmē norunāt, nevis nolasīt frazi? Tas nozīmē piešķirt frazei nepieciešamo loģisko izteiksmīgumu. Ja frazē ir jautājums, tad jājautā ar to, ja tajā ir kāda notikuma vai fakta apraksts, tad vajag iztēloties šo notikumu un tieši par to pastāstīt; bet ja frazē ir lūgums, — palūgt ar frazes vārdiem utt.

Protams, jums neizdosies uzreiz, jau pirmajā mēģinājumā dienā aktierus noskaņot no lasīšanas uz sarunu toni. Bet ja jūs pēc tā neatlaidīgi tieksīties, — panāksīte, ka ar katru dienu mazāk būs lasīšanas, bet vairāk dzīvas sarunas starp aktieriem, kas ar laiku pāries raitā dialogā.

Protams, ar visu to vēl nav gana, lai lūgas mēģinājumus pie galda varētu uzskatīt par pabeigtiem. Jāturpina darbs pie vārda, aktieriem studējot un apgūstot autora valodu. Aktierim uz skatuves jārunā pilnīgi brīvi un dabiski lūgas valodā.

Rūpīga iedziļināšanās autora valodā noteikti ved pie lomas — tēla padziļināšanas, pilnveidošanas.

Ja mēs kā piemēru ņemsīte vienu no padomju skatītāju atzītākajām un iemīļotākām lūgām — «Lūbova Jarovaja» — un lūkosīte izanalizēt K. Treņeva valodu, mēs redzēsīte, ka tā neparasti spilgta, lakoniska, savdabīga — ir frazes uzbūves ziņā, ir ritma ziņā utt.

Dažas vietas lugā «Ļubova Jarovaja», strādājot pie teksta, prasa ļoti daudz pūļu un pacietības. Tādas vietas ir Jeļisatova un Panovas skats pirmajā cēlienā (Jeļisatovs: «Tikko patlaban saņemtas ziņas» utt.); slavenās divi rindas, taču faktiski — lielisks Švandjas skats otrajā cēlienā (Virsnieks: «Kas tie tādi?» Svandja: «Tie esam mēs... Gūsteknis šite»); Ļubovas Jarovajas pēdējā replika otrajā cēlienā («Miša? Tu... Nav tiesa!»). Daudz tādu līdz pēdējam saīsinātu, koncentrētu, taču ļoti svarīgu un izteiksmīgu skatu — dialogu izvietots pa visu lugu. Strādājot pie tiem, vienmēr jālieto šāda metode: šīs īsās rindas, — koncentrētie dialogi jāuzskata par patstāvīgiem skatiem — notikumiem.

Vispirms darbā jāpanāk tas, lai šim īsajam tekstam «nepaietu garām», lai tas nepagaistu, bet būtu skatītājiem ļoti sadzirdams. Aktieriem, kuri aizņemti šajos skatos, jāatrodas viņiem visizdevīgākā mizanscenā (lai viņi no zāles ļoti saredzami un ļoti sadzirdami). Lomas vārdiem jāpievieno arī ārējās izteiksmības līdzekļi — kustības, vēlēšanās kaut ko izteikt ar acīm, mimiku utt. Starp atsevišķām frazēm jābūt tām sekundu pauzēm, kas rada iespaidu, ka tiek apdomāti nākošie vārdi; jābūt precīzi noskaidrotam «zemtekstam», jāievēro autora remarkas.

K. Treņeva lugas valodas savdabība ir neparasti spilgtas formas, dziļa satura piesātinātie izteicieni, kā: «Jauno pasauli pārķ ar asinīm» (Ļubova Jarovaja); «Ir skaidras asinis, bet ir arī netīras, maitātas: tās vajag nolaist» (Koškīns); «Bez nagiņiem... revoluciju neradīsi» (Koškīns); «Es pat miegā neaizmirstu, ka esmu pulkvedis un — turklāt žandarmu» (Maļiņins).

Lieliskā asprātība, smelta no krievu tautas gudrības dzīlēm, izceļ lugas valodu, izraisa skatītājos gan ironisku smīnu, gan sarkastisku smieklu brāzmu. «Laižiet, laižiet Duņku uz Eiropu!» «Labus priekšniekus velni līdz ar kvasu apēduši» — desmitiem līdzīgu fražu un izteicienu padara lugas «Ļubova Jarovaja» valodu dzīvu, spilgtu un ārkārtīgi bagātu. Saprotams, ka neviena asprātība, neviens jautrs vārds, ko autors izteicis lugā «Ļubova Jarovaja», izrādē nedrīkst būt izslēgts no tā vai cita notikuma kopīgās jēgas, nedrīkst būt pasniegts atsevišķi, atrauti, ar nolūku «uzjautrināt» skatītāju.

Aktierim vienādi nopietni jāizturas pret laikmetisku un klasisko lugu valodas studijām.

Tēlotājam nevien jāsaprot, jāizjūt un jāiemil lugas autora valoda, viņam jāprot arī frazi pareizi izrunāt, nonest līdz skatītājam autora domas. Lai to varētu, bez vispārējo valodas likumu zināšanas, vajadzīga arī vēl tā saucamā teksta loģiskā un psicho-

loģiskā analīze. Režisoram un aktierim jāprot ar akcentiem, pauzēm vai ar intonāciju izcelt tās pamatdomas un jūtas, kas ietvertas dialogos, replikās un darbības personu monologos. Pareizi definēta doma nodiktēs aktierim pareizo darbību. Aktierim jāzina, kam viņš adresējis izteikto domu. Viņa partneris, kam veltīta attiecīgā replika, savukārt uztvers šo domu, ko tikko izsacījis viņa sarunu biedrs. Tātad, izraisās arī viņa darbība. No šo divu darbību (ko aktieri izveido loģiskas un psiholoģiskas teksta analīzes rezultātā) sadursmes vai saskaņas izveidojas lugā darbība un pret darbība.

Režisoram jāseko, lai aktieris ne tikai runātu savam lugas partneram, bet arī iedarbotos uz viņu.

Nodarbojoties līdz ar izrādes dalībniekiem ar teksta analīzi, režisors nereti runā ar viņiem par tā vai cita lugas notikuma zemtekstu. Zemteksts, tas ir: tās domas un jūtas, ko kāds personažs dotajā mirklī (bieži vien tieši tās neizsacīdams) pārdzīvo.

Zemteksts nosaka visu lomas iekšējo dzīvi, «kas nepārtraukti rit zem teksta vārdiem, visu laiku attaisnodams un atdzīvinādamas tos... Zemteksts — tas ir tas, kas liek mums runāt lomas vārdus» (K. S. Staņislavskis «Aktiera darbs».) Lomas zemteksts jāizanalizē tikpat rūpīgi kā lomas teksts, tādēļ ka zemteksts noskaidro bieži vien svarīgus lomas sajēguma centrus.

Bez lomas zemteksta, kas vienmēr sakrīt ar tēlotāju iekšējo darbību, ir vēl tās vai citas frazes zemteksts.

Kādas savstarpējas attiecības ir zemtekstam ar pašu tekstu? Nereti uz skatuves, tāpat kā arī dzīvē, cilvēks nerunā to, ko domā. Sevišķi bieži tas notiek tad, kad cilvēks satraukts, neatrod vajadzīgos vārdus, vai grib apslēpt savas domas, vai kautrējas, vai grib panākt to, lai izrunājas otrs. Tādā gadījumā to, ko grib patiesībā teikt šis personažs, skatītājs noproto pēc tā, kā aktieris izrunā šo frāzi, pēc viņa intonācijas, dažreiz pat pēc žestiem. Un, patiesi, katra frāze, pat katrs vārds var tikt izrunāts ar gluži dažādu nozīmi, atkarībā no tiem apstākļiem, kādos vārds izsacīts.

Pieņemsim, ka lugā ir replika: «Smieklīgi!» Ja tas, kurš šo repliku izrunā tiešām sajūt ko smieklīgu, tad šeit nekāda zemteksta nav. Bet ja, izrunādams šo vārdu, personažs grib izteikt nosodījumu, kaut kāda jēguma noliegumu, tad vārdam «smieklīgi» būs zemteksts: «slikti», «nepareizi», «nekrietni».

Dažreiz zemtekstu viegli uziet, dažreiz grūti. Kā režisoram, tā aktierim jāprot atrast lomas zemteksts.

Ostrovska lugā «Līgava bez pūra» daudzi skati būvēti uz zemteksta. Tā, piemēram, Knurovs un Voževatovs pirmajā cēlienā, dzerdami šampanieti, sarunājas par mīlu, par precēšanos, bet

īstenībā abi cenšas noskaidrot, cik katram no viņiem nopietni nolūki ar Larisu.

Visās ainās, kur Larisa sarunājas ar Paratovu (izņemot pēdējo ainu), lai ko arī viņa nesacītu, aiz katra teikuma slēpjas viens un tas pats jautājums (zemteksts): «Vai tu mani mīli?»

Lūk, atsevišķas frāzes no «Līgavas bez pūra», kur gluži skaidri samanāms zemteksts:

«Voževatovs. Lai kā ar citu, bet pietiekami daudz šika» (Zemteksts: «Bet naudas nav»). Knurovs. Jūs varat man teikt, ka viņa jau vēl nemaz nav apprecējusies, ka vēl ļoti tālu tas brīdis, kad viņa var šķirties no vīra. Jā, jādomā, ka varbūt vēl ļoti tālu, bet var taču notikt, ka arī ļoti tuvu» (Zemteksts: «Izdariet tā, ka Larisa aiziet no Karandiševa»).

Sādu fražu lugā «Līgava bez pūra» ļoti daudz.

Vārds — doma — redzējumu tēlainība — zemteksts — lūk, galveno apgūstamo posmu secība, režisoram līdz ar aktieriem — cenšoties izstudēt, apgūt lugas autora valodu.

