

836

EMIĻA MELNGAIĻA VĀRDĀ NOSAUKTAIS  
TAUTAS MĀKSLAS NAMS

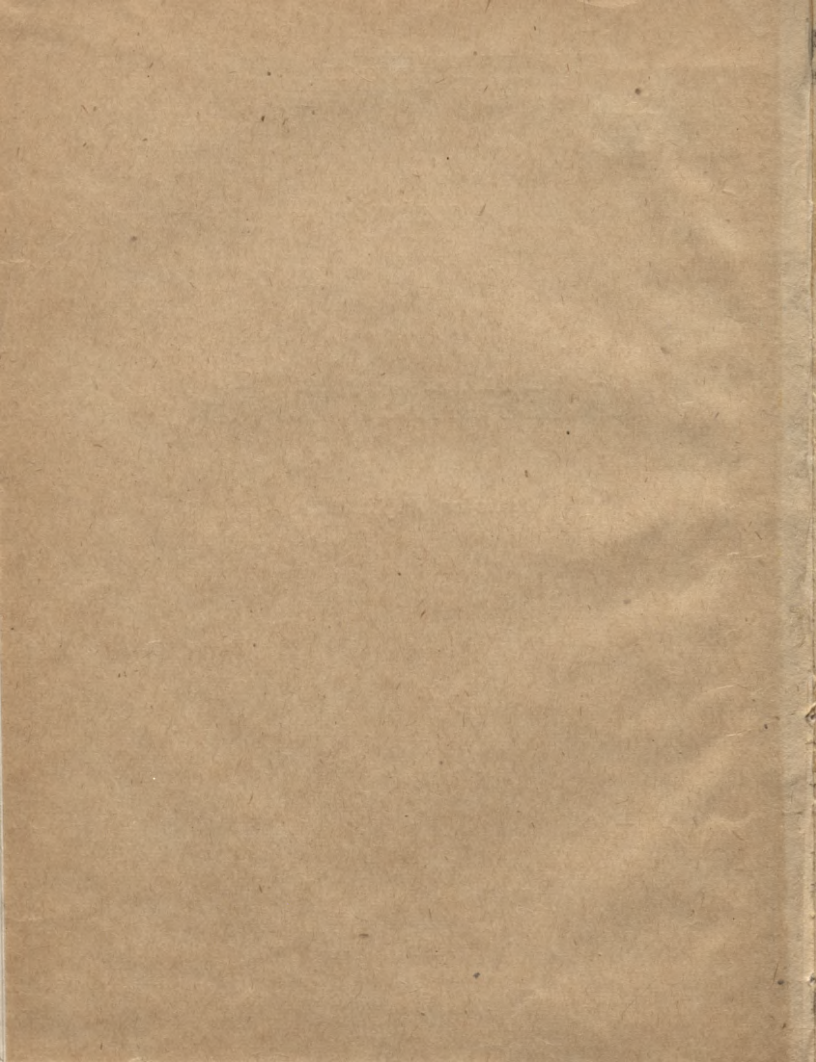
L 7  
836

N. GORČAKOVŠ

# KĀ IESTUDĒT IZRĀDI

*Tulkojusi M. Zālīte*

1957



EMIĻA MELNGAIĻA VĀRDA NOSAUKTAIS  
TAUTAS MĀKSLAS NAMS

L

7  
—  
836 m/f

N. GORČAKOVŠ

# KĀ IESTUDĒT IZRĀDI

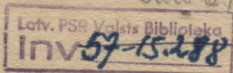
*Tulkojusi M.-Zālīte*

1957

Н. Горчаков  
КАК ПОСТАВИТЬ СПЕКТАКЛЬ

На латышском языке

Part 64



р. 24 и 180. и. 8

0310043813



## KĀ IĒSTUĒT IZRĀDI

### *Autora ievadvārdi*

Neklātienē iemācīt, kā iestudējama izrāde, nav iespējams. Jo režisura vispirms ir prakse, kas apgūstama, režisoram patstāvīgi strādājot ar aktieriem un ar gleznotāju pie izvēlētas lugas. Bet izstrādāt noteiktu uzveduma režijas plānu, radīt schemu izrādes sagatavošanas gaitai, norādīt pašas svarīgākās prasības šai sa-režģitajā daiļrades procesā — to var. Daudziem režisoriem nācies runāt un rakstīt par šām prasībām. Pamatos tās ir nemainīgas.

Tomēr tas, kas agrāk rakstīts dažu labu lugu komentāros par režiju, daudzējādā ziņā tagad ir jau novecojies. Tādēļ šās brošuras autors uzskata par nepieciešamu atsevišķos gadījumos režisoriem aizrādīt, kas vecajos padomos par režiju būtu grozāms un papildināms.

Režijas vadīšanas prakse attīstās, kļūst bagātāka dažādiem dzīves prasību radītiem darba paņēmieniem, iepazīstoties ar jauniem laikmetiskiem dramatiskajiem sacerējumiem, režisoram pār-lasot no jauna klasiskās dramaturģijas labākos paraugus.

Praktiskam piemēram mēs šeit esam izmantojuši fragmentus no M. Gorkija lugas «Pēdējie», A. Korneičuka komedijas «Irbe-nāju birztala» un V. Suchodoļska viencēliena «Pie sliedīšņa». Grāmatas apjoms nedod iespēju atklāt pilnībā ne šo lugu saturu, ne arī režisora darba paņēmieni daudzpusību, strādājot pie katras no tām.

Nav autora uzdevums sniegt rokasgrāmatu šo lugu uzvedumu sagatavošanā. Norādījumi par šo lugu iestudēšanu brošuras lasī-tājam būs saprotami tikai tad, ja viņam šie sacerējumi būs pie rokas, ja viņš labi zinās to saturu.

# I REŽISORS UN LUGA

## A. REŽISORS ANALIZĒ LUGU

Režisora darbu var iedalīt trīs secīgos periodos. Pirmais — lugas iestudēšanas priekšdarbi pirms mēģinājumu sākšanas ar aktieriem.

Otrais — mēģinājumi ar aktieriem pie galda, nožogojumā un uz skatuves — ar dekorācijām, grīmā un kostimos.

Trešais — režisora paralelais darbs ar gleznotāju — izrādes noformētāju un ar komponistu, kas sacer vai izraugās lugai muziku.

Katrs jauns uzvedums ir režisoram viņa zināšanu, uzkrātās dzīves pieredzes un mākslas jautājumu izpratnes pārbaude.

Tas ir likumsakarīgi, jo padomju režisors (vai nu viņš strādā mākslinieciskās pašdarbības vai profesionālā teatrī) cenšas pēc tā, lai viņa izrādes atbilstu padomju kulturas augstajam idejiskajam un mākslinieciskajam līmenim, lai paustu jaunu, nozīmīgu vārdu par dzīvi.

Režisoram cieši jāiegaumē, ka padomju teatris ir Komunistiskās partijas un Padomju valdības politikas aktīvs veicinātājs. Tādēļ visai režisora darbībai jābūt caurstrāvotai ar partejiskuma garu, tautiskumu, uzticību savai socialistiskajai Dzimtenei.

Padomju režisora daiļrades metode ir socialistiskā realisma metode. Ar šās metodes palīdzību režisors atklāj savos uzvedumos bagāto padomju īstenību.

Padomju režisors nav tikai lugu inscenētājs, viņš vienlaicīgi ir teatra kolektīva idejiski mākslinieciskais vadītājs un audzinātājs. Līdz ar kolektīvu viņš ir atbildīgs par izrādes idejisko ievirzi, par izrādē atspoguļotās dzīves patiesīgumu, precizitāti, vēsturisko konkrētību un dziļumu.

Viss tas režisoram uzliek par pienākumu jo pamatīgi izstudēt savu uzveduma pirmamatu — lugu.

Topošās izrādes veidošanā pirmais etaps režisora darbā — lugas iestudēšanas priekšdarbi — ir ļoti svarīgs un nozīmīgs. Tas savā ziņā ir izrādes fundaments. Palikušam, tā sakot, «aci pret aci» ar lugu, režisoram šajā laikā ne tikai pamatīgi jāiedziļinās dramatiskajā sacerējumā, bet savā iztēlē jārada arī nākamā uzveduma kompozīcijas plāns.

Viņam ir divi nopietni uzdevumi: 1. Vispusīga un dziļa lugas izstudēšana, kam jāizraisa nākamā uzveduma režijas iecere.

## 2. Uzveduma režijas plāna izstrādāšana.

Ko nozīmē vispusīgi izstudēt lugu? Vispirms tas nozīmē — noskaidrot lugas ideju. Tādēļ režisoram nepieciešams: a) cik vien iespējams iedziļināties sacerējuma saturā: konstatēt lugas sižeta veidotājus notikumus un konfliktus; b) iedomāties visā cilvēku individualitāšu kvalitatīvajā daudzveidībā tos lugas varoņu tēlus, kas atrodas notikumu centrā un izraisa galveno dramaturģisko konfliktu; c) atrast caurviju darbību, kas ir lugas idejas — «virusuzdevuma» ceļvedis. Caurviju darbība lugā realizē idejas tapšanu, atsedz tās attīstību, tas ir, cīņu ar visu to, kas pēc sižeta gaitas tai tiek pretstatīts, lai beidzot noslēgtos ar triumfu — idejas uzvaru.

Tāda dziļa lugas studēšana vienmēr saistās ar papildu materialu lietošanu, kas palīdz atsegt lugas ideju un saturu; bet, uzvedot laikmetisku lugu, režisoram jāstudē pati dzīve, kas savu atspoguļojumu radusi lugā.

Visnopietnākā uzmanība režisoram jāpievērš dramatiskā sacerējuma valodai, autora daiļrades individualitātei.

Tāds ir režisora pirmais uzdevums, kad viņš strādā pie lugas viens pats. Viens no vissvarīgākajiem momentiem šajā darba periodā ir režisora prasme lasīt un pārlasīt lugu, kā mēs sakām, «ielasīties» lugā, «iestudēt» to pašam savā iztēlē.

Tas ir nepieciešams lugas idejas izpratnes dēļ, lai režisors ar savu iekšējo skatienu varētu ieraudzīt tos tēlus un notikumus, kuru skatuviskā iemiesojuma dēļ viņš lugu uzvedis. Režisoram nāksies lugu vairākkārt pārlasīt un daudz ko vēl pārdomāt, pirms viņam izveidosies pilnīgs priekšstats par šo sacerējumu.

Pastāv uzskats, ka pirmais vispārīgais iespaids par izlasīto lugu vienmēr ir arī pats pareizākais. Tiešām, pirmais iespaids mēdz būt visspilgtākais, izraisa visspilgtākos režisora fantazijas uzliesmojumus.

Bet sākt režijas darbu, balstoties vienīgi uz pirmā iespaida, kas gūts no dramatiskā sacerējuma, būtu aplam. Jo nebūt ne visas lugas atstāj spēcīgu iespaidu jau lasījumā, daudzas savu īsto spēku rod tikai organiskā apvienojumā ar skatuviskās izteiksmes elementiem, pēc dziļas ielūkošanās to idejiskajā un mākslinieciskajā būtībā.

Ir zināms, ka pat tāds režisors kā K. S. Staņislavskis ne uzreiz apjauta visu A. P. Čehova «Kaijas» idejiski māksliniecisko spēku un savdabību. Kopīgi ar Vl. I. Nemiroviču-Dančenko viņam

vajadzēja daudz nopūlēties ar lugas analīzi, saprast un iedziļināties īpatnējā, tai laikā novatoriskajā A. P. Čehova dramatiskā tēlojuma manierē, parādot notikumus un cilvēku raksturus, lai pēc tam varētu radīt savu uzveduma režijas ieceri.

Lugu, kā īpašu literatūras paveidu vispār vajag prast lasīt, bet režisoram sevišķi nepieciešams pārvaldīt lugas lasīšanas noslēpumu — lasot lugu vispirms pašam sev, bet pēc tam arī tam kolektīvam, ar kuru viņš to grib uzvest.

Izlasījis pirmo reizi lugu, nesteidzieties ar fantazēšanu: «ko es, režisors, no tās iztāišu?», bet pajautājiet sev, vai jums viss šai lugā saprotams, vai jūs labi atceraties lugas sižetu?

Nemsim par piemēru labi pazīstamo A. J. Korneičuka lugu «Irbenāju birztala». Iedomāsimies, ka mēs to vēl neesam pazīnuši un lasām pirmo reizi. Mūsu priekšā iznirs komplicētu un spilgtu raksturu un notikumu glezna. Bet gandrīz droši mēs varam teikt, ka pēc pirmā lugas lasījuma vairāki notikumi no atmiņas būs pagaisuši, un mums nāksies atkal no jauna lugu parlasīt, lai šos garām aizslīdējušos faktus atcerētos.

Varam būt pārliecināti, ka režisors labi atcerēsies Baturas un Vetrovoja savstarpējo attieksmju sižetisko līniju un viņu abu attieksmes pret Nadžeždu, tāpat mākslinieka Verbas attieksmi pret Vasilisu, bet diezin vai pēc pirmā lasījuma režisors savā iztēlē spēs uzskicēt sarežģīto Nadžeždas milas plauksmi pret Vetrovoju, vai arī pilnīgi orientēties kolchoza priekšsēdētāja Romaņuka sarežģītajā raksturā. Diezin, vai ar pirmo lasījumu režisors atcerēsies Romaņuka sarunu ar Vetrovoju un Jekaterīnu Krilatuju, bet šī saruna būtībā ir tā, kas atklāj lugas dramatisko konfliktu.

Vai gan jāpierāda, ka režisoram vispirms pašam noteikti jāzina lugas sižets, jāprot to visās detaļās skaidri un noteikti iztēloties! Bez tam viņam jāprot orientēties darbības personu raksturos, tikpat dziļi jāizprot viņu domas un rīcība, kā kad režisors pats būtu katras darbības personas vietā.

Šai pašai lugai «Irbenāju birztala» viegli var iedomāties mākslinieka Verbas un Vasilīsas raksturus un rīcību — viņu mīlestības pavediens šķetinās samērā mierīgi, ja vien par «dramatisku» notikumu neuzskatām Verbas māsas Agas Ščukas atbraukšanu. Bet diezin vai režisors pēc pirmā lasījuma prātis izkārtot pareizos psiholoģiskos akcentus lugas otrā cēliena pirmajā ainā Baturas, Vetrovoja un Nadžeždas skatam. Arī lielisko Natalijas Kovšikas tēlu, visā viņas rakstura īpašību daudzveidībā, režisors ar pirmo iepazīšanos, droši vien, vēl pilnībā tvert nevarēs. So

spilgto, plaša vēriena, dzīves skaistumam un cilvēkiem atsaucīgo padomju sievietes raksturu autors notēlojis neparasti sirsniņi un patiesi, Natalijas Kovšikas tēlam ir tieša attieksme pret lugas pamatideju, un režisors nedrīkst izturēties pret to pavisā.

Tātad, lugu izlasot, režisoram vajag savā iztēlē pilnīgi skaidri iedomāties katras darbības personas tēlu — raksturu: viņam jāzina ikviena lugas personaža biogrāfija (pat katra masu skata ierindas dalībnieka biogrāfija), viņam jāprot «ielist» katra personaža «ādā» un līdzī viņam domās izstāgāt cauri visiem lugas notikumiem, apstājoties pie viņa savstarpējām attieksmēm ar citām darbības personām. Tikai tad režisors sapratis, kādi rakstura vilcieni liek lugas varoņiem darboties tieši tā un ne citādi. Tas ir liels, bet nepieciešams darbs, jo tā rezultātā rodas tie darbības personu tēlu raksturojumi, kādus režisors ieteiks uzvedumā nodarbinātajiem aktieriem.

Pārdzīvojiēt līdz ar katru personažu visas lugā notēlotās viņa bēdas un priekus. Sīki jo sīki iztēlojiēties lugas darbības personu pagātņi, pafantazējiēt par to, ko viņi darītu pēc priekškara aizvēšanās (piemēram, Batura, Romaņuks). Sevišķi rūpīgi izsekojiēt, ko jūsu personaži pārdzīvo lugas darbības laikā. «Irbenāju birztalā» ļoti lielas pārmaiņas cilvēku apziņā norisinās taisni tajās varoņu dzīves stundās, kas lugā tieši nav parādītas. Visi šie sava veida fantāzijas vingrinājumi ļauj no dažādām pusēm noskaidrot darbības personu rīcību, papildina viņu raksturojumus, sagatavo labu daudzveidīgu materiālu lomas veidošanas darbam, strādājiēt ar aktieriem.

Nākamā prasība, kas režisoram jāuzstāda pašam sev, iedziļinoties lugas tekstā, ir to faktisko, konkrēto apstākļu zināšana, kādos norisinās kā visas lugas darbība, tā arī katra cēliena un skata darbība par sevi.

Ja mūsdienās nav grūti iepazīt kolchoza dzīves īsetnību, tad daudz sarežģītāk jau noskaidrot tādas lugas konkrētos vēsturiskos apstākļus kā, piemēram, M. Gorkija «Pēdējiē». Lai varētu orientēties sarežģītajos «Pēdējiē» darbības vietas un laika apstākļos, režisoram jāveic liels darbs, bet nevis jāļaujās vispārīgajam iespaidam no pirmās iepazīšanās ar lugu. Remarkās M. Gorkijs sniedz telpu iekārtojuma aprakstu policejmeistara Ivana Kolomijceva mājā — apraksta ēdamistabu, daļu viesistabas un Kolomijceva brāļa Jēkaba istabu. Remarkas ir pietiekami plašas, lai pēc tām režisors varētu vispārīgos vilcienos iztēloties lugas darbības vietu. Bet no lugas darbības laika mūs šķir jau piecdesmit

gadu, un tas atspoguļojas visā Ivana Kolomiļceva mājas iekārtā. Dabiski, ka šo iekārtu veidojuši zināmas šķiras, zināma laikmeta pārstāvju — Kolomiļcevu dzimtas prasības un gaume.

Tātad, lai režisors varētu ielūkoties šās ļaužu grupas raksturu, pasaules uzskata un interešu būtībā, viņam jāpēti tā realā īstenošana, kurā risinās M. Gorkija lugas «Pēdējie» sižets.

Tāpat kā jebkurš cits mākslas darbs, luga rodas autora apkārtējās dzīves novērojumu rezultātā. Lugā autors mākslinieciskā formā pauž savu attieksmi pret temu, kas viņu saviņņojusi, parāda, kā viņš izpratis sava laika politiskās, socialās un filozofiskās problemas. Lugā rod savu atspoguļojumu visa tā realā īstenošana, kurā dzīvo un rada dramaturgs.

Tāpēc režisoram savā iztēlē vajag redzēt nevien to laika, vietas un darbības posmu, ko aptver lugas notikumi un teksts, bet arī visu tā laikmeta dzīves ainu, kas autoram bijusi par pamatu dotajam sacerējumam. Šim nolūkam tad arī ir vajadzīgi tie materiāli, kam ir kāds sakars ar lugu un laikmetu, kurus režisors vāc un studē, gatavodamies izrādes uzvedumam. Šie materiāli palīdzēs režisoram, un ar viņa starpniecību arī aktieriem, sajūt lugas notikumu realitāti, uztvert darbības personu tēlus kā dzīvus cilvēkus ar miesu un asinīm, parādīs daudz vērtīgu detaļu, kas raksturo zināmā laikmeta sadzīvi un paražas, precīzēs lugas notikumus.

Ja lugas darbība norisinās mūsdienās, tad, kā jau sacijām, režisora uzdevums kļūst daudz vieglāks. Par visu, kas sacerējumā liktos neskaidrs, var pajautāt autoram pašam. Režisors var pats savām acīm apskatīt lugas darbības vietu, ieelpot, tā sakot, to notikumu, par kuriem stāstīts lugā, gaisu, iepazīties ar lugas varoņu prototipiem. Viņam jāprot atlasīt no realās dzīves sniegtā materiāla pats tipiskākais, kas var palīdzēt atklāt lugas varoņu raksturus.

Bet, ja režisors nevar aprunāties ar dramaturgu, ja viņam liegta iespēja sameklēt dzīvē lugas varoņu prototipus (ja lugu un autoru šķir no viņa laiks), tad vēstures un sadzīves ainu attēlojumi, laikabiedru liecinājumi režisoram dažkārt var noderēt par izejas punktu daiļdarba izprašanā. Literatura, glezniecība, muzika un skulptūra — tie ir neizsmeļami avoti pagātnes iztēlošanai, tās izzināšanai.

Jebkura pagājušo laiku posma spilgtai reprodukcijai režisoram jāsavāc un jāizpēti literatūras, vēstures un ikonografijas materiāls.

Lielu palīdzību lugas studēšanā sniedz pašu autoru rakstītās vēstules, dienasgrāmatas un piezīmes. Lai gūtu plašāku priekšstatu par lugā «Pēdējie» attēloto laikmetu, jāpapēti tikai paša M. A. Gorkija daiļrade.

Lugās «Sikpilsoņi», «Ienaidnieki», «Vasarnieki», un «Saules bērni» režisors-iestudētājs sastapsies ar ļaudīm, kuriem neapšaubāmi bijusi vistiešākā attieksme pret lugas «Pēdējie» varoņiem.

Rotmistrs Bobojedovs lugā «Ienaidnieki» varēja katrā laikā kļūt par policejmeistaru Ivanu Kolomijcevu, bet viņa rokas puīši — par prīstavu Aleksandru Kolomijcevu un iecirkņa uzraugu Jakorevu.

Un salīdzinot lugas «Ienaidnieki» sieviešu tēlus ar lugas «Sikpilsoņi» sieviešu tēliem, režisoram daudz kas kļūs saprotams arī lugā «Pēdējie» Veras, Nadžeždas, Ļubovas, Sofijas raksturos.

Bet, runājot par vispārējo laikmeta notēlojumu, diez' vai kur atradīsies vēl dziļāks deviņsimto gadu sākuma noraksturojums kā M. Gorkija romanā «Kļima Samgina dzīve».

Nav jāaizmirst ieskatīties arī lieliskajos M. Gorkija to gadu publicistiskajos rakstos.

Daudz interesanta var uzzināt no specialistiem mākslas zinātniekiem. Cik vien iespējams darbā ar lugu jāizmanto muzeji, bibliotēkas, vēstures un literatūras kabineti, kuros bieži ir atrodami bagātākie materiāli literatūras, tēlotājas mākslas un teātra jautājumos.

Tādu materiālu vākšanas un studēšanas process ir tik aizraujošs, ka reizēm tas var kļūt pat par postu, it īpaši tiem režisoriem, kas pēc sava rakstura īpatnībām un temperamenta sajūt lielāku tieksmi nodoties dramatiskā sacerējuma analīzes procesam nekā lugas iemiesošanas procesam izrādē, vadoties pēc analīzē izziņātā.

Jāprot atlasīt no plašā literārā, vēsturiskā un sociāli ekonomiskā materiāla tikai to, kas visspēcīgāk izpauž zināmas parādības būtību tās vēsturiskajos apstākļos, un kas izmantojams tieši zināmā sacerējuma izpratnes padziļināšanai.

Ko nozīmē izstudēt laikmetu, uz kuru attiecas luga «Pēdējie»?

Tas nozīmē: uz savāktā materiāla pamata ieraudzīt ar mākslinieka acīm laikmeta vēsturiskos notikumus, savā iztēlē reproducēt tā laika ļaudis, iztēloties viņu sadzīvi, paražas, viņu sabiedriskās tendences, politiskos uzskatus, atcerēties viņu literārās un mākslinieciskās gaumes īpatnības.

Režisoram jāzina autora biogrāfija, viņa apkārtējā sabiedrība, jāsaprot autora domas, idejas, jāsaprot lugas valoda, tās kompozīcijas struktūra, visas autora daiļrades īpatnības, tomēr līdz ar visu to nezaudējot savu personīgo mākslinieka attieksmi pret dramatisko sacerējumu.

Dažreiz pats autors sniedz režisoram vērtīgus norādījumus savu darbu māksliniecisko īpatnību izprašanai. Lūk, ko raksta M. Gorkijs par dramatu valodu:

«Lugas darbības personas tiek radītas vienīgi un tikai ar viņu valodu, tas ir ar tīru sarunas un nevis aprakstošo valodu. Ļoti svarīgi to saprast, jo, lai lugas tēli uz skatuves aktieru atveidojumā iegūtu māksliniecisku vērtību un spētu sociāli pārliecināt, tad katra tēla valodai jābūt stingri savdabīgai, maksimāli izteiksmīgai, — tikai tad, ja būs ievērots šis noteikums, skatītājs sapratīs, ka katrs lugas tēls var runāt un rīkoties tikai tā, kā to autors apgalvojis un aktieri rāda uz skatuves. Ņemsim, piemēram, mūsu lielisko komediju varoņus: Famosovu, Skalozubu, Molčaļinu, Repetilovu, Čļestakovu, pilsētas priekšnieku, Raspļujevu utt., — katrs no šiem tēliem veidots ar nelielu vārdu krājumu, bet ikviens no tiem rada pilnīgi skaidru priekšstatu par savu šķiru, par savu laikmetu. Šo raksturu aforismi ienākuši mūsu parastajā sarunas valodā tieši tādēļ, ka katrā aforismā ar maksimālu precizumu izteikts kaut kas neapstrīdams, tipisks.

Man liekas, ka no tā pietiekami skaidrs, cik milzīga un pat izšķirīga nozīme lugas radīšanā ir sarunas valodai un cik ārkārtīgi nepieciešams jaunajiem autoriem bagātināt sevi, studējot sarunas valodu.» (М. Горький, полн. собр. соч., т. 26, стр. 411—412. М., Гослитиздат, 1953).

Un patiešām, ja mēs ņemsim jebkuru personāžu no jebkuras Gorkija lugas, tad pēc šā personāža valodas iegūsim pilnīgu priekšstatu par viņa raksturu un uzvedību.

Ivana Kolomijceva valoda — Gorkija darbos viens no labākajiem raksturojuma paraugiem ar valodas palīdzību. Kad viņam vajag, tad šis izputējušais muižnieks deklamē: «mana dvēsele ietērpta patiesības bruņās... Esmu stingrs, aizstāvēt savas tēva tiesības... Ivans Kolomijcevs ir nelokāms» — un vēl virkne līdzīgu augsta stila izteicienu. Un turpat valodā atklājas arī viņa rakstura otra puse. Rupjš, galīgi cinisks cilvēks izspļauj virkni pretīgu vārdu: «kuprainā draņķe... krople...» (to viņš saka par sava paša meitu!), «netiklais radījums (par dēlu!)... lops, nelietis... Es tev purnu sadauzīšu... negēlis... suns... bes-

tija...» Un, beidzot, tas ir glēvulis, kam izšķirīgajā skatā ar Sokolovu pietrūkst pat vārdu. Viņš tai iebilst vairāk ar izsaucieniem, fražu fragmentiem. «Savādi... jā-a... protams! Tas ir... ko jūs teicāt?... Ko jūs gribat darīt?»

Lieliski veidota Bezsemjonova runa lugā «Sīkpilsoņi». Viņa monologs par cukuru, — garlaicīgs, apnicīgs, taču ne bez tā «veselā saprāta» ko pastāvīgi daudzina «sīkpilsoņi», — ir spogulis, kurā guvusi savu atspoguļojumu šo ļaužu banalitāte! «Es saku — graudu cukurs ir smags un nav salds, tātad nav izdevīgs. Cukurs vienmēr jāpērk vesela galva... pašiem jāsakalda. Skaldot atbirs gan drumstaliņas, bet tās var izmantot ēdieniem. Un pats šis cukurs ir viegls, salds...» Visas viņa tālākās pamācības būs balstītas uz tā paša principa. Visas būs pamatotas ar tikpat sīku kā viņa cukura drumstaliņas, bet no Bezsemjonova viedokļa ar neapstrīdāmu patiesību; ap to viņš sagrupēs divas trīs «derīgas», bet savā nabadzībā šausmīgas domu kripatas, un, ieturēdams nemainīgu sava «monologa» ritmu, rezumēs: «ja tu ļaudis aizskārsi vārdiem, neviens tevi nedzirdēs, bet kas dzirdēs — tas būs muļķis.»

Bet kad Bezsemjonovu aizsniegs kaislīgie vārdi, ko runā Nils, Teterevs, Poļa, tad atklāsies, ka aiz viņa pieglaimīgās mietpilsoniskās «filozofijas» nekas cits nav slēpies kā vien niknums pret visiem cilvēkiem. Un spruks vaļā griezīgi, aprauti lamu vārdi: «nolādētie... netikļi... mēris... sātans... banda... jūs... laupītāji... nelietis!»

Ārkārtīgi dažādas ritma un «vārdnīcas» ziņā, ko tās lieto, ir darbības personas Gorkija lugās «Jegors Buličovs un citi» un «Ienaidnieki». Paša Buličova aprautais runas veids, demonstratīvi plūsmīgā, Buličova vārdiem izsakoties, «apaļā» kā zvana skaņa Pavļina tēva valoda, draiskā, jautrā, spilgtā Suras valoda, maigā, muzikāli lokanā — Glafiras.

Aprauts, skarbs runas izteiksmes veids Michailam Skrobotovam, stiepta, nedroša, viscaur uz daudzpunktiem būvēta valoda Zacharam Bardinam; nosvērta, mierīga — vecajam strādniekam Ļešīnam, ātra — Nadjai, bet ar īpatu daiļu vieglumu iezīmīga aktrises Tatjanas valoda.

Tie ir tikai atsevišķi M. Gorkija lugu varoņu valodas paraugi. Režisoram šie valodas paraugi jāpaplašina, lai tos varētu izmantot, radot iestudējamās M. Gorkija lugas personāžu psiholoģiskos raksturojumus.

Galatavojoties mēģinājumiem ar aktieriem, režisoram patstā-

vīgā lugas analizē vispirms jānoskaidro, kas ir galvenie, kas — mazāk svarīgie notikumi lugā. Parasti katrs notikums sakrīt ar vienu darbības personu interesēm un vēlēšanām, bet runā pretī citu interesēm un vēlēšanām. Pirmie izdara par notikumu tādus secinājumus un lēmumus, otri — citādus.

No šīm pretrunām izaug dramatiskais konflikts. Ikviens notikums sākas ar sadursmi un nobeidzas ar šās sadursmes atrisinājumu, izveidojot tādējādi it kā atsevišķus lugas posmus.

Savā laikā pastāvēja paņēmieni sadalīt lugu «gabalos», un režisori savos teoretiskajos komentāros lugas iestudētājiem ieteica šo metodi. Sava mūža pēdējos gados K. S. Staņislavskis kategoriski nostājās pret lugas dalīšanu «gabalos».

Viņa iebildumi bija šādi: kādēļ sadalīt lugu «gabalos», piedēvējot tiem katram savu nosaukumu (bet režisori vienmēr cenšas dot sava veida «efektīgus», simboliskus nosaukumus, kā, piemēram, «Vētra ūdens glāzē», «Sērkokciņš starp divām ugunīm» utt.), ja aktiera atmiņā, viņa radošajā iztēlē, cik iespējams spilgti, jāiespiežas nevis «gabaliem», bet lugas notikumiem — notikumiem, kas ir lugas sižeta skelets.

Tā, piemēram, kādēļ gan sašķelt Ostrovska lugas «Līgava bez pūra» pirmo cēlienu «gabalos», kad nevis «sašķelt» vajag aktieru un režisoru uzmanību, bet gan piesaistīt to diviem galvenajiem notikumiem. Pirmais — Larisa precas ar Karandiševu, otrais — ir atbraucis Paratovs. Vai gan šie notikumi jānosauc kā citādi nekā tos apzīmē lugas sižets? Tas nav vajadzīgs. Visas šā cēliena atsevišķās epizodes jāietver šajos galvenajos notikumos, atrodot precīzu kopsakarību starp tiem: ir Knurova satikšanās ar Voževatovu, ir Karandiševa uzaicinājumu visiem nākt pusdienās, ir viņa izskaidrošanās ar Larisu. — Visas šās epizodes ir ietvertas pirmā notikuma un reizē ar to rada to darbību.

«Luga ir secīga, loģiska notikumu un epizodu ķēde», — mācīja K. S. Staņislavskis, un nevis kāds efektīgi nosauktu «gabalus» salikums.

«Gabalus» vietā K. S. Staņislavskis ieteica lugā noskaidrot notikumus un ar tiem radīt lugas caurviju darbību. Jo precizāk atlasīti, noskaidroti galvenie un mazāk svarīgie lugas notikumi, to loģiskā secība, mazāk svarīgu notikumu pakārtotība galvenajiem, jo spilgtāk notikumos atklāsies lugas ideja, apgalvoja K. S. Staņislavskis.

No tā, kādus notikumus režisors uzskatīs par galvenajiem un

kādus par mazāk svarīgiem, atkarīgs režisora priekšstats par lugas kompozīciju.

Dramatiska sacerējuma kompozīcija — tās ir savstarpējas attiecības starp veselo un tā atsevišķajām daļām, attiecības, kas, protams, pilnīgi pakļautas darba idejai.

Ja mēs atkal pievērsīsimies A. Korneičuka lugai «Irbenāju birztala», tad, vadoties pēc lugas idejiskā pamata — neapmierinātības ar dzīves «vidusmēra» līmeni, — režisors, droši vien, izvēlēsies par galvenajiem notiecošajiem tos lugas notikumus, kas vispareizāk attēlo kolchoza ciema dzīvi, un nekādā ziņā neakcentēs šās lugas vadeviļu un melodramatiskos momentus.

Pirmajā cēlienā režisors atzīmēs tādu svarīgu notikumu kā Natalijas Kovšikas ierašanos pie Romaņuka un viņas satraukto runu pret Kandību un birokrātiem — kolchoza vadītājiem. Lai kā pirms tam Romaņuks un Vakuļenko centās iztēlot atbraukušajiem viesiem savu «kautro» darbību kolchoza «seržantu» lomā, taču atspēkot Vasilisas izvīrītos apvainojumus oportūnismā nespēja.

Otrais notikums būs kara biedru Baturas un Vetrovoja satikšanās. Autors atradis savas grāmatas varoni, kuru domāja bojā gājušu.

Taču režisoram jābūt ļoti stingram darbības izraudzīšanā šim notikumam.

Ap šiem diviem galvenajiem notikumiem izvietosies arī pārējie mazāksvarīgie šā cēliena notikumi.

Ievērojamo viesu uzņemšanas notikumā iesaistīsies skats, kur Batura ar Verbu atgriežas no peldēšanās, strīds par kādu matrozi, kas kolchozā «peld pret straumi», Kandības apsveikums un prātojums par viesu izvietojumu kolchozā: kur kuru novietot. Visas šās lielā notikuma — Baturas un Verbas atbraukšanas kolchozā — atsevišķās epizodes režisors nākamā uzveduma kompozīcijā attiecinās uz lugas sabiedriskās dzīves līniju. Tai pašai līnijai piekļausies arī lugas pirmās epizodes: no mājas gaida iznākam «saslimušo» kolchoza priekšsēdētāju; Vakuļenko bažas — «ka tik neiekļūstam komedijā» sakarā ar rakstnieka atbraukšanu no galvaspilsētas, — Romaņuka instrukcijas, kā «uzņemt» viesus.

Sajās ainās «Irbenāju birztales» personāžiem ļoti gribas uzzināt patiesību, kas tad īstenībā pie viņiem atbraucis: «revidents vai nerevidents?»

Vasilisai būtu īsti pa prātam, ja atbraukušie būtu revidenti: varēs izmantot viņu palīdzību, lai ieviestu kolchozā jaunas darba normas. Vakuļenkam, turpretim, «revidentu» ierašanās nepavi-

sam nav pa prātam. Bet Romaņuks netic, ka viesi braukuši šurp nolūkā «revidierēt», kritizēt kolchoza lietas. Šim pretrunīgajām domām saduroties, tad arī izveidojas lugas pirmās epizodes. Tās ir iepriekšēja sagatavošanās «slaveno viesu uzņemšanai», bet tajās, protams, vēl nekas nav jauzams no nepatīkšanām, kādas jāpārdzīvo Romaņukam, Vakuļenko un Kandibam līdz ar Natalijas Kovšikas ierašanos. No šo svarīguma ziņā dažādo notikumu savstarpējām attieksmēm cēlienā izveidosies kolchoza sabiedriskās līnijas zīmējums — kompozīcija. Pirmajā cēlienā viena notikuma svarīgums pret otru pieaug.

Bet pirmajā cēlienā ir arī tāds notikums: visus, kas tajā brīdī atrodas uz skatuves, pārsteidz ziņa, ka Batura nav vis vienkārši popularā romana autors, bet arī darbības persona — grāmatas varonis, tas karaspēka daļas komandieris, kuram viņa ciņu biedrs — matrozis Gorovojs frontē izglābīs dzīvību. Nadžežda, Vasilisa, Batura saskaņā ar autora gribu izrādās iesaistīti ļoti asā strīdā par mākslas iespēšanos dzīvē un par patiesīgu dzīves atspoguļošanu mākslas darbos.

Protams, ka šo strīdu, šo notikumu — «romana varonis ir pats autors!» — režisors atdalīs no kolchoza sabiedriskās dzīves līnijas un sasaistīs to ar otru līniju — A. Korneičuka lugas varoņu personiskās dzīves līniju.

Skatuviskās darbības kompozīcijā tiek ievīti katras atsevišķās lomas zīmējumi. Pa lielākai daļai atsevišķās lomas zīmējums ir daudzkārt detalizētāks un smalkāks nekā visas darbības kompozīcijas kopumā.

Lūk, pēc tam, kad Natalija Sovšika aizgājusi un visi citi iegājuši Romaņuka mājā, aiz ciema žoga parādās Vetrovojs. Viņam pilnas rokas balto ūdens liliju. Viņš pastāv, mazliet nogaida. Varbūt un mirkli pazūd, lai atkal parādītos — tagad jau Romaņuka dārzā. Viņš ieklausās pacelto balsu skaņās, kas atplūst no mājas. Mazliet vilcinās: Nadžežda nav ieradusies norunātajā vietā, neiznāk viņa arī dārzā. Uzmanīgi viņš noliek lilijas uz sola koka paēnā: «Satikšanās nav notikusi!»

Viņš dzird Nadžeždas un Baturas tuvojošās balsis. Viņš grib paņemt lilijas no sola, bet nepagūst un aizslēpjas aiz koka.

No mājas straujā gaitā iznāk jautri Nadžežda un Batura, par kaut ko strīdēdami. Nadžeždai rokās liela ūdens krūze un divielis.

Tik sprigani mundru Nadžeždu Vetrovojs vēl nekad nav redzējis. «Bet kas gan viņai līdzās?» Batura mazgā rokas, pagrie-

zies ar muguru pret viņu. Pēc balss Vetrovojs var nepazīt Baturu. «Sāncensis!» — nodomā Vetrovojs.

Bet tad no mājas tēvs sauc Nadžeždu. Batura, rokas slaucīdams, nejauši pagriežas ar seju pret koku, aiz kura stāv Vetrovojs. Un tai pašā mirklī Vetrovojs metas viņam preti: «Viņš! Mans komandieris!»

Sai skatā notiek ļoti aizgrābjoša psiholoģiski dziļi patiesīga divu draugu tikšanās. Tajā ir Baturas prieks — dzīvs viņa draugs! — un Vetrovoja bažas: kaut tik Baturas balsi neizdzirdētu tie, kas mājā, nenāktu šurpu, netraucētu viņus. Šeit ir gan tieksme nomierināt savu mīlo komandieri, gan aizgrābjošs Baturas lūgums piedot viņam to, ka viņš noticējis ziņai par drauga nāvi, nepārbaudījis šo faktu, gan viņa pārmetums — «esi aizmirsis karavīru draudzību!», — gan Vetrovoja kautrība: viņa komandieris tagad ir visā Padomju Savienībā slavens rakstnieks. Vetrovojam vēl nav tik daudz dūšas, lai atzītos, kādēļ viņš īstenoībā nav draugam aizrakstījis par sevi. Bet tad abi izdzird Nadjas balsi. Cik savādāk katrs no viņiem klausās šai balsī!

«Nadja sauc. Ej...», saka Vetrovojs un dodas prom. Uz mirkli Batura sastomās, kurp viņam iet: vai, klausot Nadjas saucienam, uz māju, vai... «Viņš ātri seko Vetrovojam,» — skaidri pasaka A. Korņeičuka remarka.

«Viņš paliek uzticīgs karavīru draudzībai,» — atzīmē Baturas lomā aktieris un režisors.

Tāda ir «Irbenāju birztales» pirmā cēliena kompozīcija. Tā būvēta uz galveno un mazāk svarīgo notikumu savstarpējām attiecībām.

Šās kompozīcijas pamatā ir ideja — lugas virsuzdevums. Tās konkrētais materiāls ir l u g a s t e k s t s. Izprotot, kur luga patiešām atspoguļo reālo dzīvi un kur autors maksā meslus literāriem paņēmieniem, režisoram jānoskaidro personāžu darbības un attieksmes, kas izceļ lugas idejisko pamatu.

Tādā pat ceļā var izsekot un noskaidrot A. Korņeičuka komedijas visu četru cēlienu skatuvisko kompozīciju — zīmējumu.

Līdzīgi arhitektam, kas ar zīmuli uzskicē nākamās celtnes pirmo skici, režisoram, vadoties pēc lugas kompozīcionālās struktūras, jāiedomājas nākamās i z r ā d e s zīmējums.

Prasme pareizi izkārtot visas izrādes atsevišķās daļas pa darbības kulminācijas līniju, izcelt kā idejiskajā, tā sižetiskajā ziņā nepieciešamos skatus, izveidot spilgtus darbības personu raksturus, atrast viņu mijiedarbības dinamiku un, beidzot, prasmīgi

pasvitrot atrasto ar izteiksmīgu mizanscenu, ar muziku (ja to prasa luga), ar plastisku noformējumu — viss tas, apvienots vienā veselā (lugas un izrādes idejas — virsuzdevuma vārdā), ir atbildīgs jaunrades uzdevums režisoram lugas iestudēšanas pirmajā laika posmā.

Bet jau šinī etapā režisors ieskatīs, ka, kā mēs jau runājām, svarīgi ir noskaidrot ne tikai katra lugas notikuma jēgu — sižetu, bet arī tā darbības izpausmi. Lai lugas notikumu loģika izrādē kļūtu jo spilgtā, iedarbīga, maksimāli izteicot lugas ideju, režisoram jau dramatiskā sacerējuma analīzes periodā jānoskaidro lugas caurviju, tas ir galvenā darbība. K. S. Staņislavskis sacījis, ka uz caurviju darbības, «it kā uz iesma tiek savērti visi svarīgākie lugas notikumi. Tā ir caurviju darbība, jo tā strāvo caur visu lugu ar lugas idejas apliecinātāju personāžu darbības, rīcības loģiku.»

Caurviju darbība palīdz režisoram atrast lugā tās katra notikuma atsevišķās darbības, kas rada lugas ideju, pēc tam tās galvenās darbības, kurās norisinās cīņa «par» un «pret» daiļdarba ideju, un, beidzot, to darbību, kas noved pie triumfa, pie idejas uzvaras.

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

Daudziem režisoriem ir tieksme uzsākt darba idejas meklēšanu tūlīt pēc lugas pirmā lasījuma. Jāšaubās, vai tas ir pareizi. Kā jūs varat noteikt liela mākslas darba ideju, ja no šā darba esat guvis kaut arī spilgtu, aizrautīgu, tomēr vēl tikai vispārēju, bet dažkārt arī paviršu iespaidu, ja, neielūkojies lugas eksemplārā, jūs nevarat atcerēties tās saturu, ja nezināt daudzu darbības personu rīcības iemeslus, neredzat savā iztēlē visus apstākļus, kādos norit lugas darbība, ja maz ko zināt par autora aprakstīto laikmetu.

Noteikt lugas ideju tūlīt pēc tās izlasīšanas, palaužoties vienīgi uz savu nojautu, — aplam. Tas režisoram jāievēro, tiklab iztīrējot klasiskās dramaturģijas darbu, kā arī strādājot ar laikmetisku padomju lugu.

Vai ar to gribam teikt, ka režisoram, lasot lugu gan pirmo, gan otro, gan trešo reizi, bez žēlastības jāatgaida visas tās domas par nākamo izrādi, kas pašas par sevi rodas brīdī, kad viņš iepazīstas ar lugu? Nebūt ne. Ļoti labi, ja, izlasījis lugu, jūs tūlīt jau redzējat dažus varoņus kā dzīvus un izteiksmīgus skatuviskus tēlus, sapratāt un varbūt arī sajūtāt, trīs — četrus svarīgākos

lugas skatus. Bet neprasiet, lai jūs tūlīt spētu mākslinieciski at-  
risināt visu nākamo uzdevumu, tēlus! un to, kas jums iešāvās  
prātā, kas uzdzirkstīja jūsu fantazijā, neuzskatiet par galīgu lu-  
gas iespaidu. Paveiciet visu to lielo darbu ar lugu, par ko mēs  
runājām, un tad, kad jums būs skaidra kļuvusi lugas ideja, jūs  
redzēsiet, kas no jūsu sākotnējām iecerēm derīgs tās iemiesoša-  
nai skatuviskajā formā un kas ir tikai nejaušas (kaut arī spilg-  
tas) asociācijas auglis.

## B. REŽISORA IECERE UN UZVEDUMA PLĀNS

Režisora darbs neaprobežojas ar lugas, autora un to materialu  
izstudēšanu, kuru ietekmes rezultātā autors radījis šo daiļdarbu.

Uz dramatiskā daiļdarba vispusīgas pētīšanas un dziļas ana-  
lizes pamata režisoram jau viņa darba sākuma posmā dzimst uz-  
veduma iecere, sāk veidoties nākamās izrādes konturas.

Padomju teatrī režisors, sākdams iestudēt lugu, vadās pēc iz-  
pratnes, ka teatris ir kolektīva māksla, kam jāatrisina tie augstie  
idejiskie un sabiedriski politiskie uzdevumi, ko padomju teatrim  
norāda partijas Centralās Komitejas lēmumi mākslas un literatu-  
ras jautājumos.

Tādēļ režisora iecere un tās iemiesošana augsti idejiskā skatu-  
ves mākslas darbā ir pilnīgi atkarīga no tā, vai režisors un viss  
dalībnieku kolektīvs pareizi sapratuši mākslas uzdevumus.

Kā režisors sava uzdevuma ieceri iemieso praksē?

Kad mēs lasām par Gorkija, Tolstoja, Gogoļa, Staņislavska  
dzīvi, mūs vienmēr savijņo r a d o š ā s i e c e r e s moments, šo  
mākslinieku domas par viņu nākamajiem darbiem.

Sevišķi interesantas ir lielo rakstnieku vēstules, mākslinieku  
piezīmes, sabiedrisko darbinieku dienasgrāmatas, kurās viņi ap-  
gaismo savu darbu plānus. No šām vēstulēm un dienasgrāmatām  
vienmēr var uzzināt, kāda bijusi tā darba iecere, kurš ar laiku  
kļuvis pazīstams visai cilvēcei, kāds daiļrades process norisis  
pirms lielā gleznas audekla radīšanas.

Lūk, piemēram, ko lasām N. V. Gogoļa «Autora atziņās»  
par savu nākamo ģeniālo darbu:

«Revidentā es izšķīros savākt vienkopus visu slikto, ko es  
toreiz zināju Krievijas apstākļos, visas netaisnības, kas notiek  
tais vietās un tais gadījumos, kur visvairāk no cilvēka prasāms  
godīgums, un tai pašā reizē lai pasmietos par visu». (H. B. Го-  
голь. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 440, М., АН СССР, 1952.)

0310043813



Ieceres procesā atsevišķie izrādes komponenti, protams, ne vienmēr rodas tanī loģiskajā secībā, par kādu mēs runājām augstāk, atklājot režisoram veicamo lugas studēšanas procesu. Katram māksliniekam radošā iztēle darbojas savādāk. Var būt tā, ka režisors vēl studē lugu, bet viņam jau ir radies redzes priekšstats par centrālo ainu, un viņš atzīmē režisuras akcentus, atzīmē, kuriem aktieriem būtu tēlojamas galvenās, kuriem mazākās lomas šai ainā, lai tā kļūtu par izrādes kulminācijas punktu.

Režijas ieceres rašanos nevar formāli nošķirt no lugas studēšanas procesa. Tie ir paraleli radoši procesi, kam ir viens kopējs mērķis — atrast harmoniju, vispilnīgāko un dziļāko saskaņu starp dramatiskā sacerējuma formu un saturu.

Dramatiskā sacerējuma saturam jārod sava forma izrādes radošā iecerē.

Padomju mākslinieks — režisors zina, ka autora — dramaturga attieksmi pret dzīves parādībām viņš noteiks ar pareizo darba metodi, ko pielieto dramatiskā sacerējuma analizē, un šī metode neļauj viņam savā režijas iecerē ne detaļu, ne veselā noteikšanā novirzīties no pareizā ceļa: tā ir sociālistiskā realisma metode.

Uz šīs vienīgi pareizās mākslas metodes pamata padomju režisors, studēdams lugu, cenšas izrādes redzējumā iemiesot ideju — dramaturga «virsuzdevumu».

Asā laikmetīguma sajūta, spirtā dzīves elpa, optimisms un humors, cenšanās parādīt jauno mūsu sociālistiskajā īstenībā, padomju cilvēku savstarpējās attiecībās — visas šās «Irbenāju birztales» pozitīvās īpašības nevar neiekvēlināt režisora iztēli, neizraisīt viņā spilgtas, dzīvespriecīgas izrādes redzējumu. Brīnišķais Ukrainas peizažs parādīsies viņa acu priekšā, viņa dzirdi skars brīnišķās ukraiņu dziesmas melodijas, viņš līdz ar lugas varoņiem pārdzīvos viņu bēdas un priekus — kā sabiedriskā, tā personiskā rakstura.

«Irbenāju birztales» laudis kļūs par patiesu poetiskas iedvesmas avotu režisoram viņa darbā ar lugu. Visas režisora domas par Nataliju Kovšiku, Vetrovoju, Nadžeždu, Vasilisu, Baturu, Verbu caurstrāvos sirsnīga simpatija. Režisors centīsies, cik vien iespējams dziļi atgēgt petrūnas Romaņuka raksturā.

Pēc notikušā dramatiskā konflikta kolchoza «Irbenāju birztales» laudis paceļas uz jaunas sociālistiskas darbības pakāpes. Un skatītājs, aiziedams no izrādes, varbūt atkārtos rakstnieka Baturas vārdus: «Skaisti cilvēki pie mums kolchozā!»

Un, protams, pavisam citāda iecere radīsies režisoram pēc M. Gorkija lugas «Pēdējie» studēšanas.

Neapšaubāmi, ka par pašu galveno skatu režisors padarīs divu māšu — Sofijas un Sokolovas tikšanos.

«Māte ir taisnīga, kā dzīvība, kā daba... Māte — nāves ienaidnieks» — šie Sokolovas vārdi ir atslēga lugas filozofiskās jēgas atklāšanai.

Neraugoties uz visu viņas stāvokļa dramatismu šodien, Sokolovas pārliecībā izskan ticība rītdienai. Sofijas vārdos izskan šaubas, bailes tieši atbildēt pašai sev uz jautājumiem, kas liekas šausmīgi, — bailes no dzīves.

Sokolovas ticība izraisīja jaunus spēkus Sofijā, pamudināja viņu iemest vīram sejā smago taisnīgo pārmetumu: «Klausies, desmit gadu tu esi cīnījies pret bērniem!... Tu mirksti vienās asinīs, un tās ir bērnu asinis, jaunības asinis, jā gan!»

Tas ir sacīts par Nadžeđu, Ļubu, Pēteri, Veru — par Kolomijceva bērniem. Tas ir sacīts arī pat tiem jaunekļiem un jaunavām, kas traucās uz revolūciju un kurus Ivans un viņam līdzīgi «pēdējie» vajāja aiz sava zvēriskā šķiras naida.

Režisora fantāzija notēlos viņam Kolomijcevu mājas iekārtas pliekanās mietpilsoniskās «ērtības», par ko sacīts Gorkija remarkās.

«Vispirms vajag aizsist ciet manas istabas logu», — saka Ivans Kolomijcevs, mājās pārnākdams.

«Pēdējo» namos aizsist ciet visus logus, izvedot no šiem namiem tos, kurus viņi grib aizraut sev līdzī bezdībenī (Pēteri, Ļubu, Sofiju), bet kuri vēl atgriežami dzīvē, — tā, varbūt, režisors varētu definēt sava uzdevumā caurviju darbību.

Taču nevajag jau pirmajā cēlienā radīt drūmu atmosfēru. Jēkaba istaba ir labākā visā mājā. Gaismas iespīd arī no ēdamistabas — tā sacīts autora piezīmēs.

Kolomijcevs vēl «nav ieradies», un ģimene šajā brīdī ne tik stipri izjūt viņa slogu. Bet, lūk, viņš pārrodas, un māja uzreiz liekas kā kāda «kroņa iestāde». Skatītājs vēl nemaz nesaredz, kas atnācis, bet masīvais stāvs iestājies durvīs, aizsedzis gaismu, kas ieplūda no ēdamistabas, un mājās viss satumsis. Ir ieradies viņš, «zibeņu šķilējs». Jau ēdamistabā sākas kārtējais «brāziens». Kurā istabā priekšnieks ielūkosies? Kuru vēl izbārs par nevīžību? Nejaukais skats ar Ļubu noslēdz pirmo cēlienu.

Aiz Kolomijcevu nama sienām, kur risinās «ģimenes dzīves» sarežģījumi, aiz pelēkās ēdamistabas un viesistabas sienām, kurp

autors pēc pirmā cēliena parcel darbību, vajag būt sajūtātam tam trauksmainajam dzīves pulsam, kāds bija raksturīgs tiem gadiem.

Ko var ieteikt režisors? Kņadu uz ielas-vai nejaušus kļiedzienu, kas uz dažām minūtēm satrauc visu māju: tanīs gados jebkuru atgadījumu uz ielas bija gatavi noturēt par demonstrāciju.

Gorkijs notikumu loku ir ierobežojis. Tātad jāpanāk, lai aiz šiem notikumiem būtu sajūtama laikmeta elpa.

Kaut grūti, taču panākt to var.

Ikvienai darbības personai galīgs nervu sasprindzinājums... Aprauta runa, asa, domu loģikas neattaisnota intonācija... Vieni straujas, trauksmainas kustības, otriem — nebrīvas, sasaitītas... Cenšanās slēpt ir no sevis, ir no apkārtejiem visus «zemūdens akmeņus», kādi ir dzīvē.

Tādēļ visa dzīve rit kaut kā nelidzēni, grūdieniem. Te visi ir pārspīlēti mierīgi, demonstratīvi pieklājīgi, liekulīgi laipni. Te visa smalkā uzvešanās, gadu gaitā izveidojušās melīgās savstarpējās attieksmes sagrūst, izraisās kaislīgi asi strīdi, pārmetumi, notiek īsti dramatiski konflikti... Pievērsdamī uzmanību kaut kam trauksmainam un nozīmīgam, viņi runā par «augstām materiāliem», bet viens pret otru ir atklāti ciniski.

Arī istabu iekārtojumā ir kaut kāda nenosvērtība. Katrs stumda sašķobījušos gleznu pie sienas, bet tā itin kā negribētu karāties taisni — atkal un atkal noslīd greizi. Te lēni dziestošā lampu gaisma, te negaidīti spoži uzliesmojošās malkas šķīlas kaminā. Krēsls, aiz kura visi aizķeras. Zvans, ko sen būtu laiks salabot — jau kuru dienu tas «aizsmacis» — sēc. Bet pirmajā cēlienā tas vēl skanēja!

Arā aiz loga lietus... rudens. Vajag tīstītiņš seģenēs un visu laiku vērt cieti vēdlozīņus, ko citi atkal rauj vaļā...

Un daudz vēl tādu domu ienāks prātā režisoram, kad viņš uzsāks studēt «Pēdējos», sadzīves un apstākļu īpatnības tajos gados, Gorkija personāžu raksturu īpatnības.

Tā dažreiz režisora iecere par nākamo uzvedumu dzimst darba procesā — strādājot ar lugu.

K. S. Staņislavskis rekomendējis arī vēl citādu pieeju režijas iecerei — uztverot to kā režisora stāstu par realu, uz lugas sižeta dibinātu, notikumu, ko režisors atstāsta, vadīdamies pēc savā iztēlē it kā jau realizētas izrādes viedokļa. Sprotams, ka arī šādam stāstam nepieciešama dziļa iejušanās dramatiskā

sacerējuma būtībā, darbības personu raksturos, nepieciešami papildu materiāli par laikmetu.

Varam iedomāties, kā skanētu režisora stāsts — iecere, piemēram, par tādu lugu, kā VI. Suchodoļska «Pie sliekšņa».

... Ukraina. Bargie pilsoņu kara gadi. Istaba dzelzceļa sarga mājiņā. Autora remarkas nesniedz iekārtas detaļas, pēc kurām skatītājs varētu šo istabu atšķirt no jebkuras citas zemnieku mājas iekārtas. Režisoram pašam kopā ar dekoratoru nāksies nopietni padomāt par telpas izkārtojumu, jo tieši darbības vieta ir tā, kas izceļ notikuma norisi visā tā skaudrumā. Izdarīsim tā: vienu skatuves daļu aizņemsim ar dzelzceļa sarga mājiņu; šās mājiņas mēdz būt zemas, dažkārt atgādinot pat būdiņu, bet ap mājiņu radīsim nakts peizažu: mēnesnīcu, ieroču zalvju uzliesmojumus pār Kijevu, papeli līdzīgu piramidai, dzelzceļa pārbrauktuvi, ko iezīmē vāja uguntiņa lukturī, kas pakārts uz pārbrauktuves barjeras, bet galvenais — iztālēm redzams semafora. Pareizāki, semafora siluets un parastā uguntiņa zināmā augstumā. Ja šai gleznai, kas neskaidri iezīmējas nakts tumsā (mazāk mēness gaismas! — lai tā tikai laikiem paspīd caur mākoniem), vēl pievienosim divus trīs lokomotives svilpienus tālumā, tad, priekšskaram atveroties, katrs nekļūdiģi noteiks darbības vietu. Tiktikko manāmā būdas loga atspīdumā dažī tumsī stāvi pāršķel nakts peizažu un pazūd aiz sarga būdas.

Tad pamazām ar blāvu gaismu tiek iegaismota mājiņas iekšiene, kas pret skatītāju atsegta no vienas puses. Vienlaicīgi sarga būdas apkārtnes peizažs ienirst tumsā. Pirmajā acumirkli māja liekas tukša. Uz galda blāvi deg petrolejas lampa.

Tad plaši atveras durvis mājas dibensienā. Kāds bašlikā satīstījies stāvs ienāk un paliek stāvam durvju tuvumā. Rokā viņam revolveris. Skarbi noskan ienācēja piesmakusi balss:

— «Ei, vai te ir kāda dzīva radība?»»

— «Ai, kas tur ir?» atskan meitenīga balss no krāsns augšas, un uz krāsns malas parādās satuntuļots augumiņš.

— «Lampa uz galda».

Svešinieks pieiet pie galda un pagriež dakti augstāk. Tagad viņi viens otru saredz: ļoti jauna meiča nokārusi galvu no krāsns augšas un viņai pretī — petļuriešu chorunžijs.

Pauze. Chorunžijs — virsnieks vidējos gados, drīzāk jauns, ar interesi vēro daiļo sejiņu. Meitene novēršas, atvirzās tālāk no krāsns malas. «Ciemiņš» lūko jokot.