Vēl viena svarīga līnija režisora darbā ar aktieriem — noskaidrot darbības personu savstarpējās attiecības un viņu attieksmes pret lugas notikumiem, jo tās ir ārkārtīgi svarīgs faktors spilgtas patiesas izrādes radīšanā.

Ja, piemēram, aktierim, kurš spēlē Jago, nebūs attieksmju pret Otello, kā pret savu ļaunāko ienaidnieku un, otrādi, ja aktierim, kurš spēlē Otello, nebūs pret Jago pilnīgas uzticības, mīlestības, tad, šim abām attieksmēm saduroties, neradīsies traģiskais Jago un Otello konflikts.

Varētu minēt daudz tādu piemēru. Ka dzīvē nav ne mirkļa, kad mēs nebūtu piepildīti ar tādu vai citādu attieksmi pret to, ko mēs šai sekundē darām, domājam, redzam, jūtam, tāpat arī izrādē, izrādes darbības personām nav un nedrīkst būt nevienas «tukšas» sekundes.

Ja aktieris nezina vai nesaprot savu attieksmi pret lugā notiekošo darbību, pret runāto vārdu, pret notikumu, — viņa lomas iekšējā dzīvē rodas iobs, plaisa.

Tādēļ režisoram līdz ar aktieriem jāatrod konsekventa nepārtraukta attieksmju līnija, kas sasaista personāžus vienu ar otru un ar lugas notikumiem. (Visvisādi palīdzot aktierim darbā pie lomas, režisoram jāpanāk, lai aktieris nepaliek tikai viņa režijas ieceres pasīvs piepildītājs. Jādara viss iespējamais, lai aktieri ierosinātu patstāvīgi strādāt pie lomas, lai panāktu, ka viņš noteiktajam sceniskajam uzdevumam meklē patstāvīgu atrisinājumu.)

Jūs mēģināt ar Larisas lomas tēlotāju lugas «Līgava bez pūra» ceturto cēlienu. Jūs esat izņēmuši kopā ar viņu visus

iepriekšējos cēlienus; aktrise jau guvusi pareizo attieksmi pret sevi kā pret meiteni bez pūra, pret Karandiševu, pret Paratovu un pret visiem apkārtējiem ļaudīm. Viņa labi iejutusies visos savos skatos, un pat visgrūtākais Larisas monologs ceturtajā cēlienā pie margām bulvarī uz Volgas kraujas viņai skan pareizi. Bet, lūk, tūliņ pēc šī monologa, Larisas skatā ar Karandiševu aktrise un režisors negaidīti pēkšņi atdurās pret grūtībām.

«Lieta... jā, lieta! Beidzot atrasts vārds, kā mani nosaukt,» saka Larisa šai skatā. Bet aktrise pēkšņi izrādās nokļuvusi strupceļā.

— Es saprotu, kādēļ Larisa saka šo vārdu, — griežas viņa pie režisora. — Es saprotu, ka Larisa — «lieta», bet man nekādi neizdodas izjust šo vārdu, atrast sevī patiesu jūtu saviņņotu atbalsi šim vārdam.

Jūs paskaidrojāt viņai, ko ar to gribēja teikt Ostrovskis, jūs lūdzat, lai Kņurovs un Voževatovs nospēlē vēlreiz skatu ar monetu — lozi, bet aktrise, kaut ar prātu visu saprazdama, sirdī paliek salta pret šo Ostrovsku tēlu, un vārdi, kas izsaka Larisas lomas pamatdomu, kulmināciju, viņai izskan vēsi, vienaldzīgi.

Ko darīt?

Jāsauc atkal palīgā tas pats «ja būtu» (Nepieciešams pasvītrot, ka K. S. Staņislavska «maģiskais ja būtu» ir visdrošākais ceļš aktiera daiļradē, un nevien kāds zināms paņēmieni, kas aktiera darbā pie tēla — lomas pielietojams «sliktākā gadījumā».) — «Ja jūs pati būtu tādā stāvoklī — griežas režisors pie aktrises, — ko tad jūs sacītu, — kā jūs sevi nosauktu, šādā stāvoklī būdama?

— Es nezinu, bet drīzāk es sevi nosauktu: «nevienam nepiederoša».

— Labi. Sakiet vārda «lieta» vietā «nevienam nepiederoša».

— Bet, piedodiet, tas taču Ostrovskis!

— Aizmirsīsim, pie šīs epizodes strādādami, uz dažām dienām Ostrovski. Izsakiet šo domu, atstāstiet šo Ostrovska gleznaino salīdzinājumu saviem vārdiem.

Jādomā, ka aktrise, izteikdamās pati saviem vārdiem, izpildīs uzdevumu ar visu to attieksmi un temperamentu, kāds šim momentam Larisas lomā nepieciešams. Paies trīs — četras dienas, daži mēģinājumi, un — viņas attieksme pret šo momentu lomā kļūs stingra, spilgta, pareiza. Lieciet, lai viņa tagad pamēģina visu to, par ko viņa domā un runā saviem vārdiem, ielikt atkal Ostrovsku vārdos. Un varam galvot, ka Ostrovska teksts šai vietā aktrisei izskanēs tikpat pārliecinoši kā skanēja viņas pašas vārdi.

Būtu ļoti nepareizi, ja visu autora tekstu gribētu norunāt saviem vārdiem, «pārtulkot» savā valodā. Taču neapšaubāmi, ka pareizā attieksme aktierim rodas tad, kad viņš zina un jūt, ko būtu teicis un darijis viņš pats, ja būtu tādos apstākļos, kādas lugā darbības persona.

Prasme atveidot personu savstarpējās attiecības saskaņā ar lugu, attīstīt mēģinājumos tās starp aktieriem, pacelt līdz vajadzīgajai spilgtuma un sceniskas izteiksmības pakāpei, māka nostiprināt šīs attieksmes noteiktā sceniskā formā (ir intonāciju zīmējumā, ir fizisko darbību ritmā, ir mizanscenās) — tas ir viens no galvenajiem izrādes iestudētāja pienākumiem. Jo pieredzes bagātāks kļūst režisors, jo bagātākas, daudzveidīgākas, dziļākas viņam izradē attiecības darbības personu starpā.

Ja jūs pie galda labi esat iztīrājuši attiecību sistemu lugā un konstatējuši, no kādiem darbības personu uzdevumiem dzimst šīs attiecības, ja jūs esat panākuši, ka tās izvērtušās personāžu tiešos savstarpējos sakaros, ja ir nospraustas viņu darbības un tēlu iezīmīgākie rakstura vilcieni, — jūs esat radījis stipru pamatu tālākajam darbam pie izrādes.

Galda darbā ietilpst liels daudzums ārkārtīgi svarīgu elementu no režisora praktiskā darba ar aktieriem, un tas nekādā gadījumā nav uzskatāms tikai par sausu, «zinātnisku» lugas analīzi. Kad šīnī periodā vajag saskaņā ar lugas sižetu parādīt nepieciešamo fizisko darbību, tad aktieriem jāliek izpildīt šo darbību — būtu aplam, ja skatus, kas saistīti ar nepieciešamību fiziski darboties, kustēties, «nosēdētu» pie galda.

Pēc Staņislavska novēlējuma — «izprast» aktiera un režisora valodā vienmēr vajag nozīmēt «darboties». Tādēļ jau pie galda aktieriem jāšāk arī darboties — iedarboties ar lugas tekstu vienam uz otru, ar savu attieksmi pret partneru. Tad galda perioda noslēgumā luga izskanēs kā «vārda» darbība, bet daļēji var izpausties fizisku darbību virknē. Vērtīgus praktiskus norādījumus, kā strādāt režisoram ar aktieriem pie tēla vēl galda periodā, režisors un aktieri atradis Staņislavska grāmatā «Aktiera darbs» (trešā, septītā un desmitā nodaļa).

Organisku darbību meklējumi.

Nu, lūk, ar galda darba periodā paveikto jūs esat apmierināts. Visas savstarpējās attieksmes un attieksmes pret lugas notikumiem aktieri nevien izzinājuši, bet arī tiktāl apguvuši, ka, kaut arī viņi sēž vēl pie galda, bet līdz ko sāk sarunāties pēc lugas teksta,

viņu starpā notiek zināmā mērā īsla mijiedarbība: Viņi jautā, atbild, pārmet viens otram (saprotams, ja tādas darbības ir lugā), domā, pierāda, apstrīd, novērtē kā bēdīgus, tā priecīgus notikumus, mīlē, ienīst, nicina, cienī viens otru (atkal, protams, ja vien tas notiek lugā). Vārdu sakot, viņi ir izpratuši visas tās iekšējās darbības, kas aktierim izveidojas pareizi atrastu darbības personas tēla attieksmju rezultātā pret visu to, kas ap viņu šai lugā.

Taču, neraugoties uz iekšējo darbību, aktierim jāizpilda arī vairākas ārējas fiziskas darbības, gan vienkāršas, gan sarežģītas. Viņam jāprot uz skatuves soļot, sēdēt, dzert, ēst, uznākt, aiziet, apģērbties utt. Nav neviena tāda sceniska stāvokļa, kurā iekšējās darbības līnija nebūtu saistīta ar fizisko darbību virkni. Ļoti svarīgs uzdevums režisoram — atrast, konstatēt pa visu lugu, kur veicamas fiziskas darbības katrai darbības personai par sevi un visiem personažiem kopā (tani skaitā arī masu skatu dalībniekiem). Nepietiek, ja tikai vārdos noskaidrots, ko zināmā skatā dara viens — otrs personažs vai darbības personu grupa; vajag ar aktieriem šīs fiziskās darbības atkārtoti izmēģināt, panākt to, ka aktieris spējīgs veikt tās kā nepieciešamību, kā ieradumu. Tad skatītājs tām noticēs. Tādēļ aktieriem, izpildot fiziskās darbības, jāievēro kā likums: ne demonstrēt, ne notēlot, ne atdarināt kādu darbību, bet pa īstam darboties.