— «Vai tad tā viesi saņem? ...»

— «Mēs jūs neesam viesos aicinājuši», — atskan diezgan skarba atbilde no pakrēšļa. — Varbūt teiksiet, kas jums vajadzīgs».

Chorunžijs Duda paziņo pavēli Raikas tēvam: pret rītausmu uzmanīgi pārlūkot dzelzceļa stigu... Starp viņu un meiteni izraisās saruna. Meiteni redzami interesē jaunākās ziņas par karu. Viņa pat aizmirst savu piesardzību, bet, varbūt, ka arī tišām uzsāk ar Dudu strīdēties un ķīvēties, lai vairāk ko uzzinātu. Tā ir ņipra ukraiņu meiča, un kaut no krāsns leļā viņa nekāpj, tomēr līdz ko «pans Duda» mēģina ar viņu pakircināties, viņš tiek krāsni noraidīts. Bet Dudam trakoti negribas iet prom — laukā, salā, pildīt savūs apsardznieka pienākumus. Daudz patīkamāk sēdēt sarga būdiņā, uzvilkt dūmu, pamieļot acis un pamieļot ar daiļu meitenīti! Viņš jau sevi nolēmis, ka līdz ko Kijevā atslābs sarežģītais kara stāvoklis, viņš noteikti atkal iegriezīsies šai namiņā. Bet no āra dzirdams svilpiens: sardze viņu sauc, un viņam gribot negribot jādodas prom.

Acumirkli meitene ir zemē no krāsns un steidzas pieslēgt durvis, savam «pielūdžējam» pakal raidīdama visnievājošākos epitetus. Un te vēl viras grāpis izvārījies gandrīz vai sauss...

Bet pie durvīm atkal jau klauvē... Meitene pieskřej, jautā, kas tur ir. Istabā ienāk viņas brālis — apsvilis, pārmocijies. Smagi atkrit uz sola, galvai nevērīgi atsligstot uz galda.

— «Vai tad tiešām arsenals jau pagalam?» izmisis iesaucas māsa, ieraudzījusi nevarīgo Savas augumu. — «Vēl nav... Bet drīz būs visam gals!»

Raika metas pie pavarda. Nabaga brāļuks! Viss, kas mājās atrodams, vienā mirkli salikts galdā: maize, sīpoli, vira...

Bet durvīs parādās tēvs. Un līdzīgi kā kādreiz Gogoļa Tarass Buļba uzņēma savus dēlus, tāpat arī šeit tēvs sastopas ar savu dēlu. Stingri, bargi un taisnīgi. Nelīdz ar Raikas aizrunāšana, žēlojot savu miļo brālīti. Viņai pašai tūdaļ arī steigšus jāsapošas, lai dotos tēva uzdevumā pie kaimiņa dzelzceļu stigas apgaitā, kam nododama steidzama un ļoti svarīga ziņa. Pēc Raikas aiziešanas tēva un dēla saruna pāriet jau gandrīz atklātā sadursmē: Sava apgalvo, ka aizstāvēt arsenalu būtu neprātīgi, bet tēvs viņam nepiekrīt. Ja esi devis solījumu cīnities, — tad paliec uz vietas, kamēr kriti. Un bez tam Kijevas arsenala aizstāvjiem palīgā dodas šurp Pitera strādnieku ešelons (neviļus atmiņā nāk lieliskā A. Dovženko filma «Arsenals»).

— Bet petļuriešu bruņuvilciens, kas nosūtīts strādniekiem pretim?

— To apturēs... — atbild Remezs dēlam.

— Bet kas tad viņu te apturēs? — netic Sava.

— Apturēs! — klusi un pārliecināti nosaka tēvs. Un Sava sapratis. Tēvs viens pats gatavs veikt šo varoņdarbu!

— Bet tevi taču par to nošaus!

— Varbūt, ka arī nošaus, — mierīgi nosaka tēvs, un Sava jau sapratis, cik smagu pārkāpumu viņš nodarīs, ja neatgriezīsies atpakaļ arsenālā.

Un, protams, viņš dosies tūdaļ atpakaļ. Tēva rīcības paraugs viņu ārkārtīgi savilņojis. Un arī pēc savas dabas Sava nebūt nav glēvulis, bet šaubas un svārstības — kam gan tās neuzbrūk! Par visu to viņš grib izrunāties ar tēvu.

— Tēvs... — klusi iesāk viņš... Klauvējiens pie durvīm liek viņam aprauties. Kas gan tur klauvē? Chorunžijs Duda? Petļuriešu patruļa? Jeb vai kāds draugs?

Ar lielu sasprindzinājumu mēs klausāmies repliku apmaiņā starp Remezu un svešinieku aiz durvīm. Remezs ielaiž viņu istabā. Cieši ielūkojas Remezs savā noslēpumainajā viesī, un to pazīst... Sīrsnīgi sarokājušies, tie apmainās ar īsiem trauksmaiņiem teikumiem, kur jauzamas atbalsis no viņu jaunības dienām, no stīpras vīru draudzības, ko kopā saliedējusi 1905. gada revolucionāro cīņu romantika.

Norimis negaidītās satikšanās pirmo mirkļu satraukums, un jauns uzdevums sasaistījis divus uzticamus tautas dēlus. Bratins atceļas arī sava drauga dēļēnu, mazo Savku — tagad viņa priekšā sēž jauns atslēdznieks — arsenalietis. Ne vārda Remezs nav bildis draugam par dēlam uzbrukušo vājuma brīdi. Un Sava ir gatavs izpirkt savu kļūdu. Viņš ies un aiznesis arsenaliešiem Bratina atnestās svarīgās ziņas par padomju un ukraiņu komunistu pulku uzbrukuma plānu Kijevai. Vēl reizi Remezs un Bratins pārrunā sīkumos priekšā esošo operāciju ar bruņu vilcienu, nolemj nekavējoties pamest māju un pievienoties padomju karaspēka daļām.

Atgriežas Raika ar kaimiņa — dzelzceļnieka atbildi: bruņuvilcienu viņš solās apturēt savā iecirknī. Pirms došanās tālajā ceļā visi trīs steigšus iekost, dzer karstu tēju; Remezs uz pusstundu iziet no mājas, lai satīktu drezinu ar Kijevas biedriem. Bratins un Raika paliek vieni. Raika sāk vākt kopā mantas, — un pēkšņi... bruņuvilciens!

Vispirms pieaugošs troksnis, tad smaga dārdoņa, no kā sāk drebēt mājas sienas... Apžilbinoša prožektora gaisma uz mirkli ielaužas caur logu istabā, un vilciens jau aizjoprojis!

Kā Raika, tā Bratins galīgi pārsteigti. Kā tad tā: bruņuvilcienam taču vajadzēja noiet no sliedēm, bet tas paskrēja garām? Sās nedaudzās satraukuma pilnās minutes, varbūt, ir visaugstākā sasprindzinājuma punkts visā šai lugā... Gari stiepts gaudīgs lokomotives svilpiens noskan jau tālumā. Vienu reizi, divas, trešo reizi! Raika sāk plaukšķināt, bērnišķīgi lēkāt uz vienas vietas: «Uzķeries, uzķeries, stāv uz vietas! Prasa palīdzību! Jāiet paskatīties, kas ar viņu ir!» Neklausīdamās Bratina ierunās, Raika grasās skriet skatīties no sliedēm noskrējušo bruņuvilcienu, bet te uz sliekšņa ar mauzeri rokās — chorunžijs Duda.

Duda ir pārliecināts, ka bruņuvilciena katastrofa ir dzelzceļa stīgas apgaitnieka roku darbs, un, noturēdams Bratinu par Raikas tēvu, pavēl abiem viņam sekot. Bet tai brīdī kopā ar biedriem no Kijevas, kuri atbraukuši ar drezinu, nāk iekšā Remezs. Viņš atbrūno Dudas pavadoņus, kas bija ārpusē. Atbrūno arī pašu Dudu. Bet lai petļuriešu patruļas neapturētu drezinu, Remezs piespiež Dudu uzrakstīt caurlaidi, lai drezina ar strādniekiem varētu izkļūt no rajona, kas vēl ir Petļuras varā.

Tā atrisinās šī dramatiskā epizode no ukraiņu tautas cīņu vēstures par savu brīvību, par socialistiskās revolūcijas uzvaru.

Atstāstīdams sev lugas «Pie sliekšņa» saturu, režisors atzīmēs lugas pozitīvās puses un arī tās trūkumus.

Luga balstās uz patiesa vēsturiska fakta — kā Kijevas strādnieki aizsargāja leģendāro arsenālu.

Darbība, kas koncentrēta nelielā telpā, dzelzceļa apgaitnieka būdīņā, risinās vienas līdz divu stundu laikā, straujā tempā.

Lugai piemītošais ukraiņu valodas kļorīts piešķir tai īpatnu raksturu. Autors ir devis visus nepieciešamos priekšnoteikumus, lai rastos sceniskā atmosfera.

Raksturi? Raksturi ir mazliet schematiciski. Bet, ja režisors prātīs izraudzīties interesantas, bagātas aktieru individualitātes, darbības personu tēli kļūs pilnīgāki, dziļāki uz aktieru personisko īpašību rēķina.

Lugas tekstā ir dažas stieptas vietas. Ir rezultatīva rakstura remarkas («ar pārakmeņojušos seju», «Ar tikko manāmu smaidu», «aizkustināts»). Naivi izklāstīta Bratina un Remeza pagātne — nāksies pievērst īpašu uzmanību šiem momentiem.

Garš un retorisks ir lugas finals.

Bet, ja sprauž par mērķi to, kā ar vēstures prožektoru apgais-  
mojama epizode no ukraiņu tautas varonīgās cīņas ar petļurie-  
šiem, — var izveidot spilgtu šās cīņas ainu.

Uzveduma ieceres rašanās, tātad, ne visiem režisoriem noris  
vienādi.

Bez režisora ieceres nevarētu tapt neviena izrāde. Lai varētu  
kaut ko iemiesot, vispirms labi jāsaprot sacerējuma ideja, jāat-  
rod sava pieeja lugai. Atzīstot to, cik svarīga un nozīmīga ir re-  
žijas iecere, stingri jāpatur prātā arī tas, ka ar ieceri vien mērķi  
nesasniegt. Dziļa un interesanta režisora iecere — tā darbā  
ar lugu ir tikai vēl sākuma stadija.

Lai režijas iecere varētu konkrēti realizēties, praktiski strā-  
dājot ar teatra kolektīvu vai drammas pulciņu, nepieciešams zi-  
nāms konsekvents un secīgs režisora turpmākais darba plāns.  
Pēc šā plāna (mēs saucam to par uzveduma plānu) tiek radīta  
izrāde.

Uzveduma plānā ietilpst visi nākamās izrādes sagatavošanas  
darbi, ko organizēs režisors.

Režisora uzveduma plānā ietilpst gleznotāja izraudzi-  
šana (dekorācijas var gleznot arī mākslinieciskās pašdarbības  
pulciņa dalībnieks, kam ir pamatzināšanas tēlotājā mākslā), kurš  
realizēs izrādes noformējumu, tāpat arī komponīsta un  
choreografa izraudzīšana (par «choreografu» mēs nosacīti sau-  
cam kustību un deju konsultantu) — ja tie nepieciešami saskaņā  
ar lugas sižetu un režisora ieceri.

Domas par to, kā noformēt izrādi, tās redzējums režisora iz-  
tēlē gandrīz vienmēr rodas līdz ar uzdevuma idejiski mākslinie-  
cisko ieceri. Taču režisora darbs ar gleznotāju un ar aktieriem  
parasti norit paraleli, turpinādamies līdz pat pirmizrādes dienai.  
Tādēļ tas pārsniedz režisora ieceres robežas, aizņem izrādes vei-  
došanas darba iedalījumā prāvu vietu, un mēs par to vēl runāsim.

Uzveduma plānā ietilpst režisora izstrādāts kalendara plāns  
visam izrādes sagatavošanas darbam, sākot ar pirmo mēģinā-  
jumu un beidzot ar pirmizrādi.

Režisora iecere nav atdalāma no tās realizēšanas plāna. Tāpat  
nav iedomājams arī uzveduma plāns, kura pamatā nebūtu reži-  
sora redzējums — savā iztēlē skatot lugu kā skatuves mākslas  
darbu, kā izrādi. Pati skaistākā režisora iecere, ja tā nebalstās  
uz precīzi izstrādāta uzveduma plāna, nedabūdama reālus līdzek-  
ļus sevī realizēšanai, paliks karājamies gaisā.

Režisora ieceres un uzveduma plāna nākamā iedaļā ietilpst

virkne organizatoriska rakstura jautājumu. Lieki būtu runāt, cik svarīgi, lai režisors sevī apvienotu talantīga mākslinieka īpašības ar organizatora spējām.

Sās divējās režisora darbības ir neatdalāmas viena no otras, jo vairāk tādēļ, ka gandrīz visi organizatoriskie jautājumi ir parasti nesaraujami cieši saistīti ar daiļrades iecerem.

Tā, piemēram, aktieru izraudzīšana lomām. Pirmajā acumirkli var likties, ka tas ir organizatoriska rakstura moments. Bet īstenībā tas ir viens no izšķirīgākajiem, svarīgākajiem māksliniecišķajiem momentiem izrādes veidošanas procesā, no kā atkarājas visa režisora darba panākumu lielākā daļa. Lomu sadales princips ir sarežģīts un daudzveidīgs. Var izraudzīt lomai tēlotāju, kam līdzīgas īpašības, ar lomā pieprasītajām, kā, piemēram, — jaunība, temperaments, humors. Var izraudzīt lomai jau pēc agrāk vērotām lomām, ko spēlējis zināmais aktieris, pieņemot, ka, lai gan viņš pilnībā piemērots viņš nav, bet, kā sacīt, «iztaisīt lomu iztaisīs».

Un beidzot, var izraudzīt lomām eksperimentējot; labākajā gadījumā aktieris izveidos savu īpatnu tēlu, kas autora un režisora iecerī gan pilnam nerealizēs, taču lugas ideju neizkropļos.

Pareiza lomu sadale svarīga arī tādēļ, ka gandrīz vienmēr režisora domas par vienas vai otras darbības personas tēlu lugā saistās ar tēlotājiem no tā kolektīva vidus, ar ko viņš strādā vai taisās strādāt. Labi zināms pēc agrākā darba, ko katrs aktieris var un ko viņš radīs spēlēt, režisors attiecīgi sadala lomas. Tāda lomu sadales principa rezultātā izrāde dažkārt iegūst ļoti spīgtu toni. Aktieris paliek tāds, kāds viņš radīs dzīvē būt, un, lai labi nospēlētu sev «piemēroto» lomu, viņam tikai vajag noticēt, ka, sagadoties zināmiem apstākļiem, viņš var piedzīvot tos pašus notikumus, ko piedzīvo darbības persona lugā.

Princips: «zināma loma piedien zināmam kolektīva dalībniekam» nav labākais no minētajiem lomu sadales veidiem. Ja aktieris ir īsts mākslinieks, tad vienmēr viņš būs s k a t u v i s k a t ē l a radītājs, un tādēļ viņa māksla nesaraujami cieši saistīta ar radošas iemiesošāns momentu. Režisoram jācenšas atāstīt dažādas aktiera talanta puses (neapmierinoties ar to, kas viņam no dabas dots), kā arī pašam savas spējas — uzminēt aktiera iespējas, it īpaši tās, kas viņa agrāk spēlētajās lomās vēl nav atklājušās.

Tāpēc režisoram labi jāzīna, no kādiem elementiem veidota katra kolektīva dalībnieka skatuviskā individualitate. Ir vispār

zināms, ka aktierim jābūt apveltītam ar labu, skaidru dikciju, viņam jābūt plastiskam savās kustībās, apveltītam ar pietiekami spēcīgu un tembra ziņā daudzveidīgu balsi, ar izteismīgiem sejas pantiem, ar kustīgu mimiku, ar izkoptu muzikālu dzirdi.

Šām prasībām klāt vēl nāk tās aktiera īpašības, kas ir katra mākslinieka iekšējās pasaules satvars: temperaments, spējas sa-  
prast un patiesi, sirsnīgi izteikt nozīmīgākās cilvēka jūtas, — mī-  
lestību, naidu, dusmas, greizsirdību, patmīlību, uzticību, un, gal-  
venais, — spējas domāt un darboties uz skatu-  
ves lugas dotajos apstākļos.

Šiem ārējiem un iekšējiem aktiera dotumiem, kas ar tekstu, sižetu un lugas personāžu raksturiem tiek iemiesoti skatuvis-  
kos tēļos, jāatstāj uz skatītājiem zināms iespaids, jāizrauj  
viņš ar artistiskās individualitātes šarmu.

Pret aktieri mums ir sevišķas prasības.

Ja pirmsrevolūcijas teātrī aktieris bieži vien savu individua-  
litāti pakļāva cīņai par vadošu vietu trupā, par kādu atsevišķu  
lomu, par savu materiālo nodrošinātību, tad tagad viņš izpilda  
lielu sabiedriskās nozīmības funkciju, viņš ir mākslinieks audzi-  
nātājs, jaunā cilvēka, komunistiskās pasaules uzskata cilvēka  
audzinātājs.

Aktiera mākslas meistarības krievu skolā vienmēr mājājušas  
realistiskās, demokratiskās, augsti idejiskās krievu mākslas tra-  
dīcijas. Ne tikai vērojot krievu dižāko mākslinieku — Ščepkina,  
Jermolovas un visas slavenās Maskavas Dailes teātra aktieru ple-  
jades mākslas paraugus, bet tāpat arī daudzas vidēji apdāvinātas  
aktieru individualitātes, mēs varam izsekot šām tradīcijām un no-  
skaidrot, kādas prasības tās uzstāda aktierim. Vispirms šīs tra-  
dīcijas mācīja krievu aktierim vērot dzīvi, dziļi iepazīt to, mācīja  
tuvināties tautas sadzīves pirmavotiem, iejusties tautas psiholo-  
ģijā un dzīvē, mācīja atlasīt dzīvē tipiskākās dzīves parādības  
un katrā konkrētā tēlā atklāt sociālu un psiholoģisku raksturu.  
Šās tradīcijas prasīja no aktiera, lai, uz skatuves parādīdams to,  
ko viņš redzējis un dzirdējis savā apkārtējā īstenībā, viņš būtu  
sirsnīgs un paties.

Aktiera mākslas meistarības padomju skolai ir tiesības prasīt  
no saviem pārstāvjiem, lai tie sekotu tiem pašiem radošās indivi-  
dualitātes izplaukšanas principiem. Un mēs zinām, ka lieliskie  
mūsu tagadējā laikmeta aktieri — B. Ščukins, N. Chmeļovs,  
B. Dobronravovs, N. Batalovs, A. Bučma, N. Čerkasovs un daudzi

citi — uzplauka mūsu priekšā kā radošas individualitātes tieši tādēļ, ka viņi paši sev uzstādīja tādas prasības.

Tikai tādējādi var realizēties aktiera individualitātes idejiskā un mākslinieciskā uzplauksme, tā aug mūsu zemē aktieris. Tā vietā, lai sekotu vecās izpratnes likumiem par «amplua» un pētītu noteiktu sabiedrības šķiru šauru loku, mūsu aktieri guvuši iespēju tēlot visus iedzīvotāju slāņus, visas mūsdienu padomju ļaužu profesijas.

Bet, neraugoties uz to, režisoram jābūt uzmanīgam, novērtējot sava kolektīva iespējas. Aktieru iespēju pārvērtēšanai bieži vien bijuši ļoti bēdīgi rezultāti.

Ja dramatiskajā pulciņā nav tāda aktiera, kurš varētu ar pilnām tiesībām spēlēt Chlinovu «Dedzīgajā sirdī», Čacki lugā «Gudra cilvēka nelaime», ja nav aktrises, kas ar savām iekšējām un ārējām dotībām spētu atsegt skatītājam Katrinas traģediju lugā «Negaiss», tad jāatmet domas par tādu lugu uzvešanu.

Katrā ziņā atkārtoti jāuzsver, cik svarīga nozīme režisora radošajā darba procesā, sagatavojot uzvedumu, ir pareizai lomu sadalei.

Glūži tikpat liela nozīme ir režisora prasmei noorganizēt savu darbu un aktieru kolektīva darbu **n o t e i k t o s t e r m i ņ o s**. Nevienam uzdevumam teātrī nevar risināt bez noteikta nodoma par tā pabeigšanu, par to dienu un stundu, kad darbs ieraudzīs rampas gaismu. Režisora organizatoriskajai nojautai jānosaka, kā pareizi iedalāms izrādes sagatavošanas darba laiks.

Režisora plāna organizatoriskā daļā ietverta arī visu praktisko nodarbību iekārtošana: dzeju lasīšana, dikcijas stundas, paukošanās, dejas, plastika akrobatika (ja tas būtu vajadzīgs).

Svarīga loma izrādes veidošanas kopgaitā ir specialistu referātiem un lekcijām par kāda laikmeta vispārējiem vai speciāliem jautājumiem. No režisora prasmes izvēlēties tematus šām lekcijām un referātiem, no pareizi uzminēta momenta, kad šāda lekcija vai referāts nolasāmi, dažkārt atkarājas jauns pacēlums aktieru un režisora radošajā darbā, mēģinājumos. Parasti lielu labumu dod arī izrādes dalībnieku iepazīšanās ar darbības norises īstajām vietām vai ar patiesajiem lugas varoņiem.

Rezūmējot, — kāds ir režisora darbs ar lugu?

**P i r m k ā r t**, režisoram obligāti jāprot lugu «izlasīt»; jāprot **d e f i n ē t** lugas ideju — ne nejauši, pēc pirmā iespaida, bet gan pēc dziļas uzmanīgas lugas izstudēšanas.

Režisoram labi jāpazīst arī lugas autors, viņa individualās

īpatnības, valoda, mākslinieciskā metode; režisoram jāsameklē un jāpielieto praksē tādi materiāli, kas palīdz plašāk saprast lugu un to laikmetu, kurā tā radīta.

Otrkārt, uz dramatiskā sacerējuma pamata režisoram izveidojas viņa režijas iecere un lugas uzveduma plāns.

Ārkārtīgi svarīgi, lai režisors rūpīgi izstrādātu visus uzveduma plāna komponentus. Režisora darbs ar lugu aptver vairākus lielus uzdevumus — dziļi izstudēt un pareizi saprast lugu, pareizi sadalīt lomas, precīzi noteikt nākamā uzveduma kompozīciju, tā noformējuma principus. Labāk ziedot vairāk laika šiem darba posmiem vēl tanī periodā, kad rodas režisora iecere un viņš sāk izstrādāt lugas uzveduma plānu, nekā vēlāk, izrādes veidošanas radošā procesa gaitā mainīt aktierus vai gleznotāju un atteikties no savas režisora pārlicības.

Tādēļ tik lielu nozīmi mēs piedēvējam režisora darbam ar lugu — kā režisora ieceres un uzveduma plāna pamatam.

«Luga — vai tā būtu drama vai komēdija — ir pati grūtākā literārā forma, — rakstīja M. Gorkijs, — grūta tāpēc, ka luga prasa, lai katra vienība, kas tajā darbojas, pati sevi raksturotu vienlīdz vārdiem un darbiem, bez autora priekšā sacījumiem. Romānā vai stāstā notēlotie ļaudis darbojas ar autora palīdzību, viņš visu laiku ir ar viņiem, viņš saka priekšā lasītājam, kā tie saprotami, izskaidro tam tēloto personu slepenās domas, slēptos darbību motīvus; autors izceļ savu varoņu garastāvokļus ar dabas vai apkārtnes aprakstiem un vispār visu laiku viņus tur savu mērķu pavadā, brīvi un bieži — lasītājam to nepamanot — ļoti veikli, taču patvaļīgi virza viņu darbību, vārdus, darbus, savstarpējās attiecības, visādi rūpējoties par to, lai romāna tēli kļūtu mākslinieciski skaidrāki un pārlicējošāki». (M. Горький. Полн. собр. соч., т. 26, ср. 411. М., Гослитиздат, 1953.)

Šie M. Gorkija vārdi lieliski atsedz dramatiskā sacerējuma — kā īpaša literāra žanra — būtību un režisoram uzliek par pienākumu pazīt šā žanra īpatnības.

## II REŽISORA DARBS AR AKTIERIEM

Tuvojas diena, kad jānotiek pirmajam mēģinājumam, un, dabiski, ka visas režisora domas pievērstas nākamajam darbam ar aktieri.

«Ja aktieris iejūtas gleznotāja, režisora vai dzejnieka sapņos,

bet gleznotājs un režisors aktiera vēlējumos, — viss risināties lieliski. Cilvēkiem, kas mil un saprot to, ko viņi kopīgi rada, jāsaprotas arī pašiem. Kauns tiem, kas to neprot panākt, kas dzenas nevis pēc galvenā, kopīgā, bet pēc personiskā. Tur mākslai ir beigas, un par to nav vairs ko runāt, (K. S. Staņislavskis. Mana dzīve mākslā, 445. lpp., LVI, 1946.).

Ko varētu vēl piemētināt šim lieliskajam aktiera, režisora un gleznotāja savstarpējo attieksmju raksturojumam? Šajos vārdos ietverta skaidra un lieliska Staņislavska atbilde visiem tiem, kas vēl nesen centās izrādes veidošanas darbā un teatra kolektīva radošajā dzīvē pretstatīt aktieri režisoram.

Aktieris ir izrādes galvenais posms, izrādes ideju un uzveduma ieceris realizē galvenokārt viņš.

Padomju teātris — tas ir viengabalains mākslinieku kolektīvs, kas darbojas uz kopēju idejisku un daiļrades principu pamata. Ar savu prasmi apvienot kolektīvu darbā režisors iekaro autoritāti. Dramas kolektīva vadītājs, kas prot lietā likt idejiski mākslinieciskos kolektīva centienus, ne tikai atdod tam savas zināšanas un spējas, bet līdz ar kolektīvu aug arī pats.

Ne tikai ar sekmīgiem uzvedumiem tiek radīta režisora autoritāte. Vissvarīgākais drammas pulciņa vadītāja uzdevums ir aktiera audzināšana izrādes veidošanas un lomas veidošanas darbā, līdzdalība visā kolektīva dzīvē. Režisors, kas neaprobežojas ar režijas iecerēm, bet audzina aktierus, vienmēr būs autoritāte.

Bet lai varētu veikt audzināšanas darbu, piedalīties pulciņa dalībnieku idejiskajā formēšanā, režisoram vispirms savi aktieri ļoti labi jāpazīst.

Nav režisora pienākums būt ar viņiem tuvās personiskās attieksmēs, bet viņam jāatrod laiks un temas draudzīgām sarunām ar katru sava kolektīva locekli, viņam jāzina tā katra idejiski politiskais un vispārējais kultūras līmenis, jāzina, par ko viņa darbā biedri domā un soppo. Dzīve un daiļrade mākslā tik cieši savītas, tik daudzveidīga to mijiedarbība, ka, cenžamies labāk iepazīt savus aktierus, saprātīgs režisors necerēs to sasniegt vienīgi mēģinājumu stundās, kas fiksētas drammas kolektīva nodarbinātību sarakstos.

Iepazīt sava pulciņa dalībniekus režisoram tikpat svarīgi, kā mācēt novērot dzīvi, atcerēties tipisko un pašus raksturīgākos novērojumus izmantot darbā ar lugu un izrādi.

Ne visiem aktieriem ir vienādas uztveres spējas. Nevar gal-

vot, ka kopīgo mēģinājumu skaits visiem tēlotājiem būs pietiekams, lai apgūtu sarežģītu, lielu lomu. Katram dalībniekam turklāt ir savas iemaņas, ieražas, iekšējās tehnikas individuālas īpatnības: viens jūtas neērti kopīgajos mēģinājumos, ja nav pilnīgi pārliecināts par saviem skatuviskajiem uzdevumiem; otrs ir patmīlīgs: kad režisors viņam visu klātbūtnē izsaka piezīmi, viņš neklausās, tādēļ ka visa viņa uzmanība pievērsta tam, kā biedri uztver šo viņam raidīto piezīmi; trešais, turpretim, jau ar pirmo mēģinājumu «sācis spēlēt» pilnā balsī, un, lai viņam izskaidrotu, kāpēc tas ir pārāgri, jāziedo viss mēģinājums šai sarunai ar viņu utt.

Šās tēlotāju individuālās īpatnības, kas grūti padodas labošanai kopīgajos mēģinājumos, it viegli pārvaramas, ja režisors aprunājas ar aktieri bez lieciniekiem, divatā. Tādēļ, lūk, individuālās tikšanās tikpat svarīgas un vajadzīgas kā kopīgie mēģinājumi.

Dažreiz režisora individuālās nodarbības ar aktieri sakrīt ar to darbu, ko inscenētājs veic ar visu izrādes dalībnieku grupu. Citreiz tās būs vajadzīgas tikai izstrādājot kādu noteiktu notikumu vai momentu aktiera lomā.

\* \* \*

Kad režisors prāto par to, kā strādāt ar aktieriem, viņu parasti interesē ne vien izrādes un atsevišķās lomas radīšanas process kopumā, bet arī katrs atsevišķais šā procesa etaps.

Iedomāsimies, kā norit šie režisora darba etapi, strādājot ar aktieriem izrādes veidošanas vispārīgajā daiļrades procesā.

## A. DARBS PIE GALDA

Pirmajā mēģinājumā režisors izlasa izrādes dalībniekiem priekšā lugu un sākas tās apspriešana.

Svarīgi, lai režisors izlasītu lugu ne tik daudz «efektīgi», cik pareizi. Pareizi izlasīt lugu nozīmē noskaidrot, kas daiļdarbā un darbības personu raksturos ir galvenais un kas mazāk svarīgs; nemaldīgi zināt zemtekstu (tas ir — aiz teksta slēptās domas), sajust darbības kāpinājumu lugā un lugas ritmu. Ja luga pareizi izlasīta, aktieri viegli atceras ne vien lugas saturu un caurviju darbību, bet arī lugas autora tās mākslinieciskā stila īpatnības, kam nākamais uzvedums jāatšķir no temas un satura ziņā līdzīgu citu lugu uzvedumiem.

Nekādā ziņā režisoram lasot nav jācenšas arī «nospēlēt» visas lomas.

Kad luga izlasīta, režisoram jāatbild uz visiem aktieru jautājumiem, kas izraisījušies sakarā ar lasījumu. Pēc tam, kamēr iespajds svaigs, var uzsākt lugas apspriešanu. Ja darba diena jau beigusies, uzdodiet visiem padomāt par izlasīto daiļdarbu līdz rītdienai.

Turpmākās nodarbību dienas ar aktieriem pje galda ieteicams sākt ar to, ka režisors izklāsta savu ieceri, lugas izrādes redzējumu un uzveduma plānu. Režisors, kas lugu ir izstudējis, saprotams, iepazinis to labāk, dziļāk nekā aktieri, kas tikai reizi to noklausījušies. Tādēļ ļoti svarīgi, lai viņa spriedums par lugu, ko vēl pastiprina režijas iecere, izskanētu pirmais. Uzveduma plāns bieži vien ierosina izdarīt lugā veselu virkni korekturu, atsedz, papildina lugas skatuvisko veidolu. Daudzas klausītāju kritiskās piezīmes atkrīt, kad režisors izstāsta, kā viņš domā lugu uzvest, kāds viņam rādās tās realizējums uz skatuves. Šim stāstam tomēr nevajadzētu būt kā kam suverenam — kā kādai režisora «uzstāšanai» kolektīva priekšā, cenšoties pārsteigt klausītājus ar «fantāzijas lidojumu», ar «kaut ko neparastu».

K. S. Staņislavskim bieži tika jautāts: kas ir režisora darba ekspozīcija — režijas iecere?

«Tas ir viss un ... nekas,» reiz atbildēja Konstantins Sergejevičs.

«Tas ir viss, ja tā dziļi pārdomāts un pārdzīvots, «izjusts», kā mēs agrāk sacījām, lugas traktējums visās tās ārējās un iekšējās būtības detaļās, ar darbības personām — aktieriem pirmajā plānā.

Un nekas — tā ir jūsu izdaudzīnātā ekspozīcija, ar ko tā mīl padīzoties režisori aktieru priekšā pirmajā mēģinājumā.

Protams, kaut kas par lugu jāpasaka. Bet šim «kaut kam» jāierosina aktieru daiļrade uz jaunu darbu. Šis «kaut kas» lai viņus vilina! Šis «kaut kas» lai ir lugas kvintesence un uzvedinājums uz raksturu veidošanu, šis «kaut kas» ... lai ir viss, ko gribat, tikai ne tradicionālie «ziņojumi» trupā, mākslinieciskajā padomē un citās «instancēs».

... Pie kam, ievērojiet, es nebūt neesmu pret režisora ieceri, kas atsedz dramaturga sacerējumu tajā ietvertās idejas dēļ, bet es esmu pret «ieceri ieceres dēļ» un, tā sakot, tās «publiskā izpildījuma» dēļ, ko veic režisors. Es esmu pret tiem, kas savu «ieceri» pretstata lugas idejai ...

Saprotams, režijas darba plāns lugai ir nepieciešams. No tā, kā režisors sadalīs lomas, jau izpaudīsies, kā viņš saprot personāžu raksturus. Ārkārtīgi svarīgi arī tas, kādiem vārdiem viņš definēs lugas ideju. No tā, kādus notikumus viņš uzskatīs par galveniem un kādus par mazāk svarīgiem, atkarāsies viņa režisuras akcenti nākamajā izrādē. Kā viņš organizēs cīņu par ideju, kā tiks sadurties caurviju darbībai ar pret darbību, kādus iedarbīgus uzdevumus ieteiks aktieriem, gleznotājam, komponistam — viss tas ir ārkārtīgi svarīgi.

Bet vai tad par visu to būtu «jāreferē» aktieriem viņu pirmajā darba dienā? Noslogot ar visiem režijas «kapričo» aktiera pirmo iespaidu par lugu, par varoņa tēlu, kurā viņam ar laiku būs jāiemetsojas? . . .» (К. С. Станиславский. О работе режиссера с актером.) Tātad lugas iztirze, režijas ekspozīcija, stāsts par izrādes veidošanas darba plānu un pat zināma tiesa kritiskas attieksmes pret lugu ir vajadzīgi, lai viss tas labais, kas ir lugā, ar skatuves līdzekļiem, aktieru un režisora meistarību iegūtu vēl augstāku idejisko un māksliniecisko skanējumu.

Kolektīva lugas iztirzāšana vajadzīga, lai visi dalībnieki labi saprastu un apgūtu autora idejas un domas, lugas sižetu, darbības personu raksturus.

Lugas iztirzē jānoskaidro:

- 1) lugas idejiskais saturs — tās virsuzdevums;
- 2) notikumi un dotie apstākļi, tas ir, kādos apstākļos, kādā laikā, laikmetā, kādos ārējos apstākļos noris lugas darbība;
- 3) lugas caurviju, tas ir galvenā, darbība;
- 4) ikvienas lomas darbības un uzdevumi katrā lugas notikumā; personāžu savstarpējās attieksmes un viņu attieksme pret apkārtējo vidi;
- 5) darbības personu galvenās raksturu iezīmes.

Daudzi no šiem atziniem režisoram radīsies viņa individualajā patstāvīgajā lugas iztirzē darbā. Bet tas, ko viņš atklājis pats sev, vēl reizi jāpārbauda kolektīvā lugas iztirzāšanas gaitā. Kopīga lugas iztirze režisoram ļoti svarīga. Jauns, svaigs lugas uztverums, kāds radies vairākiem grupas dalībniekiem, kāds spilgtas aktieru fantazijas radīts priekšlikums par to, kā būtu veidojama kāda aina vai raksturs šai lugā, var dažkārt grozīt arī režisora uzskatu par doto notikumu. Taču šie grozījumi neskars pamatatzinumus par lugas ideju un uzveduma režijas ieceri kopumā.

Iztirzājot un apspriežot lugu, balstieties vispirms uz

teksta, uz autora vārdiem. Centieties pēc tā, lai tēlotāju uzmanība būtu koncentrēta uz to, kas lugā notiek, par ko tur runā, un nevis uz to, kā mēs šo lugu uzvedisim, kā mēs to nospēlēsim. Lugas iztirzei jānotiek paraleli tās pirmajiem lasījumiem.

Tā jums izdosies aizskārt un apspriest ar aktieriem veselu virkni lugas notikumu un, varbūt, ne tikai vienu reizi vien.

Cik liels labums būs gūts no šādiem paraleliem lugas lasījumiem un iztirzājumiem, par to jūs pārliecinātiesities tānī dienā, kad teiksiet aktieriem: «Bet tagad, pamatojoties uz tā, ko esam ar jums pārrunājuši, norunāsim (ne nolasisim) visu lugu no sākuma līdz galam.»

Mēs tišām pasvitrojām vārdu «norunāsim», tādēļ ka režisoram pret pašu lasīšanās procesu, — lasot lugu pa lomām, — jāuzstāda pavisam noteikta prasība. Un tā, lai aktieris jau ar pirmo dienu, kopš viņš strādā ar lomu, nevis lasītu to, bet gan runātu — darbotos ar lomas tekstu, tas ir, lai viss darba process pie galda ar katru dienu vairāk un vairāk pārvērstos sarunā — darbībā ar lugas tekstu.

Ko nozīmē frazi norunāt, izteikt vārdiskā darbībā un ne nolasiņt? Tas nozīmē: piešķirt frazei tās saturam atbilstošu iedarbību — izteiksmību. Ja frazē ir jautājums — ar to jājautā; ja tajā ir kāda notikuma vai fakta apraksts, tad vajag iedomāties šo notikumu un tieši par to pastāstīt; ja tajā ir noliegums, tad ar šo uzdevumu arī darboties, tas ir, ar šo frazi noliegt; ja frazē ir lūgums — ar šo frazi lūgt.

— Darboties ar tekstu es vēl nevaru, — parasti iebildīs aktieris. Es lomu vēl tikai lasu.

— Lūdzu, lasiet, — jāatbild režisoram, — bet tad gan lasiet klusu. Vispirms izlasiet frazi ar acīm, un pēc tam izrunājiet to skaļi, tādēļ ka lugā mēs sarunāsimies — darbosimies ar tekstu, nevis lasīsim to, un nodarboties ar lomu (un visas lugas) lasīšanu nav nekādas jēgas.

Protams, ka ne vienmēr jau tūlīt pirmajā mēģinājuma dienā izdodas aktierus pārskatīt uz sarunu toni, no lasīšanas — uz darbību ar tekstu. Tas režisora darbā ar aktieriem vēl nav ieviesis praksē. Tādēļ nevajag šinī ziņā būt neiecietīgam. Bet, ja režisors pratis taktiski un neatlaidīgi cīnīties par šā mērķa sasniegšanu, tad starp aktieriem ar katru dienu mazināsies lasīšana un pieaugs darbība ar dzīvo vārdu.

Kad kolektīva dalībnieki lugas saturu apguvuši, tās tālākai

studēšanai jābūt saistītai ar laikmetu, kurā norisinājusies lugas darbība. Parasti galvenais avots, kas iepazīstina ar šo laikmetu, ir paša autora daiļrades darbs. Ja mēs ņemsim M. Gorkija lugu «Pēdējie» un gribēsim iepazīties ar laikmetu mūsu gadsimta sākumā — kādaš ir tā sadzīves un sociāli politiskās īpatnības, tad vispirms ļoti vērtīgu materiālu atradīsim, kā jau teicām, paša M. Gorkija sacerējumos. («Māte», «Kļima Samgina dzīve», stāsti par 1905. gadu.)

Kā režisoram, strādājot ar aktieriem, tuvināties šim materiālam? Ieteicams pētīt laikmetu, kurā radies zināmais daiļdarbs, ne tikai pirmajā lugas iztīrē, bet arī visu laiku, kamēr strādā ar šo lugu. Aktiera darbā ar lomu milzīgs iespaids uz tēla izveidi ir dzīvībai, pastāvīgi atjaunojamai laikmeta izjūtai. Tādēļ noklausījušies mēģinājumu sākumā divas trīs lekcijas par 1905. gada laikmetu, tēlotāji nebūt vēl nebūs pietiekami iepazīnušies ar 900-to gadu carisko Krieviju.

Labus rezultātus laikmeta materiālu pētīšanā var dot arī plašāka visu dalībnieku aptauja, kas viņiem zināms par 1905. gada notikumiem.

Dažkārt pirmajā mirklī šķietami nenozīmīgs fakts izlasītajā romanā, negaidīti atmiņā uzpeldējis bērnībā dzirdētais stāsts var izraisīt jaunu domu, kļūt par lielisku pamudinājumu tālākiem nepieciešamā materiāla pētījumiem. Daudz ko mēs piemirstam un daudz ko neatceramies tikai tādēļ, ka šodien mums tas nav vajadzīgs. Bet pietiek tikai aktieros pamodināt apziņu par nepieciešamību iedziļināties laikmetā, aktīvu interesi pret to — un, droši vien, ikviens atklās sevī pietiekami daudz vajadzīgu un vērtīgu zināšanu par šo temu.

Protams, ka režisoram jāprot konkrētizēt, precizēt vispārējo priekšstatu par 1905. gada laikmetu, jāprot sasaistīt to ar politiski un vēsturiski nozīmīgiem notikumiem, ar pētījamā laika raksturīgajām īpatnībām.

Panāciet, lai neviens no aktieriem — jūsu izrādes dalībniekiem — nenostātos sāņus no šiem ārkārtīgi svarīgajiem priekšdarbiem.

Pārliciniet viņus, ka lomas veidošanas darbs sākas nevis ar teksta iemācīšanos, bet ar iepriekšēju pamatīgu tās vides izpētīšanu, kurā autors izvietojis savas lugas varoņus.

Lai cik talantīgs būtu viens vai otrs tēlotājs, viņš vienmēr var izrādīties nepietiekami sagatavots, satiekoties ar tādu rakstnieku, kāds ir M. Gorkijs, ja nepaplašinās savas zināšanas, nesajutīs

tos notikumus, par kuriem viņam būs jārunā no skatuves ar autora personāžu vārdiem.

Kad tēlotāji jau labi pastrādājuši ar lugas satura analīzi, guvuši priekšstatu par to, kādā laikmetā, kādā vidē, kādos apstākļos noris tās darbība, izstrādājuši savu tēlu biogrāfiju, tad režisoram kopā ar viņiem jānoskaidro lugas caurviju darbība. Tas ir viens no vissvarīgākajiem momentiem režisora darbā ar aktieriem. Ir taču zināms, ka lugas idejai uz skatuves jāizpaūžas darbībā, varoņu savstarpējo attieksmju cīņā, lugas notikumu sadursmē. Šajā cīņā lugas ideja rod savu tapšanu, attīstību, triumfu.

Tieši ideja ir tā, kas liek cilvēkam domāt, darboties, cīnīties. Pareizi saprasta, dziļi apjēgta un izjusta lugas ideja liek aktierim meklēt un atrast secīgu darbību virkni uz skatuves. Darbības uz skatuves ir tēla, lomas psihikas konkrēts iemiesojums, tās izraisās no darbības personas zināmas attieksmes pret lugu dotajiem notikumiem, pret visu apkārtējo vidi.

Aktiera darbībai uz skatuves jābūt organiskai, mērķtiecīgai cilvēka darbībai, kurā atklājas visi darbības personas rakstura vilcieni, visas viņa personības īpašības.

Šās darbības, protams, ne aktierim, ne režisoram nevajag izdomāt. Tās nosaka lugas sižetā, darbības personu rīcībā ietvertā notikumu loģika.

A. Korneičuka lugā «Irbenāju birztala» rakstnieks Batura atbrauc kolchozā, lai uzrakstītu par to grāmatu. Dzīvodams kolchozā, viņš novēro, kā tur strādā, iepazīstas ar kolchozniekiem, ar viņu dzīves veidu, meklē cēloni, kādēļ kolchozs «Irbenāju birztala» atpalicis no pārējiem kolchoziem. Dabiski, ka Batura nostājies progresīvi noskaņoto «Irbenāju birztalas» ļaužu pusē, kuri cīnās ar saviem atpalikušajiem vadītājiem.

Kas aktierim konkrēti darāms, lai rīkotos pēc šo notikumu loģikas? Vispirms viņam uzmanīgi jāizpētī kolchoza vadītāji. Autors tā labad Baturas lomas tēlotāja rīcībā dod gan tekstu, gan veselus skatus — notikumus. Pirmajā cēlienā tā ir Baturas satikšanās ar Romaņuku, Vakuļenko un Nataliju Kovšiku. Kuram no viņiem taisnība, jāizšķir Baturam, pētījot, novērojot šos personāžus. Autors sarežģījis Baturas stāvokli ar to, ka kolchoza priekšsēdētājs Romaņuks ir viņa iemīļotās Nadžeždas tēvs. Un tad, aktieris sāk darboties: viņš noraida Vakuļenko priekšlikumu rakstīt grāmatu par vairāk attīstīto kaimiņu kolcho-

zu un sprauž sev par uzdevumu tieši noskaidrot kolchoza «Irbenāju birtala» atpalikšanas cēloņus, viņš grib iepazīties ar matrozi Vetrovoju, kas iet «pret straumi», nepakļaujas tagadējai kolchoza vadībai, viņš nosoda Kurskas kolchoznieku kaitīgo praktizēšanu ar viņu sistemu — saskaldīt kolchoza graudkulturu masīvus sīkos posmu gabalos. Viss uzskaitītais (pasvitrojumi) — tā ir darbību virkne Baturas lomas tēlotājam.

Otrā cēlienā viņam jāuzzina, vai Nadžežda īstenībā mīl viņu, Baturu, vai viņa radīto romana tēlu, matrozi Gorovoju, viņam jānoskaidro, kāda ir viņas attieksme pret Vetrovoju.

Un šās lugas personāža darbības gūs interesantu skatuvisku atrisinājumu dotajos notikumos, izteismīgā lomas valoda kļūs par aktīvu palīgu tēlotājam, ja vien viņš būs iemācījies darboties ar tekstu. Atpēriesimies, ka K. S. Staņislavskis mērķtiecīgu skatuvisku aktiera runu nosaucis par «vārdisku darbību».

Trešajā cēlienā Batura atsakās no izbrauciena ar Nadžeždu sēņot, jo paredzēta svarīga kolchoznieku partijas sapulce. Viņš neatlaidīgi cenšas noskaidrot, kādēļ kolchoza lauki aizauguši nezālēm. Viņš pilnām atbalsta Vetrovoju, Nataliju Kovšiku un Krilatuju viņu cīņā pret Romaņuku un Vakuļenko. Viņš dodas prom no kolchoza tad, kad ir pārliecinājies par to, ka kolchozs nostājies uz jauna, pareiza ceļa, ka Vetrovojs atkal ķēries pie darba ar viņam piemītošo enerģiju, ka Romaņuks savas kļūdas atskārtis un dziļi nožēlo. Batura dodas prom no kolchoza, jo ir sapratis, ka Nadžežda mīl viņā matroža Gorovoja tēlu no viņa romana, un nevis viņu pašu. Visas šās Baturas darbības autors atkal iemiesojis lugas notikumos, Baturas lomas un viņa partneru tekstos lugā. Tāpat var noteikt arī visas citu personāžu darbības lugā «Irbenāju birtala».

Lugas varoņa darbības, rīcības līnija, kas apskatāma tiešā mijiedarbībā ar viņa apkārtējo vidi, bet uz skatuves — pirmām kārtām ar viņa partneriem lugā, ir tā caurviju darbība, kas aktiera lomas veidošanas procesā pamazām pildīsies ar cilvēka iekšējās psihiskās dzīves bagātībām, kas ir dotā tēla būtība. Jo arī mūsu uzskaitītais Baturas darbības ir sarežģītas ar daudzām viņa lomas — tēla paralelām līnijām. Viņš ir iemīlējies Nadžeždā, bet tanī pat laikā viņā ārkārtīgi spēcīgas ir arī «kara-vīru draudzības» jūtas pret Vetrovoju, un nekas tās dzīvē nevar aizstāt. Viņš ir braucis šurp, lai uzrakstītu grāmatu par kolchozu, un īstenībā (un tas ir likumsakarīgi) vispirms dedzīgi piedalījies kolchoza ikdienas dzīvē, visās sadursmēs, notikumos, kas izraisī-

jušies kā kolchoza «Irbenāju birtala» nepareizas vadības sekas. Tajos vasaras mēnešos, ko Batura pavada kolchozā, viņš daudz pārdzīvojis. Viņš daudz ko izpratis kā romana autors, kā rakstnieks, kas no dzīves ņem tematu savam jaunajam darbam.

Aktierim šās līnijas, protams, ir ļoti svarīgas, svarīgas ir Baturas domas, viņa jūtas, bet pirmām kārtām aktieriem jānosaka un jāiemācās izpildīt darbības.

«Veidojot fizisko darbību loģisku un secīgu ārējo līniju, — raksta K. S. Staņislavskis, — mēs uzzinām, ja vien esam uzmanīgi iedziļinājušies, ka paraleli šai ārējai mūsos dzimst otra, iekšējā, līnija — mūsu sajūtu loģikas un secības līnija...» (K. С. Станиславский. Работа актера над собой, ч. 1, стр. 213. М., «Искусство», 1951.).

Tādējādi aktieris pēc dramaturga norādīto darbību loģikas, personiski apguvis noteiktu attieksmi pret šām darbībām, konkrēti iemieso uz skatuves lugas ideju un iedziļinās tēla iekšējā pasaulē.

Režisora uzdevums — atrast lugā tādas darbības, tādus notikumus loģiku, kas visdziļāk un skatuviski visizteiksmīgāk iemiesotu tās ideju. Šo galveno darbību ķēdi lugā mēs saucam par caurviju darbību, kurai ar vislielāko spēku jāizteic ideja — lugas un uzveduma virsuzdevums, proti, kā dēļ autors šo lugu rakstījis un teātris to iestudējis.

«Rakstnieka jūtu un domu, viņa sapņu, ciešanu un prieka attēlošana uz skatuves ir galvenais izrādes uzdevums, — sacījis K. S. Staņislavskis.

Vienosimies, ka turpmāk šo galveno, visu aptvērēju pamatmērķi, kas piesaista sev bez izņēmuma visus uzdevumus, izraisa psihiskās dzīves virzītāju radošus strāvījumus un aktiera — lomas tēlotāja pašsajūtas elementus, saucsim par rakstnieka darba virsuzdevumu (K. С. Станиславский. Работа актера над собой, ч. 1, стр. 352—353. М., «Искусство», 1951.).

A. Korneičuka lugas «Irbenāju birtala» virsuzdevums ir kolchoza iekārtas nostiprināšana, tās tālākā attīstība ceļā uz komunismu. «Irbenāju birtalas» progresīvo kolchoznieku cīņa (Natalijas Kovšikas, Vasilisas Krilatajas, Vetrovoja) par jaunām augstākām un pilnīgākām socialistiskā darba organizācijas formām, talkā viņiem nākot partijas rajona komitejai un Baturam — tā ir to lugas varoņu caurviju darbība, kuriem jārealizē lugas virsuzdevums.

Lugas virszdevumus un caurviju darbība tiek noskaidroti mēģinājumā «galda» periodā.

Cieši jāievēro, ka aktiera un režisora «galda darba» periods, radošam kolektīvam iztirzājot lugu, ir dramatiskā sacerējuma idejiskās izprašanas svarīgākais etaps.

Nākamais lugas kolektīvās iztirzes etaps ir darbības personu raksturu analizēšana. Ar jēdzienu darbības personas «raksturs» vai «tēls» jāsaprot:

1. Darbības personas attieksme pret lugas notikumiem. Personaža pasaules izjūta, pasaules uzskats.

2. Viņa rīcība, darbība lugā.

3. Zināmas darbības personas attieksmju loks pret visiem pārējiem lugas personažiem; no šām attieksmēm vienmēr kļūs skaidri zināmā tēla — darbības personas individualie rakstura vilcieni.

Bez tam, izmantojot visu lugas materialu, aktierim jāprot iedomāties katra tēla pagātne, vai, kā mēs sakām, viņam jāizveido darbības personas biogrāfija.

Strādājot ar izrādes dalībniekiem kopējos mēģinājumos, vai, ja tas nepieciešams, arī individuāli, režisoram vispirms jācenšas panākt, lai aktieriem lomā viss būtu saprotams.

Režisora individualās nodarbības ir svarīgas, ieaudzinot darbības personas raksturu. Tas vispārējais tēla raksturojums, par kādu režisors un lomas tēlotājs vienojušies lugas analizē, noder tikai par izejas punktu turpmākajai teksta un tēla darbības analīzei; kaut arī gluži pareizs, vajadzīgs lugai, tomēr ne ikreiz tas spēj noteikt tos rakstura vilcienus, darbības personas to rīcības raksturu, par ko aktieris un režisors vienojušies personiskajās sarunās. Individualās nodarbībās var palīdzēt aktierim praktiski sameklēt sevi varoņa rakstura vilcienus.

Ko nozīmē raksturs jebkura cilvēka dzīvē un rīcībā?

Vispirms tas ir veids, kā cilvēks redz ap sevi pasauli: vienu viss kaitina, otru iepriecina, trešo skumdina; viens pēc temperamenta ir melancholīks, otrs — flegmatīks utt.

Tālāk — tas, ko katrs cilvēks dzīvē domā par sevi, kā viņš redz pats sevi: viens ir pašapzinīgs, otrs, turpretim, vienmēr šaubās par sevi, trešais kautrīgs.

Un, beidzot, — ko cilvēks nodomājis dzīvē sasniegt, kāds ir viņa dzīves uzdevums. Vienam pirmajā vietā ir personiskās intereses: ērtības, nauda, dzīvoklis, automobilis, vasarnīca; otrs sapņo par to, kā kļūt par zinātnieku un visu savu mūžu veltīt

zinātnei; trešais grib kļūt mākslinieks, aktieris, muziķis; ceturtais nodomājis kļūt par ķirurgu, piektais — par diplomatu, sestais — par karavadoni.

Kad režisors sāk prasīt no aktiera, lai viņš savā lomā iemiesotu un parādītu noteiktas cilvēka rakstura īpašības, viņš saka aktierim: «Centieties veidot tēlu no tā materiāla, kas ir jūsos pašā, ņemiet to, kas jūsos noder šā tēla veidošanai un meklējiet, attīstiet sevī to, kā jums trūkst, bet ar ko iezīmīgs jūsu varonis.» Aktieris uz to bieži iebilst: «Kā lai es veidoju tēlu pats pēc sevis, ja daudzi rakstura vilcieni, ko pēc lugas sižeta parāda mans varonis, man personīgi nemaz nepiemīt? Piemēram, es nekad nevarētu nogalināt mīlamu sievieti, kā Karandiševs nogalina Larisu».

Režisora atbildei jābūt šādai: «Padomājiet, pafantazējiet, kā dos apstākļos jūsos varētu izveidoties «karandiševiskais» skats uz dzīvi un cilvēkiem».

Bet tēls neizveidojas tikai no iekšējiem rakstura vilcieniem, tas izpaužas arī ārējās iezīmēs, kas ir tā saucamais ārējais raksturīgums. Nereti autors pat parādījis šo ārējo raksturīgumu, un aktieris un režisors to pilnām pieņem kā nepieciešamo tēla izteiksmības līdzekli.

Lomas ārējam raksturīgumam varam pieskaitīt visas valodas īpatnības, kādas vien sastopamas: šņākšana, svepstēšana, stostīšanās utt.; visas cilvēka fizisko īpašību īpatnības: klibums, tuvredzība, spilgti izpausta žestikulācija, viens vai otrs fizisks ieradums.

Nez, vai maz iespējams norādīt vai vienkārši uzskaitīt visas ārējā raksturīguma pazīmes: to ir neskaitāmi daudz. Jābrīdina gan aktieris, ka nedrīkst sev sacīt: «es esmu klibs» — un uzreiz sākt klibot, kaut gan pa lielākai daļai tieši tā mēdz rīkoties. Ar klibumu jāveic gandrīz tikpat komplicēts darbs kā ar jebkuru personaža rakstura iekšējo īpašību. Kā ikkatra iekšējā rakstura īpašība izveidojas tāda vai citāda dzīves apstākļa, notikuma, attieksmes rezultātā, tā arī ārējais raksturīgums daudzreiz nebūt nav personažam piemītis kopš dzimšanas. Tādēļ vispirms jāuzzina, kas ir par iemeslu tādām vai citādām ārējam raksturīgumam. Jau tas viens dos tam iekšēju, loģisku, un nevis ārēju, mehānisku pamatojumu.

Daudzreiz tas, ko mēs saucam par ārēju raksturīgumu, ir dzīvē notikuša nelaimes gadījuma rezultāts un tāpēc nesaraucjami saistīts ar cilvēka psihi.

Bet, ja arī ārējais raksturīgums būtu varonim piemītis kopš

pašas dzimšanas, — arī tad to nedrīkst pielietot automatiski. Klimā, valodas stostīšanā, tuvredzībā, izklaidībā ir tik daudz īpatnību, ka aktiera pienākums ir gandrīz tāpat kā ārstam zināt, kāds ir fiziskais cēlonis raksturīgumam, ko viņš grib parādīt savā lomā.

Ārējais raksturīgums ilgi jāvingrina, jātrenē, lai to padarītu par ierakstu, organiski piemītošu dotajam tēlam.

Nevajag ik brīdī «izrādīt» skatītājam: sak, paskatieties, kādu es esmu izdomājis sev degunu, lūpu, roku, runas intonāciju; raksturīgumam jābūt tēla neatņemamai sastāvdaļai veselajā.

Ārējais raksturīgums ir spēcīgs skatuviskās izteiksmības līdzeklis, taču nevajag to nelietīgi izmantot bez autora tieša norādījuma. Jāatceras, ka pat vienkāršs resnums (kas tehniski viegli sasniedzams ar tā saucamiem «polsteriem»), lai tas būtu attaisnots, prasa no aktiera un režisora lielu papildu darbu. Resns cilvēks iet, sēž, runā citādi nekā kalsnais.<sup>1</sup>

Tikai paveicot lielu, dziļu, vispusīgu darbu ar darbības personas tēlu un raksturu, mēs spēsim dot tam skaidru, noteiktu sociālo raksturojumu, spēsim vislabāk noskaidrot viņā tos viņa individuālos, neatkārtojamos rakstura vilcienus, uz kuriem balstoties, autors rada doto tēlu.

Tātad, uzsākot lugas mēģinājumus, režisoram jāpalīdz aktieriem izprast visus nākamās izrādes galvenos elementus. Pie tam nepieciešami pievērst visciešāko uzmanību tam, lai viņi apgūtu autora valodu. Jo aktierim taču uz skatuves jāpārvalda, tas ir, jārunā autora valoda it kā paša personiskā.