Pāriet no galda darba tieši uz skatuvi, lai tur turpinātu aizsāktu darbu ar aktieriem — visai sarežģīta lieta. Pēc Staņislavska padoma (ja vien vispārējie darba apstākļi to pieļauj) no galda darba jāpāriet pie nodarbībām istabas iezogotā laukumā — marķētajā skatuvē (t. s. vigorodkā). Aktieriem un režisoram jācenšas atrast lugas, lomas organiskās darbības, darbojoties aptuvenās dekoracijās. No vieglām draperijām, aizsegami («širmjjiem») krēsliem, mēbelēm jebkurā pietiekami prāvā mēģinājumu istabā izveidojams norobežots laukums — marķētā skatuve. Pēc Staņislavska domām, šādos apstākļos aktierim vieglāk būs koncentrēt savu uzmanību tieši uz tām darbībām, kas viņa lomā nepieciešamas. Pārcēlušī lugas iestudēšanas darbu no galda uz marķēto skatuvi, režisors kopā ar aktieriem meklē tādas fiziskās darbības, kas atbilstu lugas tekstam, meklē psiholoģiskās (iekšējās) un vārda darbības pilnīgu saskaņu ar ārējo, fizisko darbību — meklē aktiera organisko darbību uz skatuves.

«Katrā fiziskā darbībā, — saka K. S. Staņislavskis, — ir iekšējā psiholoģiskā darbība, kas ir par cēloni ārējai darbībai. Bet katrā psiholoģiskā — iekšējā darbībā ir fiziska darbība, kas ir tās, psihiskās būtības izteicēja. Abu šo darbību vienībā noris organiskā darbība uz skatuves».

Lielā krievu zinātnieka I. P. Pavlova skolas principu studijas uzvedināja Staņislavski uz domām, ka lomas iekšējo dzīvi var apgūt ar ārējo darbību loģikas starpniecību. Izmantodams to apstākli, ka fiziskā un psihiskā puse cilvēka uzvedībā ir cieši vienas, Staņislavskis mēģināja caur darbības fizisko līniju ielūkoties tēla iekšējos pārdzīvojumos.

Pēc Konstantīna Sergejeviča domām šāda pieeja daiļradei ieteicama tādēļ, ka «fizisko darbību» vieglāk aptvert nekā psihisko, to vieglāk saprast nekā iekšējās sajūtas, to vieglāk fiksēt — tā redzama.

«Fiziskās darbības novadā, — saka Staņislavskis, — mēs jūtamies drošāk, brīvāk nekā nelveramo jūtu novadā. Seit mēs labi orientējamies, esam attapīgāki, pašpārlicinātāki nekā grūti tveramo un grūti fiksejamo iekšējo elementu novadā.

Reizē ar to «fiziskā darbība» ir vienota ar visiem citiem elementiem. Istenībā nav fiziskas darbības bez gribēšanas, tiekšanās, iztēles izdomājuma, bez tādas vai citādas iedomājamas darbības. Tādēļ jebkurai fiziskai darbībai uz skatuves jābūt tādai, ka tai notic kā īstai un patiesai» (M. Kedrovs, «Sargāt Staņislavska mantojumu — nozīmē to attīstīt, izkopt).

«Fiziskā darbība» ietver sevī visu cilvēka būtības sarežģīto kompleksu: aktiera domas un darbības, viņa attieksmes pret visu apkārtējo vidi, pret skatuves partneriem, viņa psihofizisko pašsajūtu šajā epizodē uz skatuves, beidzot, viņa «vārdu darbību» — tas ir viņa iedarbošanos uz partneru ar vārdu. Viss tas, kopā saņemts, ir vienotā mērķtiecīgā organiskā aktiera darbība uz skatuves.

Kā izcils paraugs šādai organiskai, psihofiziskai darbībai «nožogojuma» mēģinājumu periodā man prātā nāk Vl. Iv. Ņemiroviča-Dančenko darbs pie neliela skata K. Treņeva lugā «Lubova Jarovaja», kur matrozis Svandja sastopas ar kareivī Pikalovu. Saziņā ar Treņevu, Vl. Iv. Ņemirovičs-Dančenko bija lugas otrajam cēlienam atstājis pirmā cēliena skatuves iekārtojumu, tas ir telpu, kurā novietojies sarkanarmijas štabs. Vladimiram Ivanovičam gribējās radīt kontrastu starp pilnasinīgo, kūsājošo dzīvību, ar kādu pildījās telpas, kad tās aizņēma sarkanarmiešu štabs un kad visi pilsētas notikumi, visi iedzīvotāju satraukumi, prieki un bēdas koncentrējās ap šo dzīvinošo padomju, tautas varas, centru, — un starp to traģisko mēmo klusumu, kāds iestājās abās istabās kopš tā brīža, kad strādnieku revolucionarās grupas uz laiku atkāpās, pilsētu pameta.

Vl. Iv. Ņemirovičs-Dančenko sevišķi rūpīgi meklēja tās starp-

laika minutes, kas šķir revolucionāru pēdējās darbības no pirmās baltgvardu parādīšanās.

Tādēļ visa viņa uzmanība bija pievērsta Švandjas tikšanās momentam ar Pikalovu.

... Aizgājušās pēdējās bruņoto strādnieku grupas, kas pulcējās štaba uzgaidāmā telpā — lielā istabā ar izeju uz platām kāpnēm. Aizgājis komisars Koškins ar saviem biedriem — palīgiem štabā. Telefona vadi noņemti, viss štaba īpašums aizvests. Sargs Cirs klaiņā pa tukšo namu, pārlūkodams visus skapjus, visas atvilktnes: vai nav aizkritis tur kāds dokuments, kas varētu noderēt baltajiem. Cirs — nodevējs.

— Vēl dažas sekundes pilnīga klusuma, — prasa Vladimirs Ivanovičs. — Tas ir pats šausmigākais, — saka viņš, pievēršamies aktieriem, — klusums mājā, kuras logi un durvis līdz galam vaļā. Māja un pilsēta uz stundu kļuviši «nevienam nepiederoši». Bet, klau, no tālienes dzirdams kaut kāds ļoti lēni pieaugošs, uztraucošs dobjš troksnis: tie ir ballie pilsētas nomalē, tur viņu galvenie spēki. Izlūki — jau pilsētas centrā. Tad logā parādās zverīga fizionomija papachā ar kokardi un ar baltu vai zaļu lentu. Tikko parādās, lai tūlīņ pazustu, bet mums jau kļuvis skaidrs, ka briesmas draud visiem sarkanajiem, kuri nav paguvuši izklūt no pilsētas.

Vladimira Ivanoviča rikojums tūdaļ tiek izpildīts. Viens no aktieriem, kurš tēlo kazaka — baltgvarda lomu, dažas sekundes redzams logā, tad pazūd.

Man viņš noteikti jāpamana, — saka Švandjas lomas tēlotājs B. N. Livanovs, — jo man ļoti piemērots teksts šim gadījumam: «Slazdā notvēruši — tavu dvēseli...»

VI. IV. NEMIROVIČS-DANČENKO. Bet, manuprāt, Švandja šo razbainieka purnu nav pamanījis. Mēs taču domājam, ka Švandja aizgājis kopā ar Koškinu. Un te uzreiz, tieši pēc tam, kad logā parādījās baltgwards, no iekšējām telpām, strauji, taču mierīgi iznāk Švandja, nenoskārsdams, ka štabs jau ielenkts. Lūk, tad mums, skatoties, kļuvis baigi par viņu! Nu, pamēģiniet.

Atkal logā parādās un pazūd briesmīgā seja. Pēc sekundes uz skatuves iznāk Švandja — Livanovs. Viņš šķērso istabu un apstājas uz galvenās ieejas sliekšņa.

LIVANOVS: Bet kur tad Pikalovs?

VI. IV. NEMIROVIČS-DANČENKO (no zāles): Vēl laukā, uz ielas.

LIVANOVS: Tātad mūsu satikšanās norisināsies aiz kulisēm?

VI. IV. NEMIROVIČS-DANČENKO: Nē, nebūt nē; ejiet

vien, kurp jūs gājāt. Paslēpieties uz pussekundi no mums un atkal atgriezieties šinī zālē; ja būsit atradis pareizo darbību, mēs sapratīsim, ka māja jau aplenkta, izejas noslēgtas.

Ļivanovs atkal ātri, taču mierīgi, uznāk uz skatuves, šķērso visgarām istabu un pazūd durvīs, kas ved uz kāpnēm, un gandrīz tai pašā mirklī ielido istabā atpakaļ, metas pie loga, kas pretējā sienā, notupstas pie palodzes, uzmanīgi paveras caur logu uz ielu un, vienā acumirkli, spēji atvirzīdamies, skriešus dodas pāri visai skatuvei uz blakus istabu. Taču gandrīz tai pašā mirklī viņš atkal atgriežas istabā atpakaļ...

— Slazdā notvēruši — tavu dvēseli... aizelsies izdveš viņš.

VI. IV. NEMIROVIČS-DANČENKO: Lūk, tā jau pavisam cita lieta. Nemainiet savu stāvokli. Ko jūs darīsiet, ja šai mirklī durvīs ar muguru pret jums parādisies, bailīgi apkārt lūkodamies, jūs nepamanīdams, Pikalovs?

Ļivanovs: Es viņu nošaušu!