Rūpīgi izstudēt autora valodu — tas ir pareizais ceļš, kā bagātināt lomu — tēlu. Tāpēc aktieriem vienādi vērīgi jāstudē kā šāsdienas autoru, tā klasiķu valoda. Tēlotājam ne tikai jāsaprot, jāsaņem un jāiemīl autora valoda, bet viņam jāprot arī pareizi pateikt frazi, aiznest līdz skatītājam autora domu. Tādēļ vajadzīga tā saucamā teksta loģiskā un psiholoģiskā analīze. Kā režisoram, tā aktierim jāzina tie valodas likumi, kas palīdz atsegt teksta loģisko jēgu, tas ir — jāprot ar uzsvaru, pauzi vai intonāciju izcelt galvenās domas, kas ietvertas darbības personu dialogos, replikās un monologos. Jāpanāk, lai aktieris, runādams autora frazi, vispirms nonestu līdz klausītājam frazē ietvertu domu. Neviena doma mākslas darbā neatsegsies neatka-

<sup>1</sup> Brīnišķīgs materials par darbu ar ārējo raksturīgumu ir Stanišlavska grāmatās «Mana dzīve mākslā» un «Aktiera darbs ar sevi», otrā daļā, nodaļā «Raksturīgums».

rīgi no tā, kurš personažs un kādā nolūkā to saka; tādēļ režisoram vispirms kopā ar aktieri jāizanalizē, kāds iemesls ir izteiktajai domai, frazei. Pareizi noskaidrota doma norādis aktierim pareizo darbību. Aktierim jāzina, kam viņš saka šo domu un kādēļ viņš tieši tā rīkojas. Tanī pat laikā viņa partneris, kam adresēta zināmā replika, arī pēc sava prāta uztver šo domu, kuru viņam tikko izsacījis viņa sarunu biedrs. Tātad, arī viņā izraisās sava darbība. No abu šo darbību savienošanās — iedarbības un uztveres — rodas īstā organiskā darbība un pret darbība lugā.

Strādādams ar izrādes dalībniekiem pie teksta, režisors nereti runā ar viņiem par tās vai citas lomas zemtekstu.

Darbības personas lugā, tāpat kā jebkurš no mums dzīvē, ne vien runā, bet arī domā, un turklāt nebūt ne vienmēr un ne visas savas domas izteic skaļi. Kad režisors aktierim stāsta par zemtekstu, viņš grib viņa uzmanību vērst uz to, kā rīkojas, par ko runā lugas personažs, atkarībā no savam skaļi neizteiktajām domām, kas apslēptas lomas izrunājamā tekstā.

Lomas zemteksts jāizanalizē tikpat rūpīgi kā teksts, tādēļ ka tas daudzkārt nosaka ļoti nozīmīgus lomas jēgas akcentus.

Kādas ir tekstā un zemteksta savstarpējās attiecības? Aktieris, izrunādams uz skatuves kādu savas lomas frazi, dažkārt neprobežojas ar tiešo nozīmi, kāda ir šais vārdos. Dzīvē nereti gadās, ka cilvēks nerunā to, ko domā. Tāpat arī aktieris uz skatuves, runādams lomas tekstu, īstenībā grib teikt dažkārt gluži pretējo. Sevišķi bieži tas notiek, kad lugas personažs ir satraukts, neatrod vajadzīgos vārdus vai grib slēpt savas domas, piespiest otru izteikties. Tad to, ko darbības persona īstenībā grib teikt, skatītājs sapratīs pēc tā, kā lomas tēlotājs pasaka šo frazi — pēc viņa intonācijas, dažkārt pat pēc žesta.

Un patiesi, ikkatra fraze, pat vārds var tikt izrunāti ar gluži atšķirīgu nozīmi, atkarībā no apstākļiem, kādos to pateiks.

Pieņemsim, ka lugā ir replika: «Jāsmejas!» Ja tam, kurš saka šo repliku, tiešām nāk smiekli, tad šai vārdā zemteksta nebūs. Bet ja šis pats vārds apzīmē nosodījumu, kāda jēdziena noliegtumu, tad zemteksts vārdam «jāsmejas» atbildīs vārdiem «slikti», «nepareizi», «uztraucoši».

Par zemtekstu mēs saucam kādā frazē vai vārdā apsleptu jēgu, ko, neraugoties uz tās tiešo nozīmi, tajā grib ielikt aktieris.

Dažreiz zemtekstu atrast viegli, dažreiz grūti. Bet šis aktieru meistarības elements režisoram un aktierim jāpārvalda.

Vārds — doma — redzējumu tēlainība — zemteksts — lūk, galvenās ceļa zīmes, pēc kādām jānoris režisora darbam ar aktieriem, strādājot ar autora valodu.

Augstāk mēs sacījām, ka pēc lugas idejas un sižeta, tās caurviju darbības un darbības personu raksturu vispusīgas apspriešanas režisoram nepieciešams izmēģināt lugu pie galda, lai vēl noskaidrotu un noteiktu darbības personu savstarpējās attiecības un attiecības pret lugas notikumiem.

Darbības personu attiecībām citai pret citu un pret lugas notikumiem ir sevišķi svarīga nozīme dzīvas, patiesas izrādes radīšanā. No tā, kādas attiecības jūs konstatēsiet pret katru lugas faktu, notikumu un darbības personu, atkarīga visa izrādes jēga un darbība. Piemēram, Gogoļa «Revidentā» pilsētas priekšnieka paziņojums, ka no Pēterburgas atbraucis revidents, ierēdņiem ir kā bumbas sprādziens vai zemestrīce. Tādēļ vispirms viņus sagrābj panika, vēlēšanās glābties no uzbrukušā posta.

Tā pati attiecība, saprotams, ir arī pilsētas priekšniekam, atšķirība tikai tā, ka viņš, pirmais uzzinājis briesmas vēstījošo jaunumu, pirmais arī sāk cīnīties ar briesmām, gatavoties sadursmei ar «inkognito».

Ja aktieris, kas tēlo Jago, neizturēsies pret Otello kā pret savu nīkņāko ienaidnieku, un, otrādi, ja aktierim, kas tēlo Otello, nebūs pret Jago pilnīgas uzticības, mīlestības, tad no šo divu attiecīgu sadursmes neradīsies traģiskais Jago un Otello konflikts.

Tādu piemēru varētu minēt ļoti daudz. Tāpat kā dzīvē nav ne mirkļa, kad mūsos nebūtu tādas vai citādas attiecības pret to, ko mēs šai mirklī darām, domājam, redzam, jūtam, tāpat arī izrādē darbības personai nav un nedrīkst būt neviena «tukša» mirkļa. Ja aktieris nezina vai nesaprot savu attiecību pret luga notiekošu darbību, runājamo vārdu, norisošu notikumu, — viņam pārtrūkst tā saucamā «dienas gaita», un viņa lomas iekšējā dzīvē rodas pārrāvums, plaisa. Tādēļ režisoram jānorāda aktieriem sešcīga attiecīgu ķēde, kas saista viņus citu ar citu un ar lugas notikumiem, sākot ar pašu pirmo luga izrunāto frāzi. Personažu savstarpējās attiecības un attiecības pret lugas notikumiem katrā dramaturģiskajā sacerējumā ir tikpat sarežģītas un daudzveidīgas kā realajā dzīvē. Tādēļ nav iespējams norādīt režisoram,

kā būtu jārikojas katrā atsevišķā gadījumā, lai aktierim attiecīgajā lugā rastos vajadzīgās attieksmes.

Taču prasme veidot lugā dotās attieksmes, attīstīt šās attieksmes mēģinājumos starp tēlotājiem, pacelt tās līdz vajadzīgajai skatuviskās izteiksmības pakāpei, māka izveidot tās noteiktā skatuviskā formā (gan intonāciju zīmējumā, gan psihofizisko darbību ritmā, gan mizanscenā) — ir viens no režisora galvenajiem pienākumiem. Jo pieredzes bagātāks kļūst režisors, jo bagātākas, daudzveidīgākas, dziļākas būs viņa iestudētajā lugā darbības personu savstarpējās attieksmes, spilgtāk izpaudisies šās attieksmes pret lugas notikumiem. Visu savu radošā darba mūžu režisors mācās atrast attieksmju bagātību un daudzveidību tajos dramatiskajos sacerējumos, ar kuriem viņam nākas strādāt, viņš mācās, kā labāk palīdzēt aktierim atrast šās lomu savstarpējās attieksmes, kā audzināt tās sevi, «iedzīvoties» tajās, nostiprināt tās.

Ja jūs pie galda esat pamatīgi izanalizējuši visu attieksmju sistemu lugā un konstatējuši, kādi dotie apstākļi un uzdevumi izraisa šās darbības personu attieksmes, ja jūs esat panākuši pie galda, ka šās attieksmes, kas radušās aktieriem no lomām un visas lugas, ir pārgājušas tiešā mijiedarbībā vienam uz otru, ja ir ieskicēta personāžu organiskā darbība un sākušas iezīmēties dažas šo tēlu raksturīgās īpašības, — jūs esat radījuši stabilu pamatu savam turpmākajam darbam ar aktieriem.

Darbs pie galda eksistē tādēļ, lai vienotos par lugas ideju, kas režisoram un aktieriem iemiesojama izrādē, iezīmētu caurviju darbības līniju, izprastu lugas notikumu jēgu un loģiku, lai palīdzētu aktieriem dziļi izprast un apjēgt ikvienas lomas iedarbīgo līniju un to, kā tā ietekmē lugas notikumu vispārējo attīstības gaitu.

Ja aktieris būs izpratis lugas aktīvo pamatjēgu, viņam noteikti radīsies jautājumi: kas man kā notikumu līdzdalībniekam darāms, lai šie notikumi norisinātos un kāda loģika ir manām darbībām dotajā epizodē, ainā, cēlienā, visā šai lugā?

No šejienes izriet aktiera pienākums sekot tieši tai darbības loģikai, kas nepieciešama, lai varētu realizēt uzveduma ideju sākotnēji ar lugas notikumu norises līniju.

Tādējādi, darbs pie galda ietver sevi daudz ārkārtīgi svarīgu režisora praktiskā darba elementu ar aktieriem un nekādā gadījumā tas nav tikai sausa, «zinātniska» lugas analizēšana. Režisoram jāprot veikt šo darbu bez lieka pedantisma, izlietojot

praksē visu, kas būs atrasts «pie galda». Sēdēšana pie galda nav jāsaprot burtiski. Ja šai periodā ir runa par kādu ļoti spilgtu un pēc lugas sižeta nepieciešamu psihofizisku darbību, režisoram jāatiet no galda un jāparāda šī darbība vai jāliek aktieriem pašiem to izdarīt. Nav iespējams pie galda sēdot izmēģināt Cezara noslepkavošanu — Bruta un pārējo senatoru dunču grūdienus — «Jūlijā Cezarā», kā arī citus skatus, kuros nepieciešams fiziski darboties, kustēties.

Pie galda jāvēlina tik ilgi, kamēr aktieri izpratīs un izjutīs savas lomas un lugu. Bet tas nozīmē, ka viņi ir sapratuši lugas ideju, personaža raksturu, viņa rīcību, viņa caurviju darbību, viņa uzdevumus un attieksmes.

Pēc Staņislavskas mācības aktiera un režisora valodā «saprast» vienmēr nozīmē «darboties». Jau strādājot pie galda, aktieriem jāsāk darboties — iedarboties citam uz citu ar lugas tekstu, ar savu attieksmi pret partneri uz skatuves. Tad galda darba perioda nobeigumā luga katrā ziņā izskanēs kā «vārda darbība», bet daļēji var izpausties arī psihofizisku darbību virknē. Tas ir ideāls, pēc kā režisoram jātiecas galda darba periodā.

Padariet aktiera darbu ar lugu jebkurā momentā vieglu, saistošu, radoši aizraujošu, — ieteica K. S. Staņislavskis režisoram, — un jūs redzēsiet, kā pašķirsies jums jūsu darbs. Šeit jums daži padomi.

Pieņēmuši kādu lugu iestudēšanai, nebiedējiet aktierus. Nestaigājiet šajās dienās pa teatri ar pārmērīgi sviniņu izskatu un nerunājiet draudīgas frazes, kā piemēram: «Tai ir jābūt tādai izrādei, kas izšķirs mūsu dzīvi! Iedomājieties tikai — mēs rītdien sāksim mēģināt Šekspira traģediju! Jā... tā būs pārbaude mums visiem!»

Esiet pārliecināti, ka no tādas runas aktierim dūša uzreiz saplaks, bailēs no «pārbaudes», ka viņš netiks galā ar savu lomu, viss viņā sastings! Galvoju, ka pirmā tikšanās ar kādu no Šekspira ģenialajām traģedijām, tās pirmais lasījums norisināsies kapa klusumā. Lai gan īstam māksliniekam pārbaudījumi (un viņi tos visu savu mūžu kārtu sabiedrības priekšā) ir svētki — sirds un prāta uzvara cīņā par kārtējo visgrūtāko problēmu mākslas novadā. Es tišām saku — sirds un prāta — tādēļ ka vislielākos mākslas darbus vienmēr radījuši prāts un sirds. Doma, ko nav sasildījušas patiesas jūtas, ir salta un neaizrauj. Jūtas, kas nebalstās uz domas, ir abstraktas. Tādēļ, runājot par pār-

baudījumiem, ko mākslinieks kārtu dzīves priekšā, nevajag runāt iebiedējot (slikts tāds skolotājs, kas vēl skolā biedē nevīžīgus skolniekus), bet priecīgi, prātīgi, vienkārši. Un par jauno lugu, lomu, uzvedumu jāvēstī aktieriem kā par priecīgu iespēju radīt jaunu mākslas darbu.

Otrs padoms: centieties strādāt ar aktieri ikvienā izrādes radīšanas etapā radoši līksmi! Liksmi — nenozīmē vieglprātīgi, sekli, pavirši.

Es uzsveru: radoši liksmi.

Meklējiet tādas paņēmienus, lai pirmā aktieru iepazīšanās ar lugu noritētu radoši liksmā noskaņā.

Apspriežot pēc tam ar aktieriem lugu pie galda, dariet to tikpat liksmi, aktīvi, iedarbīgi. Neraugoties uz žanru.

Bet pie mums parasti ir tā: ja apspriež, analizē komediju, tad izpriecājas katrs pēc sirds patikšanas. Iztirzā dramu — jau visi sadrūmuši, daudz pīpē, pūlas runāt nozīmīgi, ar pauzēm (psicholoģiskajām!). Vēl nav precizēta darbība, notikums, bet visi jau noskaņojušies uz pazeminātu toni, uz palēninātu ritmu. Bet tieši drama prasa aktivitāti, iekšējās cīņas atklāšanu, dinamisku vārdu un domu.

Par traģediju nav ko runāt. Tad jau ar pirmo mēģinājumu pieņemts nevis runāt, bet «sludināt», nevis kustēties, bet «uzstāties».

Galda darba periodā, mēģinādami lugu, «nefilozofējiet» un, lai kāda žanra būtu dramaturga sacerējums, iztirzājiet to aktīvi, iedarbīgi, vadoties no tajā ietvertu dzīves notikumu viedokļa. Pēties lugā attēloto dzīvi, bet nevis to, kādas ir sacerējuma žanra skatuviskās īpatnības. Meklējiet lugā notēloto cilvēku rakstura īpašības un darbības, kas to nosaka. Meklējiet autora tekstu darbībā, runājiet tekstu, lai ar vārdu ietekmētu partneri, meklējiet šā vārda uztvērēja — partnera reaģēšanu. Nespriedelējiet par tekstu, bet darbojieties ar to.

Pamēģiniet tā organizēt mēģinājumus pie galda, tad ir jūs, režisors, ir aktieri mantosiet jaunrades prieku no darba procesa.

Visvairāk aktierus mulsina pāreja no galda uz darbībām. Aktieris satrūkstas jau tai mirklī, kad režisors saka: «rit mēs pārējam uz mēģinājumiem nožogojumā». Labi, ja režisors prot galda darba mēģinājumu periodā aktierim nemanot, novadīt viņu līdz nepieciešamībai faktiski izdarīt virkni psihofizisku darbību un pāreju uz nožogojumu izdara pakāpeniski, lietojot visdažādākos paņēmienus, kādi vien viņam ienāk prātā...

K. S. Staņislavska padomi, noteikti, ir vietā. Tur, kur darbs sagādā prieku, apmierinājumu, vienmēr var gaidīt labus rezultātus.

K. S. Staņislavska padomi uzsver, ka nepieciešams ļoti liels un rūpīgs darbs — režisoram, strādājot ar lugu, aktierim — ar lomu. Lai šo darbu padarītu radoši pievilcīgu, vispirms skaidri un dziļi jāizstudē luga, jānosaka tās ideja — virsuzdevums, jāatrod tā caurviju darbība, kas ar secīgu notikumu loģisko ķēdi realizē šo ideju.

Pāreju no darba pie galda uz darbības meklējumiem nosacītajā nožogojumā nevar nošķirt no visa iepriekšējā darba perioda, kur tiek noskaidroti lugas svarīgie un mazāk svarīgie notikumi.

Mēs jau sacījām, ka darbā pie galda aktieriem (un reizēm arī režisoram), it īpaši labā lugā, viss šķiet vienkāršs un saprotams: vajag, sak, tik pamācīties tekstu un var sākt darboties. Bet vēl reiz pasvītrojam, ka darboties nožogojumā, nezinot luga s galvenos notikumus un tās galveno personāžu rīcību, nedrīkst.

## B. ORGANISKĀS DARBĪBAS MEKLEJUMI

Un beidzot, jūs esat apmierināts savā darbā ar aktieriem pie galda. Visas varoņu attieksmes citam pret citu un pret lugas notikumiem aktieriem ir ne vien skaidras, bet jau zināmā mērā arī apgūtas, uzkrātas. Kad lomu tēlotāji apmainās tekstiem, viņu starpā norisinās patiesa mijiedarbība. Viņi jautā, atbild, pārmet viens otram (protams, ja lugā ir tādas darbības), domā, pierāda, apgāž, novērtē ir bēdīgos, ir priecīgos notikumus, beidzot, (arī, ja tas ir lugā), mīl, ienīst, nievā un godā cits citu. Vārdu sakot, viņi ir uztvēruši tās iekšējās darbības, kas aktieri izraisās pareizi atrastu darbības personas attieksmju rezultātā pret visu, kas tai ir apkārt lugā.

Taču lugā nav neviena notikuma, kurā iekšējās darbības līnija nebūtu sasaistīta ar ārēju darbību virkni. Visai svarīgs režisora uzdevums ir atrast, fiksēt lugā šās darbības ikvienai darbības personai par sevi ir visiem personāžiem kopā (ieskaitot arī masu skatu dalībniekus). Nepietiek ar vārdiem noskaidrot, ko dotajā skatā dara attiecīgais personāžs vai darbības personu grupa; aktieriem jāizdara šās darbības, un režisoram jāpārlicinās, ka šās darbības viņiem kļuvušas nepieciešamas, pierastas. Tad skatītājs noticēs dzīves norisei uz skatuves. Tāpēc gal-

venais, kas prasāms no aktieriem, lai tie organiski darbotos, ir: — nerādīt, netēlot, neatdarināt uz skatuves ārējās darbības, bet izdarīt tās īstenībā — gluži tāpat, kā aktieris izdarītu tās dzīvē.

Kad jūs redzat, ka aktieris staigā pa skatuvi, tiši «tēlodams», it kā demonstrēdams, ka viņš staigā, jums jāizrāda viņam: «Bet kā jūs staigātu (sēdētu, stāvētu), ja tas notiktu dzīvē?» Un, ja aktieris nebūs stūrgalvīgs un tūlīt savu darbību pārbaudīs ar «ja būtu», — jūs redzēsiet atšķirību starp dabisku, dzīves prasību radītu darbību un tiši demonstrētu, uz skatuves iztēlotu darbību.

Staņislavskis šo «ja būtu», ar ko kā režisors, tā aktieris var pārbaudīt savu skatuvisko rīcību, dēvēja par «magisku», tas ir par sevišķi spēcīgu pašpārbaudes un patiesas skatuviskas darbības atrašanas līdzekli.

«... ar «ja būtu» starpniecību, — rakstīja Staņislavskis, — normali, dabiski, organiski, pašas no sevis izraisās iekšējās un ārējās darbības...»

Vispirms tas ievērojams ar to, ka iesāk katru daiļradi... «Ja būtu» māksliniekam ir svira, kas no realās īstenības pārceļ mūs pasaulē, kurā vienīgā var notikt daiļrade...

Režisors, kas uzved lugu, papildina autora ticamo izdomu ar saviem «ja būtu» un saka: ja starp darbības personām būtu tādas un tādas savstarpējās attiecības, ja tām būtu tāds tipisks paradums, ja viņi dzīvotu tādos apstākļos un tā tālāk, kā šādos apstākļos darbotos viņu vietā stāties aktieris?...

«Ja būtu» iedarbības spēka noslēpums slēpjas arī tanī apstākļī, ka tas nerunā par realu faktu, — par to, kas ir, bet tikai par to, kas varētu būt... «ja būtu»... Šis vārds neko neapgalvo. Tas tikai izsaka pieņēmumu, nostāda jautājumu atrisināšanai. Uz to tad arī aktieris cenšas atbildēt...

Tas izraisa aktiera iekšējo un ārējo aktivitāti un... panāk to bez spaidiem, dabiskā ceļā.

Vārds «ja būtu» ir mūsu iekšējās radošās aktivitātes stimulators, ierosinātājs.

Šī vārda «ja būtu» ārkārtīgi svarīgā īpašība ir radniecīga vienai no mūsu virziena pamatnei, kas izpaužas daiļrades un mākslas aktivitātē un iedarbīgumā... Tā dod pirmo grūdienu lomas veidošanas procesa tālākai attīstībai.» (K. С. Станиславский, Работа актера над собой, ч. 1, стр. 60—65. М., «Искусство», 1951.)

Ieteicam sekot šiem lieliskajiem Staņislavska padomiem, reži-

soram praktiski strādājot ar aktieriem, meklējot organisku darbību.

Sajā darba posmā režisora galda priekšā jāiezīmējas visas lugas konkrētajai, faktiskajai dzīvei kopumā un katras darbības personas dzīvei atsevišķi. Šai laikā inscenētajam, protams, jāzina, kāds būs tas nožogojums, pēc kura mākslinieks veidos dekorācijas — izrādes noformējumu. Viņš var pastāstīt aktieriem, kāda būs dekorācija — tā skata darbības vieta, kuru viņš tūlīt sāks mēģināt, kur ierādīta vieta logam, durvīm (kulises), kā apmēram tiks izvietotas mēbeles vai izkārtosies tā vai cita peizaža atsevišķās daļas.

Taču tas nebūt nav vienīgais un labākais paņēmieni, kā pārīet no mēģinājumiem ar aktieriem pie galda uz organisko darbību meklējumiem.

«Kādēļ aktieriem jāierodas «uz gatavu», — tā dažkārt K. S. Staņislavskis mēdza kritizēt pēc viņa domām pārāgru nākamās izrādes noformējuma skiču rādīšanu lomu tēlotājiem. — Ja arī aktieriem gribas precīzi izpildīt autora remarku par zināmu darbības vietu, lai viņi padomā, pafantazē, kā viņi paši bez gleznotāja palīdzības to realizētu,» — ierosināja K. S. Staņislavskis.

Mēģinājumu prakse pārliecinoši parāda, cik pareizs ir K. S. Staņislavska aizrādījums.

M. Gorkija remarkā pie lugas «Pēdējie», ļoti precīzi norādīta pirmā cēliena iekārta.

Iedomāsimies tādu gadījumu. Režisors dienu iepriekš paziņojis aktieriem, ka mēģinājumu «galda» periodu viņš uzskata par pabeigtu un grib rītdien sākt organisko darbību meklēšanu tā saucamajā «nosacītajā nožogojumā».

Otrā dienā noteiktajā laikā aktieri ieradušies, gaidīdami, ka režisors, kā parasts, izstāstīs viņiem, kā viņš kopā ar gleznotāju nodomājis realizēt M. Gorkija remarku.

Bet režisora vārdi lika viņiem ļoti izbrīnīties

— Lūdzu, aizbildiniet mani un jūsu biedru — gleznotāju (nosauc uzvārdu), kuram vajadzēja uzgleznot dekorācijas vai to skices, bet viņš nopietni saslimis, — viņš sacīja.

— Bet es ceru, ka kopīgiem spēkiem mēs situāciju pārvarēsim. Atgriezties atpakaļ pie galda nebūtu vairs nozīmes. Mēģināt, nezinot, kur kas stāv, arī nav nekādas jēgas. Es lūdzu savākt šeit visus tos skatuves iekārtas priekšmetus, kas norādīti Gorkija remarkā un vēl kādus papildām. Rau, tur, pie sienas ir kamins,

širmji, gulta, rāmji ar «šaurajām» durvīm, skapis, kam pēc autora aizrādījuma jāpārdala istaba divās daļās, grīdsega, pianīno, divans, rāmji ar logu, rāmji ar platajām durvīm uz ēdamistabu, krēslī, atzveltnī, butaforiju priekšmeti. Lūkosim paši izveidot istabas iekārtu, izvietosim visu tā, kā jums, aktieriem, un man, režisoram, liksies vajadzīgs, lai realizētu Gorkija ieceri. Tads ir mans priekšlikums. Vai būtu kādi jautājumi?

— Protams, ka ir, — atskanēja tūdaļ kāda izrādes dalībnieka balss. — Pieņemsim, ka mēs ar jums esam visus priekšmetus nolikuši savās vietās un kā Gorkijs to norādījis, bet izveseļosies gleznotājs, atnāks un visu izvietos pēc sava prāta. Vai tad mums viss būs atkal jāiemācās no jauna?

— Bet ko tad tieši lai jūs pārmācītos? atjautāja režisors.

— Nu ko... mizanscenas, — ne sevišķi pārliecināti atbildēja aktieris.

— Kāpēc — mizanscenas? Mēs taču norunājām ar jums vakar, ka, sākot ar šodienu, meklēsim nevis mizanscenas, bet gan d a r b ī b u — organisku darbību, balstoties uz autora teksta, ko mēs izanalizējām pie galda.

— Jā, tā jau nu tas būtu. Bet galu galā mēs taču tik un tā nonāksim pie mizanscenām.

— Nonāksim, bet tās radīsies mums kā organiskas, produktīvas darbības rezultats, un nevis kā pašmērķis.

— Jūs, režisorus, neaizrunāsi. Labi, sāksim iekārtot manu dzīvoklīti, — augstsirdīgi padevās Ivana Kolomijceva lomas tēlotājs. — Patiesībā tas nams faktiski nav mans, bet brāļa, tā tad viņam labāk jāpārzina nama iekārta, — un āķīgais gudrinieks viltīgi pablenza uz savu «brāli».

— Māja gan ir mana, — atbildēja viņam Jēkaba lomas tēlotājs, — bet jūs taču esat mani no mājas gandrīz vai laukā izlikuši; tā Gorkija piezīmēs lasāms.

— Nu, tad arī nodarbojieties ar šo «laukā likšanu», — ieteica režisors, — iekārtodami māju, pārvietojiet Jēkabu no vienas vietas uz otru, kamēr būsiet iekārtojuši viņu aiz skapja...

Aktieriem nekas nebija pretī darīt darbu, kuram kā viņiem likās, nav tiešas attieksmes pret viņu profesiju, tādēļ jau pēc piecām minūtēm visa darbības personu grupa aizrautīgi noņēmas ar mēbeļu izvietošānu un pārvietošānu, ar logu un sienu (širmju) izvietošānu iedomātajā Jēkaba namā.

Aprīņojami, ka aktieros uzreiz bij izveidojušās divējas grupas. Viena ar Ivanu Kolomijcevu priekšgalā — tajā iekļāvās Alek-

sandrs un Nadžežda, otra ar Sofiju priekšgalā, un tai pievienojās Vera, Pēteris, Fedosja.

Jēkabs centās turēties sānis, retumis iebilsdams kādu vārdu pret savu radnieku agresiju... Režisors ieteica Ļubovai meklēt visu laiku sev vietu, kur varētu apsēsties, lai citiem «nemaisītu», bet visiem pārējiem pārsēdināt viņu no vienas vietas uz otru, un ieteica aktieriem, kas izvietoja mēbeles, iekārtoja savu māju, atcerēties tekstu, kurš varētu izraisīties no viņu veicamām darbībām

Sākumā ar mēbeļu, iekārtaš daļu, durvju, logu novietošanu negāja viegli, un aktieri strīdējās viens ar otru — strīdējās strīda dēļ.

— Es šo galdu liktu pie loga, — apgalvoja Nadžežda.

— Bet es negribu, ka tas te stāv, — bez jebkādas motivācijas savam «negribu» protestēja Aleksandrs.

Režisors ieteica visiem precizāk atcerēties Gorkija remarku un darboties tā, lai visu pārvietošanas variantu rezultātā nonāktu pie tās.

— Bet par ko tad mums strīdēties, — viņam no jauna iebilda Ivana Kolomijceva lomas tēlotājs, — ņemsim un visu tūliņ noliksīm vajadzīgajā vietā. Izmantojiet mūs kā darba spēku.

— Kolomijcevu dzimta izmantoja strādnieku pakalpojumus, — iebilda režisors, — bet strīdēties par to, kā izvietot mantas, strīdējās taču Kolomijcevi paši, nevis strādnieki. Mūsu visu uzdevums — atrast visu šās ģimenes locekļu attieksmi pret Jēkaba apmešanos šai namā, un nevis mēbeļu izvietošana — mehāniski pēc autora norādījuma.

— Bet tad jau tā ir etide, ne gleznotāja — dekoratora darba aizstāšana.

— Arī gleznotājs, zīmēdams skici, ievēro zināmu «attieksmi» pret autora remarku, bet nevis vienkārši izvietoj uz papīra lapas dzīvokļa iekārtaš priekšmetus.

— Bet tad tā tomēr ir etide? — neatlaidās aktieris.

— Tā ir darbības meklēšana, balstoties uz tām attieksmēm, par kurām mēs vienojamies ar jums darbā pie galda, — nepadevās režisors, kuram negribējās tūlīt sākt lietot vārdu «etide», kas aktierus nereti biedē.

Tiesa, aktieru vairums neapgrūtināja sevi ar jautājumu, kā nosaukt savas darbības. Diezgan ātri viņi piemērojās nepieciešamībai izveidot autora iesacītu nožogojumu un darbojās diezgan konkrēti. Ļoti drīz dažiem no viņiem radās nepieciešamība lietot

arī atsevišķas teksta replikas. Vispirms teksts «radās» Ļubovai, jo viņu visu laiku «traucēja».

— Vai es jau traucēju? — jautāja aktrise, kad viņas priekšā trešo reizi nostājās Sofija.

— Bet kā lai es garām tieku? — viņai atbildēja māte.

Ļubova. Māt, kur ir tāda vieta, kur es nevienam nestāvētu ceļā?

Sofija. Nu, nu, nedusmo...

Sis īsais dialogs, pārvietojot priekšmetus, izskanēja ļoti dabiski. Tam tūlīt viegli «pietaisīja klāt» savu tekstu Jēkabs. (pēc K. S. Staņislavska izteiciena.)

— Cik tu ātri uztraucies, — pagriezās viņš pret Ļubu.

— To visi saka, — atbildēja viņam Ļuba, — visi gaužas par mani, it kā es būtu ziemas saltums vai rudens lietus...

Blakus viņiem, kaut ko ar lupatu slaucīdama, iedzīdējās Fedosja: «Bet, rau, atnāca Ļuba... Un ko viņai vajag...», un lielais Jēkaba, Ļubas un Fedosjas skats vispārējā kņadā izraisījās negaidīti ļoti viegli. Tiesa, Jēkabs un Ļubova centās runāt klusi, lai viņus nedzirdētu visi citi, viņi ne vienmēr vēl precīzi zināja tekstu, šo to papildināja saviem vārdiem. Bet tas, ka viņiem apkārt norisa citu personāžu dzīve, darbi un darbības, viņu netraucēja. Ļoti loģiska šķita viņu dialogā iespraustā fraze, ko izmeta Sofija, kaut ko pārbīdīdama no vienas vietas uz otru:

— Apmetāties mēs tavā mājā, bet tevi, slimu, iedzinām kaktā...

— Nekas, nekas, — atbildēja viņai Jēkabs, — es esmu ļoti priecīgs...

Citi aktieri, dzirdēdami, kā pie teksta «pietaisās klāt» viņu biedri, sāka starp nodarbībām (turpinot iekārtot Jēkaba māju) arī apmainīties ar gadījumam piemērotu tekstu no savām lomām.

— Paklausieties, vai pasts pienācis? — jautāja visiem Aleksandrs.

— Viesistabā uz grāmatu plaukta ir vēstule, — viņam atbildēja Nadžežda un savukārt uzrunāja Veru:

— Ej, sasukājies, tu esi briesmīgi izspūrusi.

— Ai, man negribas, — atbildēja viņai Vera, pielāgodama logam kādu aizkaru.

— Ņem vērā, ka vīrieši to nevar ciest, — pamācīgi aizrādīja viņai Nadžežda.

— Ak tu kungs, atkal jau vīrieši... — atbildēja Vera, un starp viņām arī sāka šķetināties dialogs.

— Vai pusdienas drīz? — viņu skatā iesaistījās Aleksandrs.

— Kas tev kaiš, Soņa? — Jēkabs klusi pajautāja domās nogrimušo, uz mirkli atzveltnes krēslā atsēdušos Sofiju.

Un atkal mazliet improvizētā veidā aktieri viegli izņēma divus kopīgus skatus.

Viņi tišam nesteidzās pabeigt mājas iekārtošanu, sajuzdami, ka šī darbība palīdz viņiem apgūt tekstu.

Beidzot arī Kolomijceva lomas tēlotājs nolēma iesaistīties «etidē».

— Jā, starp citu, — ierunājās viņš, it kā atcerēdamies piedzīvoto gadījumu, — kādēļ neviens mani nesagaidīja?

Viņa partneri, jau pieraduši pie zināmas improvizācijas, atbildēja viņam viegli un dabiski.

— Kas tad zināja, ka tu pārbrauksi šodien!

Un tā tālāk.

Cēliena finala skats norisinājās, nevienam negaidot, gandrīz tādos pašos apstākļos, kā Gorkijs to uzrakstījis. Nepārtraukdams mēģinājumu, kur aktieri faktiski savu darbu ar «nožogojuma» izveidošanu bija gandrīz jau pabeiguši, režisors ieteica «atnākt» pie viņiem doktora Lešča lomas tēlotājam.

— Ja es traucēju, — izlūdzos piedošanu, — ierunājās, uznākdams «uz skatuves», šās lomas tēlotājs. — Vai Nadja jums stāstīja, ka uzbrukumā apvainotais saslīmīs?

Sofija un Jēkabs viņam atbildēja, viņu starpā brīvi sāka ritēt runas pavediens.

Nadžeždas lomas tēlotāja aktrise pēc pašas iniciatīvas pasauca vīru sānis (kas atbilst Gorkija remarkai), un viņi pavisam vienkārši izņēma savu nelielo dialogu. Te pats «galvenais» aktieris un personažs — Ivans Kolomijcevs, atkal, bet tagad jau pēc personiskas iniciatīvas, atiedams pie «ēdamistabas durvīm», at sāka savu skatu:

— Kādēļ neviens mani nesagaidīja? — bargi uzsauca viņš.

Un atkal no jauna viss cēliena finala tika izņemts pēc teksta «brīvās» kustībās. Režisors lika Pētera un Veras lomu tēlotājiem, tāpat kā to jau bija darijuši Leščs, Ivans Kolomijcevs, Aleksandrs, Nadžežda, atnākt un pastāstīt klātesošajiem par savu piedzīvojumu. Jaunie aktieri mēģināja to darīt, bet, nepieraduši uz klausīt sufliera priekšā teikto tekstu (mēģinājums norisa ar sufliera pedālīšanas, aktieri tekstu vēl nebija mācījušies), viņi apjuka un pēc divām trim replikām palūdza atļauju izmēģināt savu epizodu nākamajā dienā; bija skaidrs, ka viņi domāja

pamācīties tekstu. Režisors atļāva. Pēc tam viņš ieteica visiem cēliena dalībniekiem paskatīties, kuras epizodes nožogojuma iekārtošanas laikā netika pēc teksta izņemtas. Izrādījās, ka tādu nav daudz.

— No šās dienas mēģinājuma laika mums atlikusi tikai viena stunda, — sacīja režisors. — Es ierosīnu visiem novietoties nožogojuma priekšā, kuru jūs kopējiem spēkiem esat izveidojuši, un apmainoties ar tekstu, pārbaudīt, kur, kādā vietā, kādā iekārtojumā jums šķiet vislabāk realizēt vienu vai otru pirmā cēliena epizodi.

— Bet rit mēs atnāksim uz mēģinājumu, un izrādīsies, ka viss izvietots citādi, — skeptiski iebilda Ivans Kolomijcevs.

— Kā tā, — pretojās režisors, — es tūlīt visu uzskicēšu.

Aktieri novietojās savā iekārtotā «nožogojuma» priekšā un, izrunādami savu tekstu, izklāstīja režisoram un cits citam, kur viņiem liktos visloģiskāk un dabiskāk veikt katras epizodes darbības.

Daudz ko viņi bija jau uzgājuši tanīs stundās, kad viņi iekārtoja, izvietoja mēbeles Jēkaba mājā. Bet daudz par ko vēl bija jāstrīdas, jāvienojas, viņi gāja nožogojumā, mēģināja, atkal atgriezās savās vietās režisora galda priekšā. Laiks pagāja nemanot.

— Nu, lūk, mēs esam arī iezīmējuši mizanscenas, — līdz ar pēdejo sava teksta repliku apmierināts nosacīja Kolomijcevs.

— Jā, organiskās darbības meklēšanas procesā, visi kopā, balstoties uz notikumu un savstarpējo attiecsmju loģikas, — tūdaļ piemetināja režisors.

— Bet vai tad tas tik svarīgi? — ne visai pārliecinoši mēģināja aizstāvēties aktieris.

Bet tūlīt pat viņu korī pārtrauca pārējie aktieri, apgalvodami, ka tieši tādā kārtā viņi šai mēģinājumā atraduši daudz derīga.

Vienīgais, ko visi vēlējās, — pamatīgāk, dziļāk orientēties tajā, ko šodien atraduši, nostiprināt, iegaumēt atrasto.

— Tieši ar to mēs tad arī rītdien nodarbosimies, — sacīja režisors.

Tāds ir viens no paņēmieniem, kā nemanot, «bez sāpēm» pāriet no mēģinājumiem pie galda uz organiskās darbības meklēšanu, pamatojoties uz autora tekstu. Protams, ka šis paņēmiens nav vienīgais, bet ļoti produktīvs, jo uzreiz ievada aktierus viņu personāžu psihofiziskā mijiedarbībā ar konkrētiem apstākļiem un citam ar citu. Gleznotājs un režisors vienmēr pratīs saglabāt

aktieru atrastos dekoraciju «atbalsta punktus», vai, ja viņi paši būtu tos jau noteikuši, tad nemanot, pa to laiku, kamēr aktieri meklē «nožogojumu», uzvedināt viņus uz domām, ka tieši tāds skatuves iekārtojums, kādu iecerējis režisors, ir īstais, vajadzīgais.

— Labi, — var sacīt jaunais režisors, — šis paņēmieni, varbūt, noder tad, kad jāpāriet no mēģinājumiem pie galda uz organiskas darbības meklējumiem, kas noris pēc lugas sižeta gaitas istabās, zālēs, lauku mājās, kabinetos. Un tad katru reizi jāmeklē cits iegansts, lai apmānītu aktierus, izprovocētu viņus patstāvīgiem nožogojuma meklējumiem, mēbeļu izvietojšanai. Bet ja nu darbība norisinās, piemēram, tīrumā, klajā laukā, upes krastā, kā tas norādīts A. J. Korņeičuka lugas «Irbenāju birtala» otrā cēlienā? Ko tāda gadījumā darīt?

Šā cēliena darbība nenorisinās tukšā vietā: tur ir būda, zaļo meldrājs, žāvējas tikli. Lieciet aktieriem lāpīt tiklus, kurināt ugunsgrākus, lieciet viņiem apjūmt no jauna būdu ar meldriem, un nemanot viņi būs iejutušies zvejnieku dzīvē.

Taču neviens negrib apgalvot, ka nav cita paņēmiena pārejai no mēģinājumiem pie galda uz organiskām darbībām, kā nule minētais veids.

Pieņemsim, ka, iestudējami lugu «Irbenāju birtala», jūs esat ar aktieriem paveikuši visu «galda darbu» periodu. Pāreja uz darbību pirmajā cēlienā var notikt šādi: aktieri paši atraduši viņiem izdevīgu Romaņuka mājas lieveņa novietojumu, labi nosprauduši zedēnu žogu, kas pagalmu atdala no ielas, uztaisījuši pagalmā dārza galdiņu, ap kuru var nospēlēt vairākus skatus, aiz žoga novietojusi soliņu. Šos «atbalsta punktus» meklējot, viņi kopā ar jums pārbaudījuši pirmā cēliena tekstu, kāds ir tā iedarbīgākais atrisinājums, tas ir, pārejai uz organiskām darbībām izlietojuši to pašu «pielāgošanos», par kādu mēs stāstījām, kā piemēru ņemdami M. Gorkija «Pēdējos». Varbūt jums šķitīs, ka nebūtu mērķtiecīgi pielāgot to, teiksim, lugas «Irbenāju birtala» otrā cēliena mēģinājumiem darbībā. Varbūt, ka jums arī taisnība. Aktieri nemīl vienus un tos pašus režisora «pielāgošanās» paņēmienus. Jūs viņus nespēsiet aizraut, ieteikdami uzcelt būdu, žāvēt tiklus, vāriet vakariņas, tīrīt kartupeļus. Pameklējiet otrā cēliena epizodēm citu režijas paņēmieni.

Lūk, ainas pirmajā daļā uz skatuves ir trīs matroži. Izlemiet vispirms jūs pats kā režisors, ko jūs prasāt no šās zvejnieku grupas. Droši vien, jums gribēsies, lai viņi justos kā saliedēts kolektīvs un reizē ar to, lai katrs no viņiem būtu savā ziņā spilgti

individuāla figura. Konstatējiet, kas ir katra šī matroža rakstura «kodols». Neapšaubāmi, ka Zorja ir galvenais, pats nopietnākais un gudrākais no šiem «trim draugiem». Morozs — pats izdarīgākais, bet Krims — jautrs, vieglprātīgs, kustīgs, iespējams, ka viņš ir no tās Odesas zvejnieku sugas, kuri zina visu, kas pasaulē notiek un domā, ka var dzīvot bez bēdas. Ieteiciet aktieriem, kas tēlo šās lomas, nodziedāt kādu dziesmu, katram pēc sava rakstura «kodola».

Zorjam — ļoti nopietnu, pārdomu pilnu, Morozam — «izpildījumā» precīzu, Krimam — jautru, gaisīga satura. Ieteiciet aktieriem atkārtoti izdarīt dažus vingrojumus — atkal katram pēc sava «kodola», vai arī atcerēties vienu un to pašu vispār pazīstamu klāsisku stāstu (piemēram, A. P. Čehova «Veriņu»), lai katrs to atstāstītu abiem saviem biedriem no sava varoņa viedokļa. Un tā tālāk. Lai visas šās darbības notiek režisora galda priekšā; «nožogojuma» vietā vienkārši izklājiet uz grīdas paklāju; tas aktieriem aizstās upes krastu, smiltis, zāli; pa paklāju var izmētāt dažus spilvenus, butaforiskus akmeņus.

Aktieri atkal var jums vaicāt: kas tie par vingrinājumiem? Vai tik tās nav etides?

Jā, tās ir etides. Bet nevis, lai vingrinātos just, pārdzīvot, bet gan precīzi, vienkārši darboties, vadoties pēc katra rakstura kodola.

Kad aktieri — zvejnieki iemācīsies viegli un vienkārši izdarīt šos vingrinājumus — etides, tad pirmo divu epizodu teksts viņiem nesagādās vairs nekādu grūtību, bet pareizai fiziskajai pašsajūtai viņus pieradinās jūsu «nožogojums»: grīdsega, akmeņi, spilveni.

Tālāk šai cēlienā seko svarīgs skats — Baturas un Vetrovoja dialogs. Pāriet uz to no mēģinājumiem pie galda aktieriem sevišķas grūtības nesagādās, jo visa šā skata jēga izteikta domās, ar kurām apmainās šie personāži, un galu galā no tā, ka aktieri šo skatu vairs nemēģinās pie galda, bet «uz paklāja», nāks klāt taču vēl tikai dabas, peizaža, gaisa, upes, vakara gaismas sajūta.

Pie viņiem atbrauks Nadježda. Vai viņas uznācienam jāmeklē kāds īpašs paņēmieni? Diezin. Lai visi trīs pasēž dažus mirkļus klusējot. Ieteiciet, lai viņi, pirms uzsāk runāt savas lomas tekstu, noklausās zvejnieku dziesmā, kuras skaņas plūst no upes puses, Lai Batura palasa Vetrovojam un Nadježdai priekšā dzejoļus, un tiem nav obligāti jābūt viņa paša sacerētiem. Nadježdai rokās,

droši vien, viņas iemīļotais romans. Tā autors — Batura. Viņa var klusām pie sevis kādu mirkli to palasīt.

Aktieri atkal vaicās: vai tā ir etide? Jā, virkne etidu, vingrinoties darbībās, kas otrā cēliena svarīgākajā epizodē organiskā secībā visos trijos personažos izraisītu pareizo pašsajūtu.

Lai aktieri apmainās jebkurām teksta replikām, neievērojot stingru kārtību secībā.

Ir svarīgi, lai ikviens iekšķīgi sajūt, atrod savu attieksmi pret otru, bet visi kopā — šā nemierīgā vakara atmosferu.

Lai parotālājas kā bērniņā — paspēlē paslēpes, «runa iz maisa!». Ir vesela virkne nodarbību un darbību, ko jūs varat ieteikt aktieriem, lai organiskāk, vieglāk iegūmētu tekstu, lai glu-  
dāk, raitāk varētu to norunāt.

Protams, ka ieteikti aktieriem kādu «pielāgošanās» metodi pār-  
ejas momentā no darba pie galda uz darbību meklējumiem, režis-  
sors varēs tikai tad, kad viņam pašam būs pilnīgi skaidrs, kas ir  
ieteiktās darbības mērķis, un viņam stingri jāseko, lai mēģinā-  
jumu «paņēmieni», neklūtu par pašmērķi, par patstāvīgu mo-  
mentu aktieru organisko darbību meklējumos. Caurviju  
d a r b ī b a i, kas apvieno visas atsevišķās darbības līnijas, jābūt  
par režisora ceļa rādītāja zīmi.

Neviens neliedz režisoram arī gluži savādākā veidā atrisināt  
grūto momentu, kā pāriet uz organiskās darbības meklējumiem.

Iestudējot VI. Suchodoļska lugu «Pie sliedīša», režisors,  
aktieri un gleznotājs var jau pirmajā nožogojuma mēģinājumā  
no vecām dekorācijām izveidot tik rūpīgi pārdomātu un realu šim  
mēģinājumam radītu iekārtu, tik labi to apgaismot, atrast tik iz-  
teiksmīgus trokšņus, ka aktieriem gribēsies tūlīt tajā dar-  
boties.

Sargbūdas telpai jābūt nelielai. Galvenie «atbalsta punkti»  
tajā: krievu krāsns, galds, durvis. Pieņemsim, ka pirmajam mē-  
ģinājumam nožogojumā prasmīgi ierīkota krāsns; uz mūrīša, kam  
priekšā aizvelkami katuna aizkariņi, guļammaiss, kas mājīgi pār-  
klāts ar segu, uz tās puķots spilvens; krāsni tiktikko kvēlo ugun-  
tiņa. Lodziņš atspīd zilganā gaismā, uz galda nolikta lampa ar  
zemi nogrieztu dakti. Sienas nav iezīmētas ar krēslu palīdzību,  
bet ar širmjiem; ir kāds rāmis ar durvīm, aiz tām tumšais priekš-  
nams un otras ārdurvis. Var būt, ka tieši šim pirmajam mēģinā-  
jumam režisors un kolektīva dalībnieki nav žēlojuši pūļu un uz-  
manības — griestu vietā istabiņu pārseguši ar kādu lielu širmi,  
pievienojuši vēl pāris realu detaļu būdas iekšienē: ūdens spaini

uz taburetes, nolikuši bērzu slotu kaktā, no durvīm paklājuši paš-austu paklājiņu, pie širmjiem piesprauduši divas trīs lubu bildī-tes, zem loga novietojuši platu solu. Un kad aktieri ieradās mēģi-nājumā, režisors ieteica viņiem palūkoties no savas vietas uz dekorāciju un izdzēsa vispārējo apgaismojumu. Kaut kur tālajā augšas stūrī iedegās zaļa uguntiņa — semafori! Iekaucās ziemas vējš, atskanēja tāla kanonade — Kijevā apšauda arsenālu. Vārdu sakot, režisors uzreiz mēģināja iesaistīt aktierus darbības at-mo s f e r ā, ko viņš bija rūpīgi izveidojis sadarībā ar glezno-tāju. Viņš bija sagādājis aktieriem arī kostimus. Mazliet apradu-šiem ar tādu nožogojumu, kas atdarina nākamo dekorāciju, aktieriem viegli iejusties lugas dotajos apstākļos un pāriet uz konkrētām darbībām. Ar prieku Raika ierikosies uz mūriša; ar ieročiem nokāries un bašlikā ievīstīties chorunžijs Duda mēģinās ienākt sargbūdā, bet sargs Nazars Grigorjevičs sameklēs vietu, kur pakārt virsdrēbes, nolikt savus darba rīkus; un Sava kāri sāks notiesāt virumu, satraukti ausīdamies arsenāla apšaudē.

Ar precizām, bet vienkāršām darbībām precīzi dotajos apstāk-ļos aktieri viegli pārvar grūto pārejas momentu no galda darba uz organisko darbību meklējumiem.

V. I. Nemirovičs-Dančenko ļoti augstu vērtēja jauno režisoru prasmi noorganizēt viņa mēģinājumiem «nožogojumu» foajē tel-pās ar vislielāko tuvinājumu nākamajai dekorācijai. Vladimirs Ivanovičs pastāvīgi prasīja, lai foajē telpās ar skaņu, iespējamā apgaismojuma palīdzību un muzikālo pavadijumu (ja muzika pa-redzēta lugas sižetā) viņa palīgi — režisori un gleznotāji rada iespējami vispilnīgāko noteiktā lugas notikuma vai epizodes at-mosferu. Viņš nekad arī nevarēja saprast, kā šajā periodā aktieris var mēģināt savā ikdienas apģērbā, it sevišķi, ja luga bija rak-stīta par kādu citu laikmetu vai ja darbības personas apģērbs bija raksturīgs kādai noteiktai profesijai.

«Dekorācija, gaisma, trokšņi, pareizi izvēlēts kostims, — viņš apgalvoja, — palīdz aktierim atrast to pareizo fizisko pašsajūtu, kurā ietvertas sevis kā darbības personas sajūšana autora norā-dītajos apstākļos. Aplam būtu ignorēt kaut vienu no tiem. Vai laukā ir auksti vai karsti, vai sniegs snieg vai saule spīd aiz tās istabas robežām, kurā norisinās darbība, — aktiera psiholoģijai un pareizai pašsajūtai mēģinājumā viss ir svarīgs, katram priekš-metam lugas varoņa rokās ir sava noteikta nozīme viņa norak-sturošanā.»

Nemiroviča-Dančenko vārdi ir dziļi pareizi.

Nebūt nav vienlīga, ko, piemēram, «Irbenāju birztales» varoņi bieži tur savās rokās. Rakstnieka bloknots (viņa «piezīmju grāmatiņa!») Baturam rokās, krāsu kaste vai zīmējumu albums Verbas rokās, Nadježdai rokā — iemiļotā grāmata, Vasilisai — puķes, Kandībam — slavenais manuskriptu žūksnis, Vakuļenkam — portfelis (tas ir kāds sevišķs portfelis!) — visi šie priekšmeti — detaļas raksturīgi katra nosauktā personaža darbības līnijai, uzvedības psiholoģijai A. Korneičuka komediņā.

Vērsiet uz tiem aktieru uzmanību, lieciet šiem priekšmetiem «darboties», un jūs redzēsiet, cik daudz tie dos lomu tēlotājiem.

Mēs minējam virkni praktisku piemēru režisora darbā ar aktieriem, pārejot no galda darba perioda uz fiksēto organisko darbību meklējumiem nosacītā nožogojumā.

Var aktieriem ieteikt pašiem iekārtot «savu» istabu, dzīvokli, ierasto vietīņu dabā, uzņēmuma cechā un tā tālāk. Bet labāk būs, ja viņiem šādu uzdevumu neuzdod tieši, bet izlieto «māksliniecisku viltību», kā izteicies K. S. Staņislavskis. Aktieris viegli ļaujās sevi pievilt, izjokot.

Režisora galdu var improvizējot pārveidot par «darbības vietu», saliekot uz tā it kā nejauši pagadijušās nepieciešamās butaforijas, tādejādi skatu mēģinājumi, kas notiek priekšnieku «kabinetos», «pusdienas» un «kāzas» daudzās lugās nemanot pāries no galda darba etapa uz darbības meklējumiem nožogojumā. Tikai neprasiet no aktieriem, lai viņi precīzi zinātu tekstu. Pieradiniet viņus, lai tie, ielūkojušies lomā, savu tekstu pārraidītu partnerim, noteiktam objektam. Neliedziet aktieriem ar lomu burtņīcīnām rokā «paceļot» pa nosacīto nožogojumu. Pieļaujiet teksta improvizāciju «pašam saviem vārdiem», bet gan tikai autora domu loģikas stingrajos ietvaros. Vissvarīgākais ir tas, lai aktieris paturētu prātā frāzes d o m u, zemtekstu.

Režisors var aktieriem ieteikt iedarbīgu teksta analīzi noteiktos apstākļos, kādus viņš rūpīgi atjauno pirmajam mēģinājumam nožogojumā, ja šie apstākļi nepieciešami pēc darbības loģiskās attīstības gaitas. Diezin, vai lielas sekmes varēs panākt, mēģinot V. Sekspira traģēdijas «Romeo un Džuljeta» slaveno «Balkona» ainu, ja ar pirmajiem mēģinājumiem neradis aktieriem n e p ā r v a r a m u šķ ē r s l i, lai viņi varētu satīkties. Sekspira darbā Romeo un Džuljeta mīlestības atklāšanai tāds šķērslis ir balkons.

Vai režisoram jāprobežojas tikai ar ieteiktajiem paņēmieniem pārejai no mēģinājumiem pie galda uz darbības meklējumiem nožogojumā? Protams, ka ne. Jāmeklē arī citi, ko režiso-

ram norādīs radošā doma. Mēs, piemēram, neesam aizskāruši jautājumu par to, lai pāreju uz darbības meklējumiem noteiktā lugas notikumā meklētu, balstoties uz galvenā vai epizodiskā persona rakstura. Un tāds paņēmieni pārejai uz darbību nožogojumā arī pilnīgi iespējams.

Nemainīgi paliks vienmēr tikai divi pamatlikumi.

**P i r m a i s.** Pirms pārejas uz darbības meklējumiem luga tā jāizanalizē, lai aktieri (nerunājot nemaz par režisoru) to būtu vispusīgi izpratuši. Precīzi jānosaka ideja — virsuzdevums, caurviju darbība, galveno un mazāk svarīgo notikumu loģiskā attīstības līnija, kas kopumā veido lugas sižeta skeletu, jāizanalizē personu raksturi.

**O t r a i s.** Pēc tam, kad luga izprasta, tās tālāko analīzi, sekojot K. S. Staņislavska padomam, nevajag atdalīt no darbības meklējumiem.

Sižets tiek pārbaudīts un iemiesots secīgu darbību virknē, kuras izdara lugas varoņi, — sacījis K. S. Staņislavskis. — Bet jebkuras darbības pamatā ir sižets, noteikts lugas notikums. Meklējiet sižeta iedarbīgumu un darbības jēgu.

Staņislavskis pareizi apgalvoja, ka mākslā nav un nedrīkst būt iemīdītu taku. Gleznotājs, aktieris, režisors paši meklē un atklāj arvien jaunus tekas savu ieceru iemiesošanai, meklē aizvien pilnīgākus darba paņēmienus savā profesijā.

Minētie paraugi, kā režisors var strādāt ar M. Gorkija, A. Korneičuka, Vl. Suchodoļska lugām, nav uzņemami kā zināma veida receptes. Tas viss ir tikai režisora personīgā darba pieredze, kurā gribas dalīties ar darba biedriem, mēģinājums rast jaunu veidu, kā pieiet grūtajam momentam izrādes radīšanas procesā, — pārejai no «galda darba perioda» uz darbības meklējumiem nosacītajā nožogojumā.

— Kas ir mēģinājums? — daudreiz šādu jautājumu uzdeva K. S. Staņislavskis. — Tā ir kustība uz priekšu, tie ir jaunas formas meklējumi, lai aktieri spētu dziļāk izprast un iemiesot dramatiskā sacerējuma saturu. Tā ir aktiera un režisora darba iemaņu radoša pilnveidošanās teātra mākslā.

Pārdomājot, kā tēlotājus novest līdz darbībai, režisors neapstāsies vienīgi uz psihofiziskās darbības pamata. Kopā ar aktieriem viņš meklēs psihofiziskās darbības atbilstību lugas tekstam, psiholoģiskās, iekšējās un vārda darbības pilnīgu vienību ar ārējo, fizisko darbību, meklēs o r g a n i s k u darbību, kas ar skatuviskās izteiksmības līdzekļiem atsedz un noskaidro lugas ideju.

«... katrā fiziskā darbībā, — saka K. S. Staņislavskis, — ir iekšēja, psiholoģiska darbība, kas ir ārējās darbības cēlonis. Bet katrā psiholoģiskajā, iekšējā darbībā ir fiziska darbība, kas izteic tās psihisko dabu. Abu šo darbību vienība ir organiskā darbība uz skatuves. (K. С. Станиславский Статьи. Речи. Беседы. Письма. Стр. 566. М., «Искусство». 1953 г.).

Darba periods, kad režisors strādā ar aktieriem, meklējot organisko darbību, ir ļoti nopietns posms izrādes radīšanas procesā.

Daudzpusīga un pamātīga darba rezultātā ar aktieriem, izstrādājot lomu, vienmēr atradīsies tas darbības personas rakstura «kodols», kas dzīs savus asnus lomas jomās, attaisnos tēla darbību, apvienos veikto darbu, piešķirs tai mērķtiecību, pabeigtību. Dažreiz tas būs viens vārds, un pietiks, ja aktieris to pasacīs sev, lai viņš, kā mēs sakām, «ieietu lomā», tas ir, lai momentāni atcerētos visu pastrādāto darbu gar to; dažreiz — spilgta asociācija, kas pagādījusies rūpīgā lomas veidošanas periodā; dažreiz — atmiņas, kas izraisa lomas domas un darbības, bet visbiežāk tā ir cēla ideja, kas kā ar prožektora stariem apgaismo sarežģīto lomas zīmējumu.

Lielisks materials režisora darbam ar aktieri un aktiera patstāvīgajam darbam ar lomu sniegts K. S. Staņislavska grāmatas «Aktiera darbs ar sevi» otrā daļā.

No visa sacītā izriet, ka režisora darbs ar aktieriem, meklējot tēla organiskās darbības, ir viskomplicētākā daļa izrādes veidošanas kopdarbā, un, izstrādājot izrādes uzveduma kalendario plānu, to nekad nedrīkst aizmirst:

Un tādēļ, ja jūs šim darba periodam būsiet veltījuši pat divdesmit piecas, trīsdesmit dienas, tas ir — vairāk nekā pusi no izrādes sagatavošanai paredzētā laika, bet būsiet panākuši to, ka pēdējā dienā jūsu galda priekšā visa luga tiks nospēlēta darbībā, — jūs varat uzskatīt, ka galvenā daļa jūsu režijas darbā ar aktieriem ir paveikta.