VI. IV. NEMIROVIČS-DANČENKO: Pirmkārt, jūs ar to sevi nodosit balto izlūkiem, kuri, kā jau mēs zinām, ložņā pa pilsētas ielām, bet, otrkārt, nevarēs notikt jūsu skats ar Pikalovu. Kā redzams, autors paredzēja jums — citādas darbības, kad šo ainu rakstīja.

Ļivanovs: Atminēju! Man jāizliekas, ka arī es esmu izlūks-spiēgs. Uzmanīgi aiz Pikalova muguras, kurš lēnām kustās pa istabu, Svandja pieiet pie ieejas durvju palodas un nostājas tur nevērīgā pozā.

Aktieris, kurš tēlo Pikalovu, tieši tai mirklī pagriežas atpakaļ un drudžaini paceļ šauteni pret Svandju, acīm redzams: viņš redz tajā ienaidnieku. Sasprindzinātā pauze ilgst tikai divas — trīs sekundes, bet to visu pistrāvoja tāda organiskā darbība, ka mums no zāles vērojot šo mēģinājumu, tā likās bezgalīga.

— Tu — biedrs vai tautietis? — gluži mierīgi noprasa Svandja: — Kā tevi dēvēt?

— Ir ar biedriem esmu gājis, ir pret biedriem — vārdus instinktīvi stiepdams garumā, un it kā gribēdams ar tiem iztaustīt Svandju, atbild viņam Pikalovs, aizvien vēl rokās turēdams paceeltu uzvilktu šauteni... — Mūsējs vai viņējs? — noslēpumaini, bet ar vislielākās vienaldzības izteiksmi seņā jautā viņam Svandja.

Pikalovs: Mūsējs. No Pokrova dienas esmu gūstekņos. Sodien — šie, rīt — viņi.

Svandja: Vai nav ko uzpīpēt?

Pikalovs: Ak, ja būtu...

Svandja: Dabūsim!

Glūži mierīgi Svandja apsēžas uz krēsla un sāk tīt «kazas kāju», pasniedz uztīto papirosu Pikalovam, bet sev tīn otru. Pikalovs atslēļ šauteni pret sienu un nosēstas viņam līdzās.

VI. Iv. N e m i r o v i č s - D a n č e n k o: Lūk, tagad nu gatavs lielisks trampilns visam nākošajam skatam. Kas mums līdzēja to uzcelt? Vispirms aktieru istā pareizā fiziskā pašsajūta. Kā jūs pie tās nonācāt? Veikdami loģisku darbību rīndu, Svandja pūlējas, lai glābtos no «aplenkuma», Pikalovs pūlējās, lai neiekristu slazdā. Pēc tam abi pārbaudīja viens otru. Pārbaudīja vārdiem, jautājumiem, bet mēs visu laiku sajutām, kāda milzīga svarīga, sasprindzināta darbība slēpās aiz šiem īsajiem, it kā ne šo, ne to izsakošiem, nenozīmīgiem vārdiem: «Biedrs vai tautietis?» «Mūsējais vai viņu?» Un tad Svandja uzminējis pašu dabiskāko un tādā situācijā visnepieciešamāko darbību: viņš vedina uzpīpēt. Un Pikalovs uzķeras uz pareizās psihofiziskās darbības maksšķeres: ienaidnieks taču nepiedāvās «sapīpēt»... Un naivais karotājs mierīgi atslēļ šauteni pie sienas! Tādējādi, pareizā darbību secība ļauj kā aktierim, tā skatītājam noticēt izdomai kā patiesīgai dzīves situācijai un dod aktierim pareizo fizisko pašsajūtu. Es ieteicu aktierim meklēt pareizo fizisko pašsajūtu, kas sakņojas viņa varoņa loģiskās darbībās, jau pašā darba sākumā, bet it īpaši tajā periodā, kad mēģinājumi notiek «nožogojumā», — marķētajā skatuvē, kā arī pārejot no tās jau uz īsto skatuvi...

Minētais piemērs liek secināt, ka režisora darbā ar aktieri — vai nu tas notiek marķētajā skatuvē vai uz īstas skatuves — tēla organiskās darbības meklējumiem vēltījama izcīla uzmanība, kā svarīgam posmam kopdarbā pie izrādes. To nedrīkst aizmirst, izstrādājot izrādes uzveduma kalendāro plānu.

Tādēļ, ja jūs šim darba posmam būsiēt patērējuši arī vairāk nekā pusi no tā laika, kas paredzēts uzveduma iestudēšanai, bet būsiēt panākuši to, ka pēdējā dienā jūsu, režisora, priekšā visa luga tiek nospēlēta darbības, — varat uzskatīt, ka galvenais no jūsu uzdevumiem izrādes režijas darbā ir izpildīts.

Režisora darbs ar aktieriem uz skatuves

«Patiesību meklējot, pievērsīeties vispirms fiziskām darbībām nevis jūtām» — sacīja Staņislavskis, runādams par galveno režisora uzdevumu, strādājot ar aktieriem pie lomas.

So noteikumu vajag stingri ievērot arī nākošajā režisora darba posmā, strādājot pie izrādes — kad no mēģinājuma ista-

bas pāriet uz skatuvi, no marķētām dekorācijām nožogojumā uz īstām dekorācijām uz skatuves.

Režisora darbs ar aktieriem uz skatuves nozīmē pirmām kārtām aktieru meklējumus pēc tās tēla — lomas tālākas izveides, kādu prasa no viņiem jaunie mēģinājuma apstākļi uz īstas skatuves, īstās dekorācijās.

Ir zināmi daudzi gadījumi, kad mehāniski pārceļot darbu no nožogojuma uz skatuvi, tas guva negatīvu rezultātu: vairs nepadevās tā psicho-fiziskā darbība, kas aktierim un režisoram galda darbā un nožogojumā tik labi bij izdevusies: lugas teksts bija kļuvis tukšs, gurd un neizteiksmīgs, vai arī otrādi, bez attaisnojuma akcentēts, intonācijas zaudēja savu spirtumumu, dabisku sarunas toni, ieslidēja deklamācijā.

Visvairāk tas notiek tā iemesla dēļ, ka režisori un aktieri nav ievērojuši skatuves laukuma specifiskās savdabības. Tā taču jauna telpa, ko apgūt ir ne mazāk grūti kā apgūt lomas fiziskās un psihiskās darbības un visu izrādī kopumā.

Nerunājot nemaz par to, ka skatuves laukuma platība parasti ir lielāka par «nožogojuma» platību mēģinājuma telpās, aktiera daiļrades pašsajūtu ietekmēs arī tas, ka skatuve paaugstināta, ka leņķis ir skatītāju zāle, deg rampas ugunis. Viss tas var izkļūstēt aktiera uzmanību, novirzīt no lomas un lugas uzdevumu pareizā atrisinājumu, novirzīt viņu no pareizām atlieksmēm pret partneriem un pret lugas notikumiem.

Tādēļ, pirms sākam darbu uz skatuves, režisoram ar aktieriem iepriekš jāpārrunā, kādus uzdevumus liek atrisināt skatuve. Skatuve prasa, lai aktieris atrisinātu šādus uzdevumus: jaunajos mēģinājumu apstākļos, pārvarot skatuves un skatītāju telpas izplatījumu, atrast īsto izrunas skanīguma pakāpi, īstās kustības, kas spētu no rampas līdz pēdējai skatītāju rindai galerijā «no- nest» visas tēlotāju iekšējās un ārējās darbības.

Jau pirmajās skatuves mēģinājumu dienās jāliek tēlotājiem atkārtot visas tās psihofiziskās darbības, ko viņi bija agrāk atraduši, mēģinot marķētā skatuvē. Sēžot aiz «režisora galda», kas novietots skatītāju telpā, režisoram — inscenētājam jāpārbauda, vai skatītājam redzams un dzirdams viss tas, kas notiek uz skatuves, un viss ir saprotams, tas ir — vai skatuviski izteiksmīgs.

Ja režisors redz, ka atrastās psihofiziskās darbības pietiekami labi pasniedz lugas ārējo un iekšējo dzīvi, viņam atliek tikai vēl gaidīt no aktieriem, lai viņi iedzīvojas jaunajā vietā un darbojas tikpat viegli un brīvi kā mēģinājumos marķētajā skatuvē. Bet ja režisors mana, ka lugas dzīve uz skatuves noris gan

pareizi, tomēr no zāles skatoties nerada tādu iespaidu, kādu viņš iecerējis — vajadzēs ne vienu vien psihofizisko darbību padarīt vēl izteiksmīgāku.

Pieņemsim, ka aktieris, kurš spēlē Paratovu, savā pirmajā uziešanā (mēģinot nožogojumā), tikai pagrieza galvu, apskatījās visapkārt, un bija radīta iluzija, ka viņš pēc gada prombūtnes lūkodamies no kraujas, redz ir Volgu, ir pilsētu.

Tagad uz skatuves aktieris dara to pašu, bet nu vairs neliekas, ka viņš pilnībā izteiktu dzimtajā pilsētā pārbraukušā Paratova izjūtas. Tādā gadījumā režisoram jāliek aktierim atrisināt kādu jaunu organisku darbību rindu. Lai Paratovs, uznākdams uz skatuves, apstājas, met skatu visapkārt, pieiet, sarunādamies ar Knurovu un Voževatovu pie pašas kraujas malas, lai, neviļus piedūries margu režģiem, viņš sajūt, ka tie kustas — gluži tāpat kā gadu atpakaļ; lai viņš pievelk pilnu krūti elpas, kad noraugās uz pilsētu; lai paveic vēl veselu virkni tādu darbību, ko viņam pasaka priekšā radošā fantāzija, taču visas šīs pārejas, kustības aktierim jāveic ne to pašu dēļ, bet gan tādēļ, lai dziļāk un plašāk aptvertu Paratova uzdevumu: «Dzīve ir īsa, tādēļ jāprot to izmantot!»