Vai organiskās darbības meklēšana ir tas pats, kas mizanscenas meklēšana? Nē, nekādā ziņā. Tiesa, dažreiz nožogojumā atrastā psihofiziskā darbība mēģinājumos uz skatuves var tikt nostiprināta par mizanscenu, bet uzskatīt organiskās darbības meklējumus no nākamā mizanscenu viedokļa nedrīkst, tādēļ, ka režisora darbs ar organisko darbību patstāvīgi lugas tēla psihofiziskās dzīves pareizā

noteikšanā, atkarībā no iepriekš precizētā virsuzdevuma un caurviju darbības.

Vai režisors var psihofizisko darbību pateikt priekšā vai parādīt? Var, ja tā neizraisās pašam tēlotājam no uzdevumiem, kādus viņam uzdevis režisors saskaņā ar lomu un lugu. Taču nepāšaubāmi kaitīga tāda prakse, kad katru skatuviskā dzīves, skatuviskā darbības momentu režisors aktierim nemitīgi «demonstrē»; tādas «metodes» rezultātā aktieri savās skatuviskajās darbībās top ārkārtīgi līdzīgi viens otram, bet visi kopā — līdzīgi savam režisoram. Negribot un pašiem ņemanot, viņi sāk domāt, kustēties, runāt uz skatuves tāpat kā režisors, kas viņiem pastāvīgi izrādīja visus atsevišķos lugas momentus. Un, jāatzīst, jo talantīgāki ir tāda režisora «demonstrējumi», jo vairāk visiem aktieriem manāms viņa savdabīgās aktiera individualitātes zīmogs. Tātad, režisoram nevajag vis rādīt to, kā jāspēlē zināmais moments lugā, bet gan — kas jādara zināmā ainā. Tā ir ļoti smalka atšķirība no režisora «rādīšanas» mākslas. Pilnībā šādu tēla ārējās un iekšējās dzīves parādīšanas mākslu pārvaldīja Nemirovičs-Dančenko.

Pēc Vl. I. Nemiroviča-Dančenko, tēlojot lomu, psihofiziskā darbība aktierim bija aizvien absolūti nepieciešams elements. Bet psihofiziskai darbībai pašai par sevi, ja aktieris nesaprot, kādēļ viņš to izdara, — nav nozīmes. To, kādēļ uz skatuves notiek jebkura darbība, darbības «kodolu», Vl. I. Nemirovičs-Dančenko prata apbrīnojami labi parādīt aktierim.

Tātad, var aktierim «rādīt» ceļu, kas viņam ejams, strādājot ar lomu, bet nevajag spēlēt viņa vietā.

Tie ir galvenie uzdevumi, no kā jāvadās uzveduma režisoram, nodarbojoties ar aktieriem nožogojuma mēģinājumos.

— Nekad nesāciet meklēt patiesību jūtās, bet darbībā, — sacījis Staņislavskis, runādams par režisora galveno uzdevumu darbā ar aktieriem organiskās darbības meklējumos.

Šī prasība stingri jāievēro arī nākamajā režisora darba etapā, pārejot uz skatuvi, no nožogojuma uz dekorācijām.

### C. DARBS UZ SKATUVES

Kādus aktiera organiskās pašsajūtas un rīcības elementus prasa mēģinājumi uz skatuves?

Ir zināmi daudzi gadījumi, kad mehāniska darba pārceļšana no nožogojuma uz skatuvi, devusi gluži negatīvu rezultātu:

psichofiziskā darbība, ko aktieris un režisors bija atraduši mēģinājumos pie galda un nožogojumā, pazudusi; lugas teksts kļuvis tukšs, bāls, neizteiksmīgs vai arī, otrādi, bez jebkāda attaisnojuma izcelts, uzsvērts, intonācijas zaudējušas savu dabisko iedarbības spēku, dzīvīgumu, kļuvušas par deklamāciju.

Tas notiek visbiežāk tādēļ, ka aktieri neievēro jaunās telpas — skatuves laukuma specifiskās īpatnības; iemācīties pārvaldīt šo telpu ir tikpat grūti kā visu lomas darbību kopumā.

Neraugoties uz to, ka skatuves izmēri parasti mēdz būt lielāki par nožogojuma izmēriem, bieži gadās, ka aktiera radošo pašsajūtu nevēlami ietekmē gan skatuves laukuma paaugstinājums, gan tās «ceturtās sienas» trūkums, par ko tik daudz rakstījis Staņislavskis, gan skatītāju zāle; tas viss bieži izklaidē aktiera uzmanību, viņš tiek novirzīts no lomas uzdevumu pareizā atrisinājuma, no pareizajām attieksmēm pret lugas partneriem un notikumiem.

To zinot, režisoram pret mēģinājumu pārceļšanu uz skatuves jāizturas radoši, kā pret jaunu etapu darba procesā, veidojot personāžu tēlus un visu lugu kopumā.

Pirms skatuves mēģinājumu uzsākšanas režisoram kopā ar aktieriem vispirms jāpārrunā par tiem uzdevumiem, kuru atrisināšanu prasa skatuve.

Sie uzdevumi ir šādi. Jaunajos mēģinājumu apstākļos, pārvarot skatuves un skatītāju zāles telpu, jāatrod tā izrunas stipruma pakāpe, tās ķermeņa kustības, kas spētu no rampas līdz zāles krēslu pēdējai rindai «aiznest» līdz skatītājam visas aktieru iekšējās un ārējās darbības.

Mēģinājumi uz skatuves jāsāk ar aktiera balss izmēģināšanu, ar intonāciju pakāpenisku pastiprināšanu, ar darbību, savstarpējo attieksmju pārbaudīšanu, ar lomas uzdevumu apvienošanu lielākās vienībās, ar nožogojumā atrastā darbības ritma pārbaudi jaunos apstākļos, jaunās telpās.

Visam, kas norisinās uz skatuves, pirmkārt jābūt labi saredzamam, sadzirdamam un saprotamam, un tādēļ skatītājs prasa no aktiera un režisora, lai viņu sniegums būtu skatuviski izteiksmīgs un lai viņi pilnīgi pārvaldītu skatuves telpu un skatītāju zāli.

Tādēļ režisoram, sēžot pie sava galda skatītāju zālē, jāpārbauda, vai skatītājam patiesi viss, kas notiek uz skatuves, ir redzams, vai viņš visu, ko tur runā, var sadzirdēt, vai līdz viņam «nonāk» lugas personāžu domas, darbības un rīcība, tas ir, cik viss tas ir skatuviski izteiksmīgs.

Kā režisoram sākt šādu pārbaudi? Vispirms jau pirmajā mēģinājumā dienā uz skatuves režisoram jāieteic tēlotājiem pēc iespējas stingri izpildīt visus uzdevumus un darbības, kas bija atrastas nožogojumā. Zālē sēžot, režisoram nav grūti spriest, vai viņi var samērā prāvājā atstatumā (no rampas līdz pēdējai krēslu rindai zālē) «nonest» līdz skatītājam to darbības personu dzīves līniju un visas lugas koplīniju, kuras tika novilkta, ieski-cētas iepriekšējos mēģinājumos.

Ja režisors redz, ka atrastās psihofiziskās darbības pietiekami labi izteic lugas iekšējo un ārējo dzīvi, viņam atliek vēl tikai ieteikt aktieriem pierast pie skatuves laukuma un darboties uz tā tāpat, kā viņi to darijuši mēģinājumos nožogojumā. Turpretim, ja režisors redz, ka lugas dzīve uz skatuves rit gan pareizi, bet, no zāles raugoties, neatstāj tādu iespaidu, kādu viņš bija cerējis, tad virkne psihofizisko darbību jāpadara izteiksmīgākas.

Tas režisoram jāpanāk nevis ar tiešu norādījumu aktierim: «šo žestu taisiet plašāku», «šai brīdī pagriezieties straujāk», «nestaigājiet pa skatuvi, bet gandrīz skraidiet» utt., bet gan palielinot tos apstākļus, attieksmes un objektus, kas aktierim izraisīs zināmās psihofiziskās darbības.

Pieņemsim, ka Verbas un Baturas lomā tēlotāji aktieri savā pirmajā uznācienā — atgriežoties no peldēšanās — mēģinot nožogojumā lūkojās tikai sev apkārt, un šķita, ka viņi no Romanuka dārza saskata ir upi, kurā izpeldējušies, ir ziedošos dārzus, ir plavas. Uz skatuves viņi atkārtoti to pašu, taču režisors no zāles redz, ka tas nesniedz visā pilnībā kolchozā atpūsties atbraukušo rakstnieka un gleznotāja sajūtas. Tādā gadījumā režisoram jāsauc talkā atkal sava fantāzija, jālūko no jauna ierosināt arī šos personažus tēlojošo aktieru fantāziju un radīt viņiem šai epizodē virkni jaunu papildapstākļu, kādu nebija nožogojumā.

Režisoram jāieteic aktieriem izdarīt vēl vairākas psihofiziskas kustības. Lai Verba un Batura, uznākdami uz skatuves, neapstājas, bet, sarunādami viens ar otru, paiet dažus soļus Romanuka mājas priekšā un pa ieliņu, ar plašām kustībām likdami saprast, cik sirsnīgi un dziļi viņi pārdzīvo jauko lauku dzīves ainavu. Pagriezušies pret upi, lai viņi apstājas, dziļi atelpo un tad, turpinādami sarunu, soļo tālāk.

Aktieri izdarīs vēl citas papildu darbības, ko tiem izraisīs fantāzija. Taču visām šām darbībām uz skatuves jānotiek nevis kustēšanās dēļ, bet dziļāk izprastās, viņus savilņojušās domas dēļ: «Kādi brīnumjauki ļaudis ir kolchozā ...»

Tādējādi nožogojumā atrastās pareizās psihofiziskās darbības «jāpārceļ» darbībā uz skatuves, paplašinot, padziļinot tās nevis ārējā, formālā, mehāniskā ceļā, bet ar jauniem apstākļiem, sarežģījot darbības personu attieksmes, rīcību un atsevišķas lugas epizodes.

Šis pats paņēmieni jāpielieto, lai uz skatuves rastu pietiekami skaidru un ar iekšēju jēgu un saturu piesātinātu darbības personu valodu. Nevajag jau ar pirmo mēģinājumu uz skatuves prasīt no aktieriem: «Biedri, jūs taču nemēģināt istabā, runājiet stiprāk, skaļāk, skaidrāk.» Pieredzes bagātam aktierim zināms runas toņa pacēlums, pārejot uz skatuvi, notiek neapzinīgi, pašam to nemanot. Tāds aktieris režisoram drīzāk būs jāsavaldā no «skatuves toņa» pirmajos mēģinājumos uz skatuves, — šā toņa dēļ var aiziet bojā viss līdz šim izstrādātais. Turpreti jauniem, nepieredzejušiem aktieriem pāreja uz skatuvi parasti ir par iemeslu pazemināt runas toni un skaņu. Bez šādas piezīmes režisors noteikti neiztiks turpmākajos mēģinājumos. Bet lai aktiera runa kļūtu spilgtāka, reljefāka, skanīgāka, jānorāda viņam vispirms jaunie dotie apstākļi, jāpaplašina to notikuma iekšējo redzējumu, par ko stāsta lugā darbības persona.

No sākuma jāiesaka aktieriem lugas tekstu uz skatuves norunāt tajā pašā tonī un skanīgumā, kas atrasti jau agrāk. Ja, zālē klausoties, jūs konstatējat, ka tekstā ietvertās domas, attieksmes nesasniedz skatītāju, tad meklējiet, kā padarīt aktieru runu skanīgāku, spilgtāku, izteiksmīgāku, bet meklējiet ar tiem pašiem līdzekļiem, kādus mes jums ieteicām psihofiziskās darbības meklējumos.

Atrodiet jaunus apstākļus, jaunas attieksmes, kas var aktierim likt runāt skaļāk, skaidrāk, precīzāk.

Pieņemsim, ka nožogojuma mēģinājumos Nadjas un Baturas skats no «Irbenāju birtzalas» otrā cēlienā ir aktieru runas izteiksmības ziņā, ir darbības emocionālā sprieguma ziņā jūs pilnām apmierināja. Bet nu, no zāles vērodams, jūs redzat, ka skats risinās gan pareizi, bet aktieru norunātais teksts slikti sadzirdams. Pārtrauciet tēlotājus un noprasiet, kādēļ viņi runā tik klusi.

Aktieri, droši vien, jums paskaidros, ka Batura un Nadja negrib, lai kāds no zvejniekiem vai Vetrovojs dzirdētu, ko viņi runā.

Vērsiet viņu uzmanību uz to, ka uzmanīgais A. J. Korņeičuks visus pārējos personāžus aizvedis prom uz upi, — tāpat, pats autors ir parūpējies par to, lai Batura un Nadja varētu izrunāties

brīvi, pilnā balsī, pilnskanīgi izpaužot šo darbības personu jūtas un domas. Ne par velti autora remarkā teikts, ka zvejnieku dziesma un Vetrovoja balss atskan «iztālēm».

Klusināta runa un nepietiekami skaidras attieksmes starp lomu tēlotājiem, pārejot uz skatuvi, dažkārt mēdz būt arī sekas tam, ka aktieri pieraduši mēģināt nelielā telpā. Personažu savstarpējās attieksmes tādā gadījumā ir it kā «iesprūdušas» zināmā emocionālā līmenī. Jāieteic aktieriem pameklēt jaunu notikumu vērtējumu, lai spēcīgāk, spilgtāk atsegtu varoņu garīgo pasauli, — kā to prasa skatuve.

Aktieri pamazām apradīs ar jaunajiem apstākļiem. Ja istabā pietika ar skatienu, rokas mājienu, tad uz skatuves atrasisies plašs izteiksmīgs žests. Darbības personu attieksmes kļūs spēcīgākas, runa, intonācijas kļūs vairāk piesātinātas. Notikumu ritms kļūs par nākamās izrādes organisko dzīves ritmu. Aktieri iemantos pareizo skatuvīsko pašsajūtu.

Režisora un aktiera kopējā darba rezultātā luga iegūst noteiktu skatuvīsku izteiksmību, tas ir nostiprinās skatuvīsko stāvokļu, kustību un pāreju sistēmā.

Režisoram jāpārceļ uz skatuvi tā iedarbīgā izteiksme notikumos un epizodēs, ko mēs saucam par mizanscenām.

Aktiera un režisora kopīgajā darbā atrastās pareizās darbības un lomas uzdevumi katrā lugas notikumā un epizodē tiek nostiprināti šādās mizanscenās.

Režisora darbs ar mizanscenu cieši saistīts ar gleznotāja darbu, kurš realizē izrādes noformējumu. Kad režisors kopīgi ar gleznotāju pārrunā izrādes noformējuma plānu, viņam kaut vai pamatvilcienos jāizlemj, kādi atbalsta punkti viņam būs vajadzīgi mākamo mizanscenu meklējumos.

Mizanscena ir viens no līdzekļiem, kā skatuvīski iemiesot lugas ideju un sižetu. Mizanscena papildina, paplašina lugas sižetu, padara to prātā patu-ramu darbības attīstības kulminācijas momentos. Dažkārt paša autora remarkas nosaka daudzas mizanscenas. Tā, piemēram, diezin, vai kāds režisors apšaubīs nepieciešamību izmantot skapi, kas Jēkaba kaktu nošķir no pārējās telpas istabā; diezin, vai varētu iedomāties «Irbenāju birztales» pirmo cēlienu bez Romaņuka mājas lieveņa. Tādēļ, kad režisors precizējis lugas galvenos notikumus, viņam jāpadomā par katra cēliena un ainas atbalsta punktiem, kādus prasīs izrādes noformējums. Tas palīdzēs viņam

arī kopdarbā ar aktieriem meklēt tās darbības, kas nepieciešamas katrai lugas epizodei, notikumam.

Starp galvenajiem «atbalsta punktiem», ap kuriem izkārtosies galvenās mizanscenas, vienmēr radīsies arī vairākas iestarpinātas mizanscenas — darbības, tā saucamās «pārejas mizanscenas», bet ja režisoram izrādes ieceres brīdī būs iztēlē radies priekšstats par galvenajiem «atbalsta punktiem», — tad tas būs jau lielisks materiāls izrādes noformēšanai. Režisora un aktieru kopdarbā atrastām mizanscenām jāatbilst mākslinieciskām pamatprasībām un tās jāpārbauda ar mākslinieka — gleznotāja aci. Galvenā prasība: lai mizanscenas dabiskums un vienkāršība organiski saliedētos ar tās skatuvisko izteiksmību.

Mizanscenas skatuviskā izteiksmība ir tās idejiskā satura vienotība ar vislabāko ārējo izpausmi.

Cik daudzveidīga visās savās parādībās ir pati dzīve, tikpat daudzveidīgas savā kvantitatē un kvalitātē ir arī mizanscenas.

Pārlicies pār tilta margām stāv kāds vīrs un lūkojas dzelmē — tā ir mizanscena; Otello, drūmās pārdomās nogrimis, stāv savā Kipras pilī pie platā loga — mizanscena.

Uz ielas kautiņš. Divi plūcas. Citi, ciešā lokā apkārt sastājušies, vēro kautiņa norisi — tā ir mizanscena, un turklāt tik spilgti izteiksmīga, vitali spriega! Vecās Parīzes šaurajā ieliņā Sirano de Beržeraks kaujas ar zobeniem ar hercoga Gīza piekrietejiem — mizanscena.

Meitene un jauneklis pie trolejbusa piestātnes par kaut ko klusi sarunājas... Pēc tam jauneklis dažus soļus atkāpjas, izņem fotoaparātu, fotografē meiteni — mizanscena; «Irbenāju birztales» trešajā cēlienā Natalijas Kovšikas mājas dārzā gleznotāja Verbas un Vasilisas starpā notiek sarežģīta mīlestības atklāšana. Vasilisa sēž uz sola zem koka. Verba glezno viņas portretu — mizanscena.

Tā no reālās dzīves uz skatuvi tiek pārņemts tiltiņš, kas savieno atsevišķas epizodes, mirkļus, kuri reālo dzīvi iemieso mākslas darbos, kas ar vārdu, jūtām, kustībām, darbībām — m i z a n s c e n ā m rada dzīvi uz skatuves.

Izteiksmīgu mizanscenu veidošanas māksla slēpjas to vitalajā dabā, to idejiskās būtības — dzīves patiesības pareizā noteikšanā un atrašanās.

Atrast pareizas psihofiziskas darbības, kuru rezultātā izveidosies mizanscenas, režisoram un aktierim var iemācīt pati dzīve un prasme novērot dzīvi tās parādību tipiskos izpausmes brīžos.

Prasmi izveidot izteiksmīgu mizanscenu tieši nosaka režisora vispārīgais kulturas līmenis, tas, kā viņš pazīst un saprot dziļākos literatūras, glezniecības, skulptūras un muzikas daiļdarbus, kas viņā attīsta viņa estētisko gaumi.

Lai mizanscena būtu mākslinieciski izteiksmīga, ļoti liela uzmanība jāpievērš tās ārējā noformējuma (ieskaitot visas detaļas, kā: nūja, lietussargs, lakatiņš, svečturis, gumijas bumba utt.) saskaņošanai ar tās saturu, kas izpaužas darbībā.

Viena aktiera uznāciens, otra promiešana, pūļa kustības uz skatuves vai pilnīgi tukšas skatuve bez neviena cilvēka — tās ir lugas satura dažādas formas, kas gala rezultātā radīs savu izpaušmi iedarbīgā mizanscenā.

Lūk, kāpēc var teikt, ka mizanscenu kvantitate un kvalitāte ir tikpat daudzveidīgas, cik daudzveidīgas ir cilvēka kustības un cik dažādas ir reālās dzīves parādību izpaušmes.

Lūk, kāpēc Staņislavskis tik neatlaidīgi aicināja aktierus un režisorus mācīties savu mākslu no dzīves, no dabas.

Lūk, kāpēc režisors nedrīkst aizmirst to, ka mizanscena vienmēr tikai fikse, nostiprina, piešķir scenisko izteiksmību tam, ko aktieri atraduši, meklējami dzīves patiesībai, lugas idejai atbilstošās organiskās darbības.

Režisoram un aktieriem šiem meklējumiem jāizdomā atbalsta punkti, viņiem jāiedomājas, kādam jābūt skatuviskās darbības ritmam, lai visspilgtāk atklātos tā vai cita notikuma, epizodes būtība.

Bet ja nu, uzsākot savas lugas mēģinājumus uz skatuves, šādu vai citādu iemeslu dēļ ne režisoram, ne aktieriem neizdodas atlicināt ne mirkļa laika kopīgiem radošiem, organiskās, no psihofiziskās darbības izrietošās mizanscenas meklējumiem, tad, protams, režisors ir spiests «izvadāt» aktierus pa skatuvi, ievērojot visas idejiski mākslinieciskās izrādes prasības. Šādā bezizejas stāvoklī viņam pašam jāatsauc atmiņā un jāatlasa visizteiksmīgākās pēc lugas sižeta psihofiziskās darbības, ko viņš bija atradis kopīgos meklējumos ar aktieriem vēl nožogojuma mēģinājumu laikā, un jānostiprina tās uz skatuves kā mizanscenas.

Aplam būtu, ja režisors atrauti no aktieriem prātotu un gudrotu, kā pēc efektīga darbības uzskicējuma savā režijas eksemplarā izvietot lugas personāžus uz skatuves.

Norādījumus par mizanscenu var dot autora remarka; bet dažreiz mizanscena var pēkšņi rasties, pārejot no nožogojuma uz skatuvi: vai nu režisors sajūt skatītāja prasības pret attiecīgo

lugas momentu, vai arī mizanscena var rasties no režisora un aktiera pareiziem psihofizisko darbību meklējumiem iepriekšējā mēģinājumu periodā, vai, beidzot, režisoru un aktieri uz to var uzvedināt pati realā dzīve. Mizanscena kā organiskās darbības rezultāts nav atdalāma no visa darba procesa, ko veic režisors un aktieri, iestudējot lugu, visos darba etapos, sākot ar lugas pirmo lasījumu. Savu konkrēto iemīsojumu tā rod taj brīdī, kad aktieri pāriet uz skatuves.

«Bet kā tad K. S. Staņislavskim lugu «Kaija», «Dibenā» un «Otello» režijas eksemplāros — tur mizanscenas jau režisora noteiktas vēl pirms mēģinājuma sākšanas ar aktieriem?», parasti mēdz iebilst režisori, kas atzīst aktieru «izvadāšanu» pa skatuvi.

Visos šajos trijos K. S. Staņislavskā publicētajos režijas eksemplāros fiksētas ne mizanscenas, bet gan visa lugas skatuviskā dzīve, viss literārā darba iemīsošanas process skatuves darbā — izrādē. Šais Staņislavskā rakstos ir desmitkārt vairāk dziļu, tēlainu, augsti idejisku, poetisku domu, nekā mizanscenu skicējumu — plānojumu, kas it kā raksturo uzveduma «uzkuršanas» procesu.

Bet, ja izsekojam Staņislavskā režijas komentāriem no «Kaijas» līdz «Otello», tad redzam, ka tie kļūst bagātāki, aptverot aizvien lielāku skaitu problēmu dramatiskajā darbā.

Ja «Kaijā» sniegts vēl tikai lielisks Čehova poetiskās domas izklāstījums, viņa domas iemīsojums konkrētās skatuviskās darbībās un detaļās, tad «Otello» komentāros izteikta gandrīz vai visa Staņislavskā uzskatu sistēma par skatuves mākslu.

Ne jau zīmējumos ir šo Staņislavskā grāmatu ārkārtīgi lielā vērtība, bet gan režisora dziļajās atziņās, ģeniali iztulkojot literāro tēlu valodu skatuves valodā.

Reizē ar to ir zināms, ka pats K. S. Staņislavskis minētos komentārus nebūt neuzskatīja par pabeigtiem, pilnīgiem, un pēdējos sava mūža gados ieteica režisoriem kopīgi ar aktieriem meklēt vairs tikai organisko darbību, apgalvodams, ka tā rada izteiksmīgas, lugas tekstu idejiski pareizi atsedzošas mizanscenas.

Staņislavskis nekad nav noraidoši izturējies pret režisora ieceri vai viņa iepriekšēju sagatavošanos katram mēģinājumam, bet viņš prasīja gan no sevis, gan no iesācējiem režisoriem orga-

niski saskaņot iecerēto ar visām šāsdienas mēģinājuma nejausībām, ar dzīvo aktiera jaunradi tieši šajā dienā un stundā.

Nākamais uzdevums režisora darbā ar aktieriem uz skatuves — lugas un lomu iekšējās līnijas apvienošana ar visu izrādes noformējumu, ieskaitot dekorācijas, butaforiju, grīmu, kostīmus, gaismu, trokšņu un muzikālo noformējumu.

Visiem šiem izrādes komponentiem jābūt organiski vienotiem citam ar citu, loģiski izrietot no lugas sižeta, no darbības personu tēlu atrisinājuma.

Tā, piemēram, pareizi izvēlēts grīms un kostīms palīdzēs tēlotājam dziļāk apjaust tēlu, un, otrādi, bezjēdzīgs, samākslots grīms un kostīms sabojās visu lomas līniju.

Tādēļ šim režisora darba uzdevumam pievēršama visnopietnākā uzmanība. Vajag jau laikus sarīkot pārrunas ar aktieriem par grīmu un kostīmiem, pēc tam jāziedo kāda diena grīma mēģinājumiem, un kad tas būs visiem personāžiem izmeklēts, — jāpārbauda, kā tas izskatās, aktierim atrodoties uz skatuves, akceptējot to, kam nevajag nekādu labojumu.

Glūži tāpat jānotiek kostīmu apspriešanai. Kostīms nav tikai tēla ārējais apvalks, tas nav atraujams no darbības personas rakstura un paražām. Kā realajā dzīvē cilvēkam ar gadiem var izveidoties paradums valkāt tādus vai citādus kreklus, kakla saites, svārku griezumus, tāpat arī uz skatuves aktiera kostīmā atspoguļosies viņa atveidojamā tēla pagātne un tagadne. Pie kostīma jāpierod, «jāiedzīvojas» tajā, jāiemācās tajā staigāt, sēdēt, gulēt, skriet.

Sevišķi tas sakāms par vēsturiskajiem kostīmiem un par kostīmiem klasiskajās (Gribojedova, Gogoļa, Šekspira, Moljera, Goldoni) lugās.

Jāieskaidro tēlotājiem, ka tas vai cits kostīms, tā atsevišķas daļas pašas no sevis nerodas, drēbnieks to nešuj pēc sava prāta, — kostīmu rada laikmets, sabiedrības gaume, attiecīgā laika perioda īpatnības. Tādēļ sajust, saprast kostīmu, prast to valkāt nozīmē — sajust laikmetu, prast plastiski parādīt skatītājam tās gadsimta savdabības, kas izveidojušas šo kostīmu tieši tādu, kāds tas ir.

Vairākos mēģinājumos aktierim obligāti jāpadzīvo šai kostīmā, jāizpētī spoguļī visas šā tēpa līnijas, jānospēlē tajā visa sava loma.

Ļoti nepareizi rīkojas daudzi režisori, neļaudami aktieriem

uzvilkt kostimus ātrāk kā tikai pašā pēdējā — generalmēģinājumā.

Režisoram jau iepriekš stingri jānorunā ar izrādes dalībniekiem, kad, kurā mēģinājumā viņam būs vajadzīgi kostimi, lai tad arī neatlaidīgi prasītu šā uzdevuma izpildīšanu.

Ne mazāk svarīgi režisoram skatuves mēģinājumos organiski savienot aktiera darbu tēla veidošanā ar izrādes noformējumu. Kad uz skatuves aktieru priekšā pirmo reizi parādīsies īstais noformējums, viņiem noteikti viss liksies neērts, smagnējs. Jaunā telpa iekārta, peizažs viņiem jāuztver, jāpārdzīvo no jauna, jāapgūst un organiski jāsaliedē ar sava tēla — lomas darbībām.

Tāpēc uzstādīt uz skatuves dekorācijas vajag jau dažas dienas pirms generalmēģinājuma.

Kad aktieris pirmo reizi uznāk skatuvē, kas noformēta jau izrādei, režisoram nevajag prasīt, lai aktieris tūdaļ arī «spēlētu». Ieteiciet viņam aptuveni sekojošo: «Paverieties visapkārt, pastaigājiet apkārt Romaņuka namiņam, pastaigājieties gar zedēņu žogu, kas atdala dārzu no ielas, pastāviet pie vītola, tā pa īstam apjūsmojiet dibensienas Dņepras skatu, ko uzgleznojis mākslinieks. Nokāpiet no skatuves zālē un paskatieties, kā izskatās visas dekorācijas, raugoties no zāles dziļuma, tad no augšas utt. Pasēdīet pie galda dārzā, palūdziet, lai jums padod krūku piena, izdzeriet to, tiksmīnādamies par peizažu. Vārdu sakot, aprodīet ar visu, kas ir uz skatuves, un rīt mēs ar jums sāksim nevis «spēlēt», bet gan darboties. Šajā noformējumā, kā to prasa lugas sižets un mūsu varoņa raksturs.»

Gluži tāpat iesakiet aktieriem pastrādāt ar butaforiju un rekvizītu, ar tiem priekšmetiem, ar kuriem viņiem nāksies saskarties izrādes gaitā. Cepures, spieķi, glāzītes, glāzes, nēzdogi, sērkokčiņi, papirosi, sveces — visas šās dzīvē tik parastās lietas kļūst par aktiera «ienaidniekiem», saskalda viņa uzmanību, uztrauc, atrauj no lomas lielajiem iekšējiem uzdevumiem, ja vien viņš iepriekš neapradis, neiemācīšies apieties ar tiem tāpat kā dzīvē.