Tātad «nožogojumā» atrastās pareizās psihofiziskās darbības vajag pārveidot «pārtulkot» skatuviskās darbības, paplašinājot, padziļinājot tās nevis mehāniskā ceļā, bet ar jauniem dotiem apstākļiem, pastiprinot, darot nozīmīgākas darbības personu attieksmes, rīcību un atsevišķās izrādes epizodes.

Tāds pat paņēmieni jāpielieto, meklējot uz skatuves pietiekami skaidru, ar iekšēju jēgu piesātinātu darbības personu valodu. Lai aktiera valoda kļūtu spilgtāka, reļefāka, daiļskanīgāka, viņš turklāt jānostāda arī jaunos dotajos apstākļos, jāpadziļina tā notikuma iekšējais redzējums, par ko stāsta lugas darbības persona.

Jāliek aktierim sākumā runāt lugas tekstu uz skatuves tani pat tonī un stiprumā kā agrāk mēģinājumos.

Ja jūs zālē sēdedams un klausīdamies pārliecināties, ka tekstā ietvertā skaņa, jēga, attieksmes neaiziet līdz skatītājiem — klausītājiem, tad mēģiniet sniegt tādu apstākļu un attieksmju novērtējumu, kas pamudina aktieri runāt stiprāk, izteiksmīgāk.

Pieņemsim, ka Karandiševa un Larisas skats no lugas «Līgava bez pūra» pirmā cēlienā, kad to mēģināja marķētajā skatuvē, jūs valodas izteiksmības ziņā pilnīgi apmierinājis. Tagad, no zāles klausoties, jūs slikti sadzirdat runāto tekstu. Apstādiniet tēlotājus, pajautājiet viņiem, vai viņi nevar, nemainīdami tādēļ sakaru un jēgu tam, ko saka viens otram, runāt stiprāk. Prasiet,

kas viņiem liek runāt tik klusi. Droši vien, viņi jums paskaidros, ka Larisa un Karandiševs nevēlas ka kāds no tiem, kuri pastaigājas pa bulvari, dzirdētu, ko viņi runā.

Bet tad vērsiet viņu uzmanību uz to, ka Ostrovskis pirms šī skata aizveda visas darbības personas prom sagaidīt Paratovu, tāpat pats autors parūpējies, lai izskaidrošanās starp Larisu un Karandiševu var notikt netraucēti un pilnā balsī.

Tas ir paraugs, kā var psiholoģiski nopamatot vēlamo skatnīguma pakāpi aktieru runai uz skatuves. Mēdz būt daudz vienkāršāki gadījumi, kad klusinātai runai un nepietiekami spilgtām attieksmēm starp personažiem, pārejot no «nožogojuma» uz skatuvi, cēlonis ir tas, ka tēlotāji nav pieraduši pie skatuves lielās telpas un pie skatītāju zāles.

Pamazām aktieri iedzīvosies jaunajos apstākļos. Tais vietās, kur istabā pietika ar skatienu, nelielu rokas kustību, tagad uz skatuves būs izraisījies plašs, izteiksmīgs žests. Attiecības nostiprināsies un, ja tas vajadzīgs, izvērtīsies asās sadursmēs. Valoda, intonācijas kļūs spilgtākas, pilnskanīgākas. Notikumu ritms kļūs par izrādes dzīves organisko ritmu. Aktieri būs ieguvuši pareizo scenisko pašsajūtu.

Bet ar to vēl nav gana. Jāpanāk, lai darbības personu uzvedība uz skatuves, ko nosaka lugas ideja un sižets, lugas caurviju darbība, lugas varoņu raksturi, atrastu savu patieso māksliniecisko izpausmi, iegūtu noteiktu scenisku izteiksmīgumu.

Izrādes inscenējuma darbā šos sceniskās izteiksmības meklējumus, kas veicami režisoram un aktierim, sauc par mizanscenu meklēšanu — lugas mizanscenēšanu.

Līdz tam, kad uzsākami mēģinājumi uz īstās skatuves, režisors jau sacerējis lugas mizanscenēšanas iepriekšējo plānu. Šo plānu režisors kopā ar aktieriem precīzē un pārbauda uz skatuves.

Arī šai gadījumā jāuzsver, ka aktieru darbam jābūt patstāvīgam, radošam.

Preteji senākai šī vārda izpratnei, it kā mizanscena būtu kāda «dzīvā bilde» — lugas sižeta sastindzis moments «skulpturālā grupa», — Staņislavskis liek mizanscenu uzskatīt **par loģisku darbību nepārtrauktu ķēdi**, ko nosaka lugas dotie apstākļi un norises. Šīs darbības rod savu scenisko iemiesojumu aktieru stājā un kustībās, pa visu izrādes laiku un pilnīgi pakļaujas dramatiskā sacerējuma idejiski-psicholoģiskajai jēgai.

Režisora un aktieru izdomātām darbībām — mizanscenām jāatbilst skatuves mākslas pamatprasībai: dabiskumam un vienkāršībai jāapvienojas ar scenisku izteiksmīgumu.

Mizanscena ir viens no galvenajiem lugas idejas un sižeta izpausmes līdzekļiem.

Ar vārdu «sceniska izteiksmība» mēs saprotam mizanscenas satura vienību ar pilnīgāko tā ārējo izpausmi. Mizanscenu kvalitāte un kvantitāte tikpat daudzveidīgas, cik daudzveidīga visās savās parādībās ir pati dzīve.

Cilvēks pie tilta margām skatās ūdenī — tā ir mizanscena — darbība.

Otello, smagās domās nogrimis, pie savas pils plašā loga Kīprā — mizanscena.

Meitene un jauneklis pie trolejbusa pietātnes par kaut ko klusi sarunājas — mizanscena.

Mizanscena papildina, paplašina lugas sižetu, panāk, ka darbības kulminācijas momentos sižets paliek prātā.

Iemācīt režisoru veidot mizanscenas var tikai dzīve un viņa prasme novērot dzīvi tās tipiskajās parādībās. Kultura-izteiksmība — Mizanscenas kultura-izteiksmība atrodas tiešā atkarībā no režisora vispārējā kulturas līmeņa, no viņa mākslinieciskās gaumes.

Mizanscenas kultura, lūk, tas ir režisora skata asums, kas redz, ka aktierim nevar likt stāvēt cieši klāt dekoracijai, kas notēlo krāšņu perspektīvi, tā ir režisora spēja sajūst, kādai lietai lugā svarīga nozīme, spēja sajūst katras dekorācijas daļas nozīmi un kā ar to vislabāk savienojamas cilvēka darbības un kustības. Spieķis, lietussargs, lakatiņš, svečturis, gumijas bumbiņa, jebkurš pats sikākais un pats prāvākais priekšmets var režisoram un aktierim pateikt priekšā kādu darbību — mizanscenu.

Režisoram jāuzmana, lai aktieri uz skatuves cits citu neaizsedz, lai viņi nenostājas viens otram tik tuvu («deguns pret degunu»), ka skatītājs viņu dialogu vairs neuztvers. Kā režisoram, tā aktieriem vienādā mērā jāievēro tie skatuves likumi, ko nosaka tas apstākļi, ka skatītājam atvērta tikai skatuves priekšējā puse.

Režisora un aktieru mizanscenu meklējumi vienmēr cieši saistīti ar izrādes mākslinieka-dekoratora darbu. Daudzu mizanscenu ārējo ir iekšējo būtību nosaka autora remārkas. Tās vienmēr vajag ievērot. Jāšaubās, vai maz varētu atrast pareizās Romeo un Džuljetas attieksmes otrajā cēlienā (otrajā ainā), ja neievērotu Šekspira aizrādījumu, ka viņus vienu no otra šķir augstais balkons.

Ja pārceļot mēģinājumus uz skatuves, kā režisoram, tā aktierim nav vairs laika kopīgiem radošiem mizanscenu meklēju-

miem, tiecoties pēc organiskas, no lugas iekšējās darbības izrietošās mizanscenas, tad, saprotams, režisors ir tas, kuram jāprot aktierus lietprātīgi «sadalīt» pa skatuvi.

Taču jāatceras, ka mizanscena var negaidīti izraisīties tieši tad, kad pārņāk uz skatuves, tās stimulē — režisora iepriekšēja sajūta par to, ko skatītājs prasīs tieši no tās vai citas epizodes.

Man atmiņā palikusi diena, kad K. S. Staņislavskis MXAT'ā inscenēja kāzu ainu Bomaršē lugā «Figaro kāzas».

Līdz pirmajam mēģinājumam ar dekorācijām Konstantins Sergejevičs jau trīs reizes bija licis izrādes dekoratoram A. J. Golovīnam pārstrādāt dekorāciju skici šai kāzu aīnai.

Pēc Staņislavska izdomas grafs Almoviva, noskaities uz Figaro par visiem viņa dienas nedarbiem un par to, ka ar varu izplēsta no viņa atļauja Figaro un Zuzannas kāzām, licis kāzas rīkot pils mazajā pagalmā — «pakaļpagalmā», kā to nosauca Staņislavskis. Tāda rīcība ļoti labi noraksturo aristokrātu — neprāti, aplamnieku; viņš baidās sacelt pret sevi kalpotājus, bet tanī pašā laikā negrib atteikties no savu feodalo privilēģiju paliekām.

Agrākajiem inscenētājiem vienmēr bij licies, ka šī aina prasa lielisku spožu veidojumu, ka tajā jāizteicas krāsu triumfam, krāšņai dekorāciju perspektīvai.

Trīs reizes Staņislavskis bija skices noraidījis. Konstantīnu Sergejeviču tās neapmierināja tādēļ, ka bija pārlietu greznas, krāšņas un neatsedza «aristokrāta mazisko atriebību un kaprīzi», ka Staņislavskis bija noraksturojis šīs aīnas «kodolu».

Beidzot Golovīns atsūtīja ļoti vienkārša veidojuma skici. Tajā bija notēlots šaurs pagalmš, trīs baltas apmestas sienas, augšdaļā segtas ar iesarkani dzelteniem dakstiņiem. Augstāk pāri sienām — zilās dienvīdu debesis. Kreisajā sānu sienā vienkārši, stingros ozola balstos ietverti, koka vārti. Labajā skatuves stūrī milzīgā kaudzē samestās mucas, kastes, salauzti soli — īsi sakot — koka grabažu noliktava. Režisori sprieda, ka arī šī skice tiks izbrāķēta, jo tajā nebija neviena «pieturas» punkta, ko Staņislavskis savā darbā ar māksliniekiem vienmēr iepriekš jau mēdza sagatavot.

Bet kad skici parādīja Konstantīnam Sergejevičam, viņš bija apmierināts. «Lūk, tieši tas, ko vajag!» — viņš sacīja.

— «Konstantīn Sergejevič, bet kur tad šīni pagalmā izvietot visu pūli, — mums taču tajā aīnā nodarbināti pāri par četrdesmit cilvēku. — Gan paši zinās, kur novietoties, — atrauca Staņislavskis, — šoreiz par viņu mizanscenām jums nav ko rūpēties. Tikai gādāriet par to, lai šī grabažu kaudze skatuves kaktā pa

īstam eksistētu, mucu, kastu, solu, kāpnišu, taburetu veidā, lai tā nepaliek vien kā mākslinieka dekoratīvs «štrichs».

— «Jā, bet kur tad sēdēs grafs un grafienē? Viņus taču uz mucas nesēdināsi?» — «Grafs pats vainīgs, ka viņam nebūs kur sēdēt. Nevajadzēja gražoties un izrādīt savu muļķīgo raksturu!» — Konstantins Sergejevičs atbildēja tā, it kā viņam būtu darišana ar pašu īsto Almovu. — «Līdz ko dekorācijas būs gatavas un novietotas uz skatuves, saģērbjiet visus kostimos. Bet pagaidām pārbaudiet šīs ainas tekstu, pievērsdamies iekšējās darbības un attieksmju linijai, bet mizanscenas neaiztieciat.»

Vienkāršās dekorācijas pagatavoja ļoti ātri, un mēs visi drīz vien atradāmies uz skatuves, lai mēģinātu kāzu ainu.

— Vai visi ir kostimos? — prasīja Konstantins Sergejevičs.

— Visi saģērbti un gaida aiz skatuves, kurp viņiem iet, — atbildēja režisori, likdami noprast savu kluso vēlēšanos: saņemt Staņislavska norādījumus par mizanscenām.

— «Lai nāk visi lejā, pie manis zālē!» skanēja viņa rīkojums.

Kad visi bija sapulcējušies zālē, Konstantins Sergejevičs griezās pie aktieriem ar nelielu uzrunu. — Jūs atceraties, — sacīja viņš, — ka grafs, noskaities uz Figaro, pavēlēja Bazilio kāzas rīkot pils pakaļējā pagalmā (Lugā tādu norīkojumu nav, bet Konstantins Sergejevičs tik ļoti bija iedzīvojis savā izdomā, ka uzskatīja to jau kā Bomaršē norādījumu). Lūk, jūs priekšā šis pagalms. Ielūkojieties tajā jo vēriģi. Jo visiem pils iemītniekiem tas taču ļabi pazīstams, un tikai jūs, aktieri, to redzāt pirmo reizi, bet visi kalpotāji un Zuzannas un Figaro draugi vai ikdien šinī pagalmā nes šurp no pils un «nomet šinī, lūk, kaudzē kādu lietu, kas salūzusi, kļuvusi lietošanai nederīga. Zuzanna, protams, jūtas ļoti apvainota, ka viņai novēlēta tāda «kāzu zāle», Figaro ir bezbēdiģs, — par noniecinājumu var nopļauties, ja tikai drīzāk būtu cauri visa tā kāzu ceremonija! Grafs jūtas uzvarētājs. Bet katrs saprot, ka ceremoniju šai pagalmā neredzēsi, ja tev nebūs uz kā pakāpties vai apsēsties. Un redzēt šādas ceremonijas gribas visiem un vienmēr kā ēst. Tādēļ jāpaķer sev kaut kas no šīs grabažu kaudzes!

— Bet kur tad es lai apsēžos? — vaicāja Zavadskis — Almoviva.

— Nu, tā ir jūsu darišana, — atbildēja Konstantins Sergejevičs. — Tā taču jūsu vaina, ka visi tagad sabāzti šai vīstū būrī! Tad nu arī tieciat pats galā, kā protat. Ejiet tagad visi uz skatuvi. Nostājieties visi pašā tālākā kāktā un, kad režisora palīģs dos zīmi, metieties, ko kājas nes, uz šiem vārtiem, šinī mazajā pagalmā pie šīs grabažu kaudzes, lai sagrābtu labākās

mucas, taburetes, kāpnītes, vecos krēslus un solus. Sarunām, dziesmām, izsaučieniem jāatlido līdz manim kā visa šī puļa dzīvei, kas gaida savus kungus iznākam. (Režisora palīgam): Kad atvērsies priekšskars, — noskaidriet līdz desmit un tad dodiet pūlim zīmi, lai tas skrien uz paviljona vārtiem. Vai viss skaidrs?

— Jā, Konstantin Sergejevič!

— Lūdzu, visi uz skatuves!

Priekšskars aizvērās. Pēc dažām minūtēm tas viegli slīdot pašķīrās uz abām pusēm. Skatam pavērās jau pazīstamā dekorācija; bet kā tā «atdzīvojās», kad aiz tās sjenām kļuva dzirdams puļa saceltais dobjaais troksnis, smieklī, aprautas dziesmas skaņas, izsaučieni! Un kāds tad sacēlās jandaliņš, kāju dipoņa, kad pēc noteiktā signāla, pūlis aiz kulisēm sāka skriet!

Daži cilvēki plīvojošos vasaras tērpos pa istam skriešus brāzās pāri visai skatuvei, steigdamies pie zināmās krāmu kaudzes. Bet, rau, kāds aizķērās, iestrēga vārtos. Vēl kāds, lai nepakristu, pieķērās viņam. Un, vienā acumirkli, vārtu spraugā bija radies no ļaudīm izveidojies «korķis», jo katrs taču centās pirmais nokļūt pagalmā.

Bija radīta lieliska dzīvības pilna mizanscena, spilgta darbība, izteiksmīga savā mērķtiecībā, temperamenta piestrāvota.

Kad «korķis» beidzot bij «izspraucies» vārtiem cauri, vairākām figurām radās ļoti labas pareizas mizanscenas. Kāds tik tikko nepakrita, kāds sadūrās ar to, kurš jau stiepa sev solu, kāds apsēdās, nokritis uz viņam taisni pretim ripojošās mucas. Bet vārtos pa to laiku bija iesprūdis jauns «korķis».

Jautrība, smieklī, skaļā runāšana, kas notika jau ne vairs režisora pasūtījuma dēļ, bet aiz nepieciešamības darboties, realizēt uz skatuves savu uzdevumu — ieņemt labāko vietu, piepildīja visu skatuvi.

Neviens turklāt nezināja, kur šajā jūkli novietosies grafs Almoviva ar grāfienu, un tādēļ ar visdažādākajiem krāmiem apbruņojies pūlis, nezinādams, ap kādu punktu uz skatuves būtu jāgrupējas, atradās nepārtrauktā kustībā, kamēr grafs un grafiene, haiduku pavadībā neparādījās pagalmā.

Glūži nejauši bij iznācis tā, ka puļa apsveicieni, vīcinot taburetes, kāpnītes, mēbeļu lūžņus, tāpat izsaučieni: «Lai dzīvo grafs!» — vairāk līdzinājās neapmierinātās tautas saucieniem kā svētku sveicieniem.

Pārsteigts, apmulsis Almoviva stāvēja ar grafienu zem rokas, nezinādams, kur viņam piemesties, kamēr izveicīgais Bazilio neattapās uzcelt uz četrām mucām divus lielus koka dēļus, uz kuriem novietoja no grabažām izviiktos atzveltņus krēslus, ko

«greznoja» apzeltījuma paliekas un mēbeļu drēbes skrandas, un tajos iesēdināja grafu un grafieni.

Bet līdz ko Almoviva iesēdās savā krēslā, tā viena krēsla kājiņa aizlūza, un Zavadska — grafa — kājas tik jocīgi strauji saslējās gaisā, ka nevarēja smieklus savaldīt ne uz skatuves, ne skatītāju zālē.

Smējās arī Staņislavskis.

Viņš vispār mīlēja sagādāt iespējas šādu skatuvisku nejaušību radišanai. Viņš tās arī tūliņ fikseja, lika aktieriem un režisoriem pārdomāt, kā uz personāžu uzvedības loģikas pamata, uz lugas idejas un sižeta attīstības pamata varēja šīs «nejaušības» rasties.

Nākamais uzdevums režisora darbā ar aktieri būs tēlotāju darbības līnijas apvienošana ar visu izrādes noformējumu, ieskaitot dekorācijas, butaforiju, grimu, kostimus, apgaismojumu, skaņu un muzikālo noformējumu.

Visiem minētajiem izrādes komponentiem jābūt organiski citam ar citu saistītiem, loģiski izrietot no lugas sižeta un no darbības personu tēlu atrisinājuma.

Vai maz jārunā par to, cik daudz aktierim tēla sajušanā var dot pareizi atrasts grims un kostims, un kā var traucēt samākslots grims un tāds kostims, kas nav izrietējis no darbību un attieksmju loģikas.

Tādēļ režisoram uz šo darba posmu jāraugās ļoti nopietni. Jau laikus iepriekš jāiekārto aktieru sarunas ar mākslinieku — specialistu par grimmiem un kostimiem; atsevišķu dienu veltījot grima meklējumiem, pārlūkot visus grimus, kā tie izskatās no skatuves, apstiprināt to, kam nevajag nekādu grozījumu.

Glūži tāpat atsevišķa diena jāziedo kostimu apspriešanai. Kostims nav tikai tēla ārējais apvalks. Tam jābūt vienmēr saskaņā ar darbības personas raksturu un paražām. Tāpat kā dzīvē cilvēkam ar laiku izveidojas paradums nēsāt tādus vai citādus kreklus, kakla saites utt., tā arī uz skatuves tēlotāja kostimā jācenšas atspoguļot personāža gaumi un paradumus.

Pie kostima jāpierod, tas «jāievalkā» jāiemācās tani soļot, sēdēt, gulēt, skriet utt.

Sevišķi tas attiecas uz vēsturiskajiem kostimiem un klasisko lugu kostimiem (Gribojedova, Gogoļa, Ostrovska, Šekspira, Moljēra u. c. lugās). Aktierim savā kostimā jānospēlē vairāki mēģinājumi, spoguļa priekšā jāizpēti katrā šī kostima līnija, spoguļa priekšā tajā jāizspēlē cauri visa loma.

Nē mazāka nozīme režisora prasmei skatuves mēģinājumos organiski sakļaut aktiera tēla veidošanas darbības ar izrādes

noformējumu. Kaut gan iestudējot, piemēram, Ostrovska lugu «Līgava bez pūra», jūs jau pirmās mēģinājumu dienās tikāt aizrādījuši, ka pirmajā cēlienā šīni pusē, lūk, jums atradīsies kafējnīca, otrā pusē eja uz bulvari, bet tieši iepretim skatītājiem — margu režģi gar kraujas malu, — tad tomēr, mēģinādams marķētas skatuves laukumā, aktieris jau pieradis pie krēsla, kas attēlo margu režģus, pieradis pie aizsega, kas notēlo durvis uz kafējnīcu utt. Un kad tūz skatuves aktiera priekšā ir īstais noformējums, tas viņam var likties neērts, smags, nelīdzinādamies tam, kādu viņš to bija iedomājies, īstabā mēģinādams, ne pat tam, ko viņš bija saskatījis mākslinieka skicē. Jaunajās mēbeles, dekoracijās uz skatuves aktierim jāiedzivojas, jāiemācās prasme tās izmantot un šis iemaņas organiski apvienot ar lomas — tēla darbībām. Tā iemesla dēļ tad režisoram arī jāprasa, lai dekorācijas uz skatuves «pasniedz» jau dažas dienas pirms ģenerālmēģinājuma.

Kad aktieris pirmo reizi izies uz skatuves, kas noformēta tāda, kāda tā būs izrādē, — režisoram viņš jāpamāca: «Paraugieties visapkārt, paejieties, pastaigājiet pa šo podestu, kas attēlo bulvari, pastāviet pie margām, patīksminājieties pa īstam gar fona dekorācijas gleznojumu, kas attēlo Volgu, tad aplūkojiet visas dekorācijas, kā tās izskatās, raugoties no zāles vīdus, — vārdu sakot — pierodiet pie visa, kas ir uz skatuves; bet rīt mēs ar jums šīni noformējumā jau sāksim darboties tā, kā to prasa lugas sižets un mūsu tēla raksturs».

Lieciet tēlotājiem gluži tāpat pastrādāt ar visu butaforiju un rekvizītiem — ar visiem tiem priekšmetiem, ar kuriem viņiem nāksies sastapties izrādes gaitā. Cepures, spieķi, cimdi, glāzes, kabatas drāniņas, papirosi — visas tās lietas, kas dzīvē tik parastas, var kļūt par aktiera «naidniekiem», sašķeļot viņa uzmanību, likdami nervozēt, novirzīdami viņu no lielajiem iekšējiem lomas uzdevumiem — tad, ja aktieris iepriekš nav apradis ar tām, nav iemācījis apieties ar tām tāpat kā dzīvē.

Lietus lāšu skaņa, vētras šņākšana, pulksteņa sitieni, šāviena troksnis, lakstīgalas pogašana un citu, tā saucamo «trokšņu» atsevišķi momenti — viss tas režisoram jāprot ietilpināt aktiera lomā, psicho-fizisko darbību līnijā.

Lugas tekstā, norišu gaitā, jāierāda noteikta vieta tādām vai citādām skaņu efektam, jāparedz arī zināms laika sprīdis, lai aktieris pa īstam fiziski to sadzirdētu un izpaustu savu attieksmi pret to, tas ir, sāktu darboties.

Visu to ne reizi vien būs jāizmēģina ir ar aktieriem, ir ar tiem, kas šo troksni taisīs aiz kulīšiem vai uz skatuves.

Skaņu noformēšanas darbs — visai sarežģīts un smalks posms darbā pie izrādes. Tas rada izrādē vajadzīgo atmosferu. Palīdz atklāt pašas smalkākās īpašības režisora un aktiera daiļrades darbā. Muzikālais noformējums ir vēl spēcīgāks izrādes komponents nekā trokšņu noformējums, un tādēļ prasa vēl dziļāku un rūpīgāku režisora un aktiera darbu, lai muzika tiktu organiski ievīta izrādes audumā, tēla darbības līnijā.

Muzikai piemīt milzīgs emocionalās iedarbības spēks. Vienalga, vai tā izrādē ir kā zināms fons kādam atsevišķam skatam, vai pēc lugas sižeta nepieciešams moments, režisoram un aktierim ārkārtīgi nopietni jāizturas pret to, ko muzika ienes šinīs aktiera sceniskās dzīves minūtēs, kad tā izskan reizē ar aktiera runāto vārdu un darbībām. Muzika var ļoti sekmēt aktiera radošos tēla meklējumus.

Bet muzika var arī traucēt, ja režisors un aktieris nav pratis to organiski sasaistīt ar darbības personas uzdevumiem šajā skatā, vai ar visu lugas notikumu gaitu. Ja izrādē ir muzika, tad režisora pienākums viņa darbā ar aktieriem, it īpaši skatuves mēģinājumu periodā, nospraust sev papildus uzdevumu, bet reizēm arī vingrinājumu virkni. Jebkurš vodevilis, kurā muzika, dziedāšana, dejas ir neatņemama sastāvdaļa kā pati raksturīgākā šī žanra pazīme, prasa no aktiera ilgstošas nodarbības, kamēr viņš iemācās nodziedāt kupletu īpatnējā kupleta priekšnesuma manierē, kamēr ievingrinās rotaļīgās graciozās dejas kustībās, ar ko noslēdzas gandrīz vai katra aina vodevilī. Bet režisoram jāprot izveidot nemanāmu muzikālu harmonisku pāreju no teksta proziskās daļas uz dzejiski-muzikālo rečitatīvu.

Visos izrāžu muzikālā noformējuma gadījumos aktierim vispirms skaidri jāzina, kādēļ tanī vai citā lugas skatā ievij muziku.

Kur pats autors devis norādījumus par muziku (kā piemēram, vodeviļos, vai Čehova lugas: «Trīs māsas» ceturtajā cēlienā un «Krišu dārzs» trešajā cēlienā), tur uzdevums iekļaut lugas notikumu gaitā muziku — vienkāršāks. Bet kur muzika izriet no lugas izrādes ieceres, kam autors ir režisors pats, viņam jāpārliecinoši jāpaskaidro, kādēļ šai lugai vajadzīgs muzikālais noformējums. Jau laikus, vēl marķētajā skatuvē strādājot, jāpanāk, lai ievīta muzikas tema tajā vai citā epizodē aktierim kļūtu saprotama un nepieciešama. Muzikas saturam jāpaiidz aktierim izpildīt lomas psihofiziskās darbības. Aktierim labi jāiestudē muzikas melodija un ritms, lai viņa darbības nebūtu pretrunā ar melodiju un ritmu. Izņēmums ir gadījums, kad autors, režisors, komponists un aktieris ar nodomu grib kādā epizodē dabūt pretstatījumu — tad lugas personaža darbības tiek tišām veidotas uz neatbilstošā muzikāla

fona. (Skan jautra muzika, bet uz tās fona norisinās spilgti dramatiska aina: piemēram, «Ķiršu dārza» trešajā cēlienā Lopachina monologs.)

Režisora darbā ar tēlotājiem uz skatuves nākošajā iedaļā ir tā saucamie atsevišķu ainu un cēlienu pirmie caurlaides mēģinājumi, kad lugas dotajā secībā, tiek nospēlēti divi — trīs cēlieņi viens aiz otra, vai arī visa luga un, beidzot, izrādes ģeneralmēģinājumi. Ļoti bieži tās mēdz būt vissmagākās dienas kā aktieriem, tā arī inscenētājam. Aktieri nervozē, un viņiem liekas, ka viss uz skatuves viņus traucē — grimis, kostimi, dekorācijas, apgaismojums, muzika, trokšņi. Rodas kļūmes montējumu plāksnē, nevedas ar ainu maiņu. Starprīži ieilgst garāki par cēlieņiem.

Sajās patiesi grūtajās dienās režisoram jāprot darbs pareizi organizēt.

Ja kostimi nav ērti, ja radušās grūtības ar grimu, neveicas uzreiz montēšana, — inscenētājam uz divi — trīs dienām jāapstādina lugas kopmēģinājumi, un nerīkojot mēģinājumus ar aktieriem, jānodarbojas ar grimu, ar kostimiem, bet uz skatuves atkārtoti jāizmēģina montēšanas proceduras. Tas tūlīt nomierinās, izbeigs sasprindzinājumu, kāds parasti valda trauksmes un nemiera pilnajās dienās īsi pirms pirmizrādes.

Sinī periodā ļoti vēlams aktierus atkal sapulcēt ap režisora galdu, lai rezumētu paveiktā darba rezultātus. Pilnīgi saprotams, ka mēģinājumi uz skatuves, kas saistīti ar izrādes ārējā noformējuma elementu apgūšanu, ar kostimu pielaiķošanu, ar grima meklējumiem, aktieru uzmanību atraus no lomas uzdevuma — darbības. Mierīgajos apstākļos, sēžot pie galda, režisoram vēlreiz jāatgādina aktieriem, kas ir katrā tēla uzvedības galvenā līnija, kas ir lugas ideja, kuras lugas norises vispilnīgāk izsaka šo ideju.

Visbeidzot, atlikušajās dienās režisoram jānosprauž tēlotājiem pēdējie uzdevumi viņu izrādes veidošanas darbā, proti:

1. Nedrīkst ietekmēties ne no kādiem «garastāvokļiem» kopmēģinājumu un ģeneralmēģinājumu laikā. Vai nu, piemēram, notrūkusi poga, vai krēsls uz skatuves nolikts nevietā, vai cits kas gadās, — aktierim tas nav jāredz, tāpat kā mēs dzīvē tādus sīkumus neievērojam, ja visa mūsu būtne nodarbināta ar daudz svarīgākām lietām (uzdevumu).
2. Visu, kas saskaņā ar lugu — lomu izdomāts (it īpaši atsevišķas «piemērošanās») šajās dienās jāpakļauj lomas — lugas — izrādes virszudevumam. Nevajag sevi rādīt, nevajag «spēlēt» savu tēlu, savu lomu, bet gan darboties — merķtiecīgi virzoties no epizodes uz epizodi, no ainās uz

ainu, no cēliena uz cēlienu — nepārtraukti darboties sa-
skaņā ar lugas — izrādes caurviju darbību.

3. Reizē ar to jācenšas pēc tā saucamās «publiskās vientu-
lības sajūtas» (kā to nosaucis K. S. Staņislavskis), tas ir,
nepakļauties skatītāju zāles ietekmei, bet savās darbībās
palikt neatkarīgam, nedomāt par to, vai skatītājiem patīk —
nepatīk, vai «pieņem» — nepieņem. Jādarbojas lugas idejas
virsuzdevuma un sava uzdevuma — lomas vārdā. «Jūs
zināt, — rakstīja Staņislavskis, — ka aktieris, iziedams uz
skatuves tūkstošgalvainā pūļa priekšā aiz bailēm, samul-
suma, kautrības, atbildības sajūtas, piepūles var zaudēt
pašsavaldīšanos. Tādos mirkļos viņš nespēj vairs ne īsti cil-
vēciski runāt, ne skatīties, ne kļausīties, ne domāt, ne gri-
bēt, ne just, ne staigāt, ne darboties. Un tad viņu sagrabj
nervoza dziņa izdabāt skatītājiem, izrādīt sevi uz skatuves,
apslēpt savu īsto garastāvokli ar «lauzīšanos» viņiem par
patikšanu ...

Tāda parādība, protams, nav normala. Normali taču, lai aktiera
cilvēcisko pašsajūtu veidotāji elementi darbotos tāpat kā realajā
dzīvē — vienoti, saliedēti.

Tādai pat elementu saliedētībai daiļrades brīžos vajadzētu būt
arī pareizā iekšējā sceniskā pašsajūta, kas gandrīz ne ar ko neat-
šķiras no pašsajūtas realā dzīvē. Tā tas arī mēdz būt, ja aktiera
stāja — fiziskā pašsajūta uz skatuves dēļiem ir pareiza ...

Tāda iekšēja sceniska pašsajūta jums uz skatuves dēļiem
absolūti nepieciešama, jo tikai tad var realizēties ista jaunrade ...
(K. S. Staņislavskis. Aktiera darbs.)

4. Atsevišķu izraudzītu aktieru vai veselas grupas atbildības-
sajūtai par kādu skatu, cēlienu, bet dažkārt arī par visu
lugu (piemēram, V. Lavreņeva lugā «Lūzums» Goduna
Berseņeva atbildība, Goldoni lugā «Divu kungu kalps»,
Trufaldina, «Figaro kāzās» — Figaro atbildība) ir sevišķi
liela nozīme ģenerālmēģinājumu periodā un izrādes gaitā.
Nav izrādē tāda momenta, kad režisors nevarētu norādīt,
kurš no aktieriem lai atbild par zināmu ainu, «vada» to:

Saprotams, ka šīs paaugstinātās atbildības prasības
pret dažiem aktieriem nebūt nenozīmē atbildību no citiem
par viņu darbu izrādē. Ansambļa, kolektīvas atbildības
princips par kopīgo darbu netiek grozīts.

5. Jāprot pareizi sadalīt savus fiziskos spēkus pa visu izrādi.
Lielo lomu (Ļubova Jarovaja, Jegors Buličevs) izpildījums
prasa no aktiera nevien milzīgu iekšēju sasprindzinājumu,
bet arī ne mazāku tīri fiziskās enerģijas patēriņu. Mācēt

pareizi sadalīt, saskaņā ar pieauguma līniju, savus fiziskos spēkus — tas ir sarežģīts uzdevums, kas prasa lielu koncentrēšanos, rūdītu gribu.

Bieži vien notiek tā, ka režisors prasa no tēlotāja, lai viņš jau pirmās ainas pirmajā skatā parādītu sava temperamenta, ārējās izteiksmības maksimumu. Tas nebūt nesažūst ar katru lugu, ar katru lomu. Izšķiedis visus savus spēkus pirmajā uz skatuves pavadītās stundas ceturksnī, jaunais aktieris, izrādes tālākajā gaitā sev pašam par izbrīnu, pēkšņi pagurst, jūtas, «iztukšots». Taču nevar lugu sākt arī pazeminātos, klusinātos toņos. Izrādās, ka lugas pēdējās caurskates, ģenerālmēģinājumi, sevišķi noderīgi tam, lai pārbaudītu, vai aktiera spēka patēriņš pareizi sadalīts. Režisors, sēdēdams zālē un redzēdams savā priekšā visu izrādes gaitu kopumā, — vienmēr varēs pateikt priekšā, dot padomu, kur aktieris var būt atturīgāks un kur savukārt būtu akcentējami nozīmīgākie momenti izrādē, lomas rakstura attīstībā un darbības risinājumā.

6. Ar to mirkli, kad atrasti, likseti un nodoti aktieru atbildībā grimi un kostimi, kad izrādes iekšējo līniju režisors un aktieri vēlreiz pārbaudījuši, un tā jau apvienota ar izrādes muzikālo un trokšņu noformējumu, kad novērsta pēc iespējas visas montēšanas kļūmes, — režisoram jānosaka izrādes darba režīms. Tas nozīmē, ka aktierim uz mēģinājumiem tagad jānāk daudz agrāk, lai viņš paspētu nogrimēt un saģērbties un lai būtu gatavs iziet uz skatuves taisni priekšskara pacelšanās brīdī. Tas nozīmē, ka tiem aktieriem, kuru darbībā uz skatuves pārtraukums, nav jāšēž (kā agrāk mēģinājumos) zālē, lai noskatītos un pārrunātu tos izrādes momentus, kuros viņi nepieļādās. Tagad šai laikā uzturoties aiz kulisēm, viņiem vajag koncentrēties, uzmanīgi sekot lugas notikumiem uz skatuves, kas norisinās bez viņiem.

Izrādes režīms prasa arī to, lai režisors bez sevišķas nepieciešamības nepārtrauc lugas caurskates, ģenerālmēģinājuma gaitu, lai viņš savus iebildumus atzīmē, bet tikai pēc tam, kad ģenerālmēģinājums beidzies, sapulcina kopā visu izrādes dalībniekus un izsaka tos skaidri.

Izstrādājot pēdējo mēģinājumu kalendara plānu, režisoram jāparedz vienu divas dienas rezervē, lai ar šādu pārtraukumu kaut cik apvaldītu pirmizrādes noskaņojuma trauksmaino nemieru un drudzaino steigu, lai sakoncentrētu aktieru un visu izrādes dalībnieku uzmanību uz gal-

veno mērķi, lai no uzmetuma mēģinājuma noskaņu loka darbu ievirzītu izrādes režīma atmosferā.

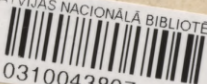
Noslēgumā jāatzīmē, ka ļoti bieži jaunie režisori nopūlas, lai noturētu cik vien iespējams vairāk caurlaidus mēģinājumu. Jāaizrāda, ka pārāk liels caurlaidus mēģinājumu skaits, it īpaši, ja tie pārāgi, var darbam tikai kaitēt. Nekad nevajag ķerties pie vienkārtīgiem mēģinājumiem, ja laiks atļauj atkārtot vairākkārt to vai citu gabalu lugā, un līdz ar to sasniegt šai gabalā aktieru izpildījuma pilnvērtīgu māksliniecisku viengabalainību.

Un noslēgumā jāuzsver: režisora darbs ar aktieriem, strādājot pie lugas (kā kopējie mēģinājumi, tā individualās nodarbības) neizbeidzas arī vēl pēc pirmizrādes, — tas nepārtrauktā attīstībā turpinās izrādes gaitā.



Faint, illegible text at the top of the page, possibly bleed-through from the reverse side.

LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0310043807

OBLIGĀTAIS EKSEMP

[0.55]

413

Bez maksas izdevums