Jau skatuves mēģinājumā laikā režisoram jāiesaista aktiera lomā, viņa psihofizisko darbību līnijā lietūs šalkoņa, vēja svilpieni, pulksteņa sitieni, lakstīgalas pogāšana un citu, tā saucamo, «trokšņu» atsevišķie momenti. (Ar troksni jāsaprot visdažādākie iespējamie skaņu efekti.)

Skaņu efektu noformēšana ir ļoti sarežģīta un smalka nozare izrādes veidošanas kopdarbā.

Bieži gadas, ka aktieri par «trokšņiem» ironizē. «Tā nav mūsu

darišana, tā ir režisora iedoma, — lai tad viņš pats arī priecājas par saviem skaņu efektiem». Tas notiek tādēļ, ka aktierim ne vienmēr ir skaidrs priekšstats par to, cik liela nozīmē vēlamās atmosferas radīšanā uz skatuves ir pareizi atrastam skaņu efektam — «troksnim».

Bet nepietiek ar tēlotāja pārliecināšanu par tāda vai citāda skaņu efekta vajadzību viņa skata laikā, — jāprot iesaistīt šo troksni ainas gaitā, zināmā lomas posmā. Tādēļ vispirms jāgādā par to, lai aktieris patiešām konkrēti dzirdētu šo troksni, nevis nospēlētu, notēlotu, ka dzird, bet faktiski dzirdētu. Tikai tad reizē ar viņu dzirdēs šo troksni arī skatītājs zālē.

Pēc tam aktierim jāatrod sava attieksme pret šo troksni: vai tas viņu biedē, vai iepriecina, vai izraisa tādas vai citādas domas, kustības (Vetrovojs paslēpās, izdzirdis Romapuķa mājā atskanam Baturas un Nadžeždas balsis — pirmā cēliena finals).

Kāda būs aktiera attieksme pret troksni, tā to uztvers arī skatītājs. Režisoram precīzi jāfiksē vieta tekstā, kur lugas notikumu gaitā jāiesaista skaņu efekts — troksnis, jāparedz laika sprīdis šā trokšņa izskanēšanai, lai aktieris to paspētu sadzirdēt un izpaust savu attieksmi pret to, tas ir, lai dzirdētā rezultātā viņš sāktu darboties.

Viss tas režisoram ne reizi vien būs jāizmēģina ir ar aktieriem, ir ar to personu, kas šo troksni fiziski taisa aiz kulisēm vai uz skatuves.

Viss sacītais par skaņu efektu nozīmi un par darbu ar tiem izrādē tāpat attiecināms arī uz izrādes muzikalo noformējumu.

Gan jāpiemetina, ka muzikas noformējums ir vēl spēcīgāks izrādes komponents nekā trokšņu noformējums, un tādēļ prasa no režisora un aktieriem vēl nopietnāku un rūpīgāku darbu, lai to oriģiniski ievietu izrādes audumā, tēla darbības līnijā.

Muzikai ir raksturīga ļoti liela emocionāla iedarbība. Vai nu tā izrādē ir kā zināms fons kādai aīnai, vai pēc lugas sižeta gaitas nepieciešams moments, režisoram un aktierim tik un tā jāvēlta sevišķa uzmanība tam, ko šī muzika ienes tajos aktiera skatuviskās dzīves mirkļos, kad tā skan līdz ar viņa vārdu, ar kustībām. Muzika var daudz dot aktierim, veidojot savas lomas tēlu. Meiteņu — kolchoznieču dziesmām «Irbenāju birztalā» ir milzīga nozīme visas izrādes atmosferas radīšanā, piešķir šai izrādei ukrainisku koloritu. To pašu var sacīt arī par gluži cita žanra dziesmu — «zvejnieku» dziesmu «Irbenāju birztalas» otrā

cēlienā. Baturas, Vetrovoja, Nadjas izskaidrošanās uz šās dziesmas fona gūst vajadzīgo dramatismu.

Taču muzika var arī traucēt, ja režisors un aktieris neprot to organiski sasaistīt ar darbības personas uzdevumiem dotajā skatā vai ar visas lugas notikumu gaitu.

Ir bezgala daudz piemēru, kā muzika var emocionāli ietekmēt. Tāpēc jāpasvītro, ka muzikas ieviešana izrādē, it īpaši skatuves mēģinājumu periodā, liek režisoram uzstādīt sev dažus papilduzdevumus.

Jebkurā izrādes muzikalā noformējuma gadījumā režisoram jāprot ieskaidrot aktieriem, ka muzikas ieviešana izrādē ir nepieciešami vajadzīga, jāprot viņam arī paskaidrot muzikas attieksme pret to, kas notiek uz skatuves.

Tur, kur muziku prasa un tās vietu arī izkārtu pats autors (vodevilās, Čehova «Trīs māsas» ceturtais cēliens, «Irbenāju birtalas» dziesmas u. c.), muzikas iesaistīšanās uzdevums lugas notikumu gaitā vienkāršāks. Bet tur, kur muzika ir uzveduma režijas ieceres daļa, inscenētāja paskaidrojumiem par muzikālo noformējumu jābūt absolūti pārliecinošiem.

Muzikas temai, tās iekšējam saturam jābūt aktierim saprotamai. Nepieciešams, lai jau agrāk, vēl nožogojuma mēģinājumos muzikas tema kļūtu saprotama un nepieciešama aktiera pašsajūtai vienā vai otrā epizodē. Muzikas saturam jāpalīdz aktierim veikt lomas psihofiziskās darbības. Viņam labi jāizstudē muzikas melodija un ritms, lai viņa darbības nebūtu pretunā ar melodiju un ritmu.

Izņēmums būs vienīgi tajā gadījumā, kad režisors, komponists un aktieris ar nolūku sprauduši sev uzdevumu pielietot attiecīgajā epizodē pretstatījuma likumu, muzikalā fona pretstatu lugas notikumu norisei un attiecīgā personaža darbībām. (Skan jauntra muzika, bet uz tās fona risinās spilgti dramatisks skats: «Kīršu dārza» trešais cēliens, Lopachina monolgs).

Nākamais etaps režisora un tēlotāju darbā uz skatuves ir atsevišķu ainu un cēlienu «vienlaidus», tā dēvējamie bezpārtraukuma mēģinājumi, divu trīs cēlienu savienošana vienā tādā mēģinājumā, visas lugas bezpārtraukuma mēģinājums, un, nobeigumā, uzveduma ģenerālmēģinājums. Ļoti bieži tās mēdz būt pašas smagākās, grūtākās dienas kā režisoram, tā aktieriem. Aktierus viss it kā sāk traucēt uz skatuves: grims, kostīmi, dekorācijas, apgaismojums, muzika, trokšņi. Šķiet, ka uz visiem laikiem zaudēts viss paveiktais darbs ar lomu, ar lugu. Sākas dažādas

ķibeles ar dekorāciju montēšanu, neveicas ar skatuves pārbūvēšanu — starpbrīži ir garāki par cēlieniem.

Sais patiesi grūtājās dienās režisoram jāsasprindzina visa sava griba un prasme organizēt darbu. Vispirms viņam jāizskauž visi «paniskie» noskaņojumi aktieros; viņam jāprot nošķirt izrādes ārējo kļūmju elementi no jauniem grūtiem uzdevumiem, kurus atrisināt no tēlotājiem prasa šis pēdējais periods viņu darbā ar izrādi.

Ja kostimi izrādās neērti, neveicas ar grima izvēli, uzreiz nav savedama kārtībā dekorāciju montēšana, tad uzveduma režijas vadītājam bezpārtraukuma mēģinājumi ar aktieriem uz pāris dienām jāpārtrauc, lai šais dienās nodarbotos atsevišķi ar grimu, kostimiem un uz skatuves ar īpašiem montēšanas mēģinājumiem. Tas uzreiz izbeigs sasprindzinājumu, radīs nomierinājumu pirmizrādes priekšvakara dienu parastajā steigā un kņadā.

Ļoti vēlams, ka režisors sapulcētu aktierus atkal pie galda un rezumētu, kas līdz šai dienai paveikts lugas iestudēšanā. Tādas pārrunas veicinās aktieru uzmanības koncentrēšanos, pievērsīs viņus lomas tēla un lugas iekšējai līnijai. Dabiski, ka skatuves mēģinājumi, kas saistīti ar uzveduma daudzu ārējā noformējuma elementu apgūšanu, ar kostimu pielaikošanu, grima meklējumiem, var aktiera uzmanību novirzīt no lomas uzdevumiem — darbībām.

Mierīgajos apstākļos pie galda režisoram vēlreiz jāatsauc aktieru atmiņā lugas ideja, tie lugas notikumi un epizodes, kas vispilnīgāk atklāj šo ideju un katra tēla rīcības pamatlīniju.

Un, beidzot, atlikušajās «bezpārtraukuma» mēģinājumu dienās režisoram jānorāda aktieriem pēdējie uzdevumi viņu daiļrades darbā. Tie ir sekojošie:

Bezpārtraukuma un ģeneralajos mēģinājumos nedrīkst padoties ne kādiem «garastāvokļiem»: vai tā būtu bijusi iztrūkusi poga, noslīdējusi paruka, vai nevietā nolīcis krēslu režisora palīgs — aktieris nedrīkst uz visu to reaģēt, jo arī dzīvē mēs neievērojam vairs sīkumus, kad visu mūsu būtni nodarbina daudz svarīgāks uzdevums.

Viss, kas lomā, lugā izstrādāts (it īpaši atsevišķās «pielāgošanās», intonācijas), šais dienās jo rūpīgi jāpakļauj lomas virsuzdevumam. Vajag nevis sevi rādīt, «spēlēt» savu tēlu, savu lomu, bet darboties — mērķtiecīgi, nepārtraukti, loģiskā secībā no notikuma uz notikumu, no ainas uz ainu, no cēliena uz cēlienu, saskaņā ar lugas c a u r v i j u darbību.

Līdz ar to visnotaļ jācenšas radīt tā saucamo «publisko vien-  
tulību», kas ir, neļaut sevi ietekmēt skatītāju zālei, savās darbībās  
neklūt atkarīgam no tā, kā skatītāji «uzņem», vai kāds ir skatī-  
tāju sastāvs, bet darboties savas lomas — virsuzdevuma  
un lugas idejas — virsuzdevuma vārdā.

«... radiet sev to stāvokli uz skatuves, — sacījis K. S. Staņi-  
slavskis, — kurā visas sastāvdaļas it kā kādā saskaņotā orķestrī  
draudzīgi sadarbojas...» (K. С. Станиславский. Работа актера  
над собой, ч. 1, стр. 342. М., «Искусство», 1951.).

«Tāda iekšēja skatuviska pašsajūta mums, stāvot uz skatuves  
daļiem, ārkārtīgi nepieciešama, jo tikai tad var notikt patiesa  
daiļrade. Lūk, kāpēc mēs ārkārtīgi augstu vērtējam iekšējo skatu-  
visko pašsajūtu...» (K. С. Станиславский. Работа актера над  
собой, ч. 1, стр. 339. М., «Искусство», 1951.). Iekšējā skatuviskā  
pašsajūta «... ietver sevī publiskās vienatnības sajūtu... Tā ir  
lieliska sajūta... skatītāju pārpildītā teatrī, kur tūkstošiem  
sirdžu pukst vienotā ritmā ar skatuves mākslinieka sirdi, rodas lie-  
liska rezonance un akustika mūsu jūtām. Atsaucoties katram pa-  
tiesa pārdzīvojuma momentam uz skatuves, no skatītāju zāles  
plūst uz mums atpakaļ atbalss, līdzdalība, līdzjūtība, neredzama  
strāva no tūkstoš dzīviem satrauktiem cilvēkiem, kas līdz ar  
mums ir izrādes radītāji. Skatītājs var ne tikai nomākt un bie-  
dēt aktieri, bet var arī izraisīt aktierī patiesu radošu enerģiju, kas  
atraisa viņā lielu jūtu sirsniību, ticību sev un savam mākslinieka  
darbam.

Sajust no pārpildītās skatītāju zāles plūstošo tūkstoš cilvēku  
dvēseļu atbalssi — ir cildenākais prieks, kāds vien mums, cilvē-  
kiem, sasniedzams.» (K. С. Станиславский. Работа актера над  
собой, ч. 1, стр. 338—339. М., «Искусство», 1951.).

K. S. Staņislavskis apgalvo arī to, ka aktierim obligāti jāsa-  
jūt atbildība par to skatu, kurā viņš ir galvenā darbības persona.  
Dažreiz tas ir viens no aktieriem, dažreiz divi, dažreiz vesela  
grupa, bet izrādē nedrīkst būt tāda momenta, kad režisors neva-  
rētu noteikt, kurš no aktieriem atbild par zināmo skatu, kurš  
«vada» to.

Atbildības sajūtai par skatu, cēlienu, bet dažkārt arī  
par visu lugu (piemēram, Goduns un Bersņevs B. Lavreņeva  
«Lūzumā», Trufaldino Goldoni lugā «Divu kungu kalps», Figaro  
«Figaro kāzās», Batura un Natalija Kovšika «Irbenāju birztaļā»)  
ir ārkārtīgi liela nozīme ģeneralizmēģinājumu periodā un izrādes

gaitā. No tādiem vadītājiem, par izrādi atbildīgiem aktieriem atkarīgs arī izrādes pareizais tonis un tās īstais ritms.

Saprotams, ar to nebūt nav teikts, ka pārējo lomu tēlotāji par izrādes kvalitāti neatbild. Ansambļa princips, kolektīvas atbildības princips par kopēju darbu paliek nemainīgs.

Aktierim jāprot pareizi sadalīt savus fiziskos spēkus visai izrādei. Nospēlēt lielu lomu — tas aktierim nav tikai milzīgs iekšējs sasprindzinājums, bet arī prāvs tīri fiziskās enerģijas patēriņš. Prasme pareizi pa kāpinājuma līniju sadalīt savus fiziskos spēkus ir sarežģīts uzdevums, kas prasa lielu koncentrēšanos, gribas spēku.

Bieži gadās, ka režisors prasa no aktiera jau pirmajā ainā, pirmajā uznākšanā parādīt maksimālo temperamentu, ārējo izteiksmību. Ne katrai lomai un ne katrai lugai tas der. Ja aktieris jau pirmajā stundaš ceturksnī, ko pavada uz skatuves, būs sevi «izgāzis», viņš, pašam negaidot, pēkšņi var pagurt, atlikušajā izrādes laikā sajusties iztukšots, taču uzsākt lugu pazeminātos, klušinātos toņos arī nevar.

Sevišķi noderīgi savu spēku pareizas sadalīšanas pārbaudei izrādījušies pēdējie bezpārtraukuma mēģinājumi un ģenerālmēģinājumi. Zālē sēdot, skatoties un vērtējot izrādi visā tās risinājuma gaitā, režisors vienmēr varēs aizrādīt, izteikt aktierim, kur var sevi pietauptīt, un kur, savukārt, ir izrādes atbildīgie momenti, darbības un lomas rakstura attīstības akcenti. Sāds aizrādījums, kā sadalāma aktiera enerģija izrādē, ir viens no režisora vissvarīgākajiem uzdevumiem lugas ģenerālmēģinājumu momentā.

Un beidzot, visiem apstākļiem, visai atmosfērai bezpārtraukumu mēģinājumos un ģenerālmēģinājumos jābūt tādai, kas atšķiras no iepriekšējiem režisora un aktieru mēģinājumiem. No tā brīža, kad izvēlēti, fiksēti grimi un kostimi, kad uzveduma iekšējā līnija vēl reiz ir režisora un aktiera pārbaudīta un savienota ar uzveduma muzikālo un trokšņu noformējumu, kad novērsti pēc iespējas visi trūkumi dekorāciju montēšanā, režisoram jādod direktīvas par izrādes režīmu. Tas nozīmē, ka aktierim teatrī jāierodas laikus, lai paspētu laikā nogrimēties un saģērbties, lai būtu gatavs uznācienam uz skatuves tieši priekšskara pacelšanas brīdī. Tas nozīmē, ka aktieriem nevajag ainu un cēlienu starpbrīžos sēdēt zālē, skatoties un apspriežot tos izrādes momentus, kuros viņi paši nepiedalās. Arī visu to laiku, kamēr viņu darbība uz skatuves pārtraukta, aktieriem jāatrodas aizku-

lisēs — koncentrēti, uzmanīgi vērojot tos lugas notikumus, kas norisinās uz skatuves viņu prombūtnē.

Izrādes režīms prasa no režisora arī to, lai viņš bez ārkārtīgas vajadzības neapstādinātu bezpārtraukuma mēģinājuma vai generalmēģinājuma gaitu, bet uz atsevišķas lapas pierakstītu visas savas piezīmes par katru izrādes daļu un tikai tad, kad generalmēģinājums beidzies, sapulcējis visus izrādes dalībniekus un apkalpojošo tehnisko personālu, nolāsītu viņiem priekšā savas piezīmes par mēģinājumā redzēto.

It īpaši pašam režisoram uzmanību uz šo pēdējo punktu mūsu prasībās pret generalmēģinājumiem, jo ļoti bieži gadās, ka beidzamie bezpārtraukuma mēģinājumi noris nevis koncentrētā, stingrā izrādes režīma atmosferā, bet gan otrādi: tieši šās dienas ir pašas chaotiskākās, nemierīgākās. Tas nekādā ziņā nav pieļaujams. Režisoram, paredzot tādu varbūtību, savā pēdējo mēģinājumu kalendara plānā jārezervē kādas pāris dienas pirms pirmizrādes drudzainās steigas un kņadas pārvarēšanai, lai sakoncentrētu aktieru, kā arī visu citu izrādes dalībnieku (skatuves strādnieku, apgaismotāju, orķestrantu) uzmanību, pārskatītu visus no mēģinājumu atmosfēras uz izrādes režīma atmosfēru.

Nobeigumā jāsaprot, ka ļoti bieži režisori, it īpaši jaunie, mēdz sarīkot daudz bezpārtraukuma mēģinājumu. Viņi jābrīdina, ka pārāk daudz šādu mēģinājumu, un turklāt bieži vien priekšlaicīgu, darbam var tikai kaitēt. Nekad nevajag ķerties pie tiem, ja var atsevišķi atkārtot vairākkārt vienu vai otru lugas epizodi un panākt tajā pilnīgu aktiera izpildījuma māksliniecisko patiesību.

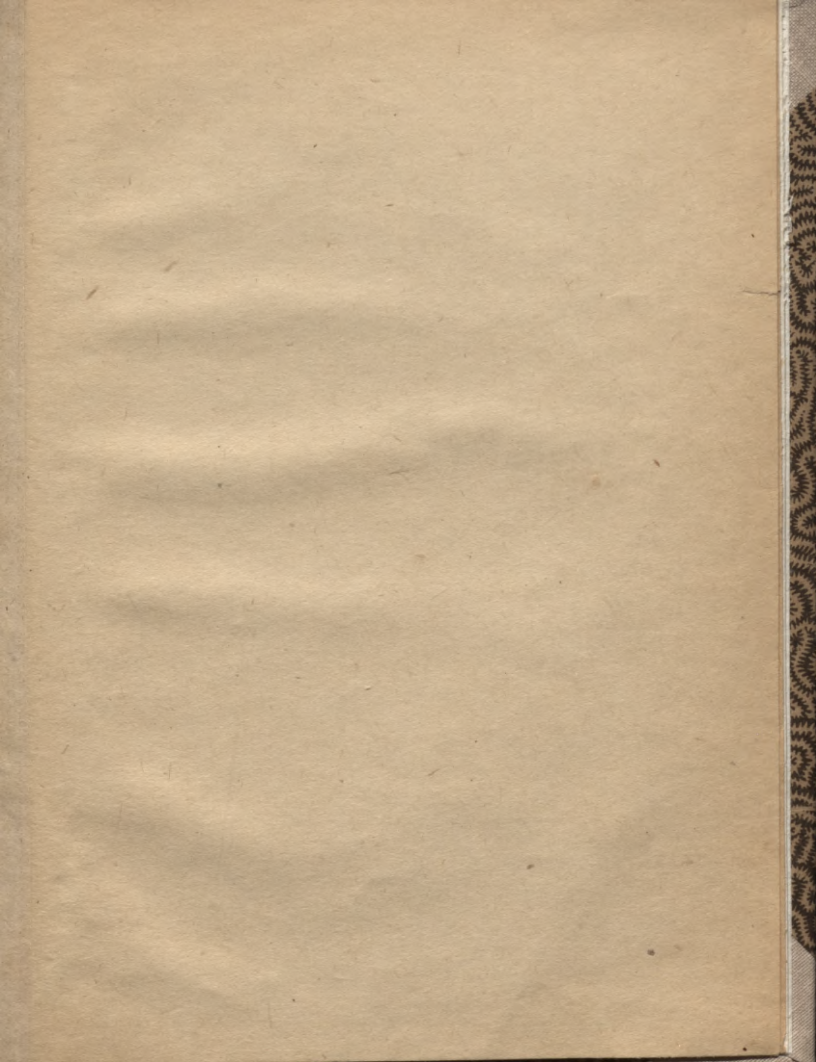
Un, beidzot, pēdējais. Režisora darbs ar aktieriem neizbeidzas līdz ar pirmizrādi, bet gan tieši pāriet režisora darbā ar aktieri turpmāko izrāžu gaitā.

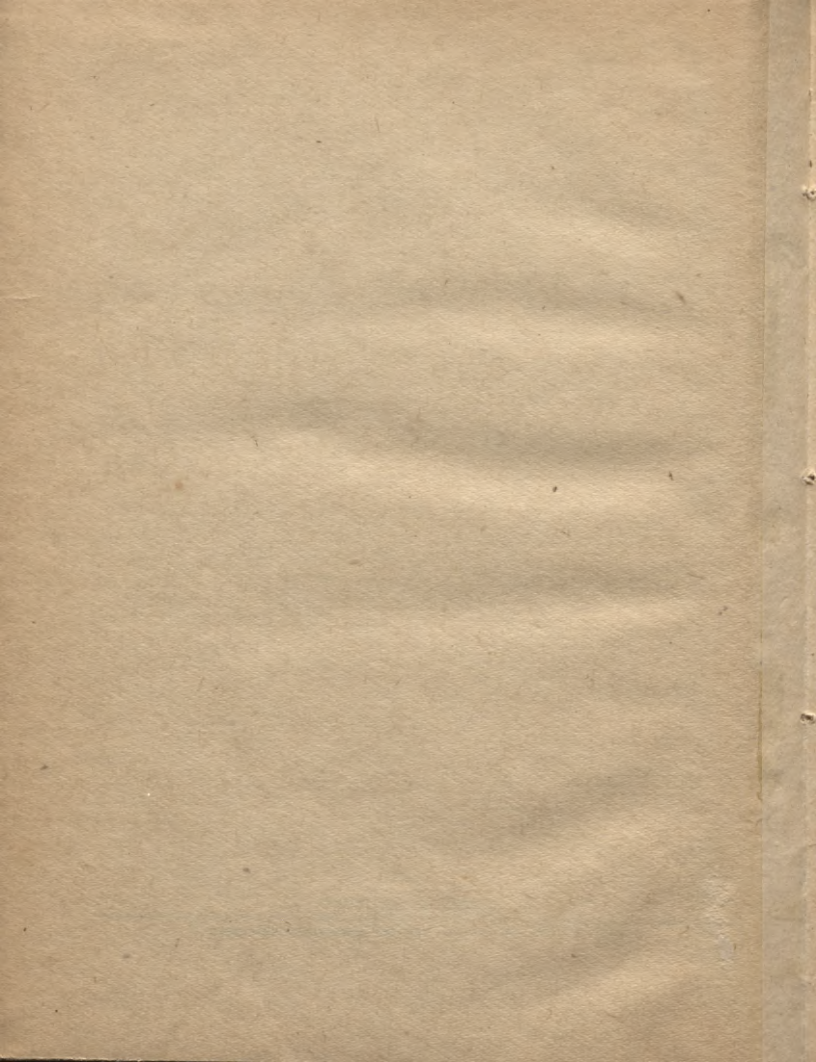


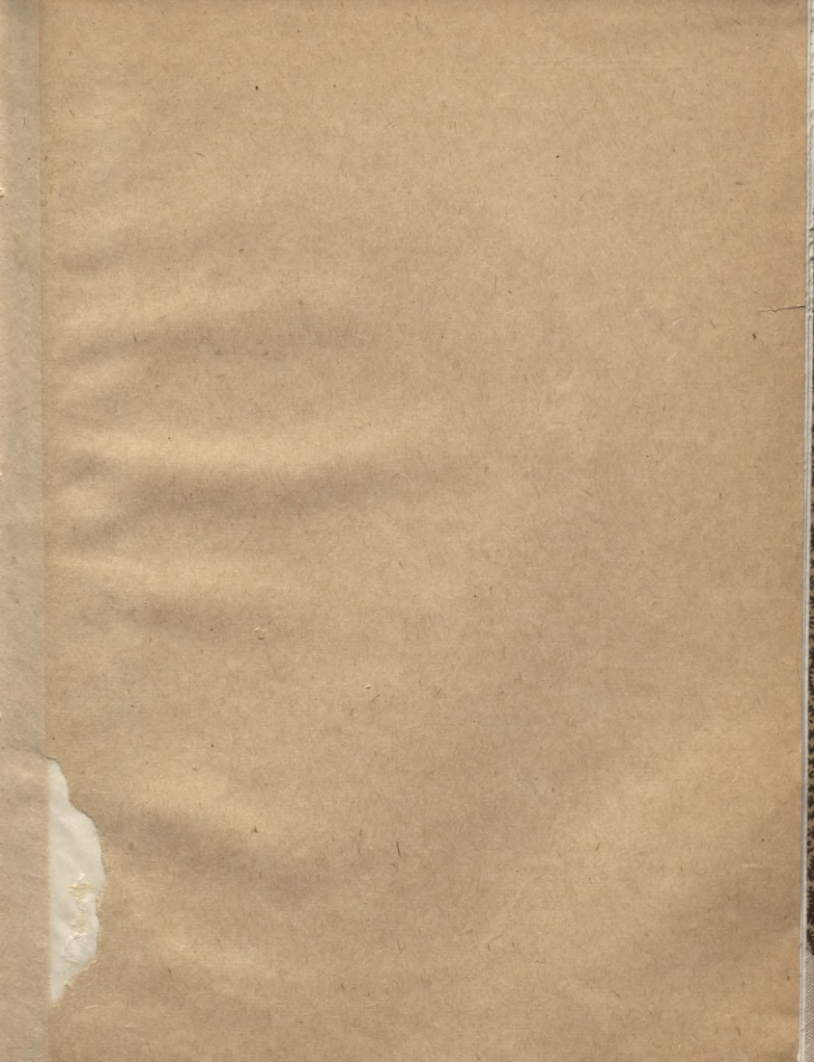
Redaktors A. Valters

---

2. tipografija «Sovetskaja Latvija». Pas. Nr. 577 1500 JT 08943.





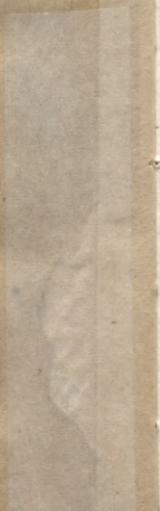


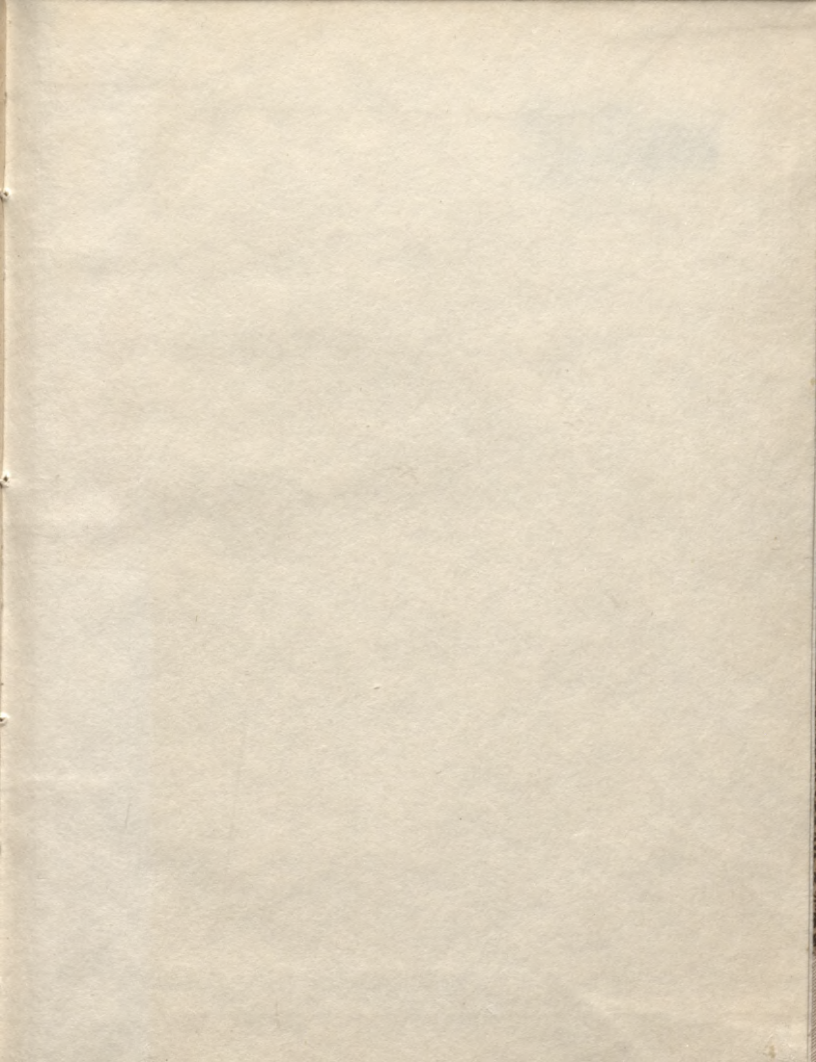
1155

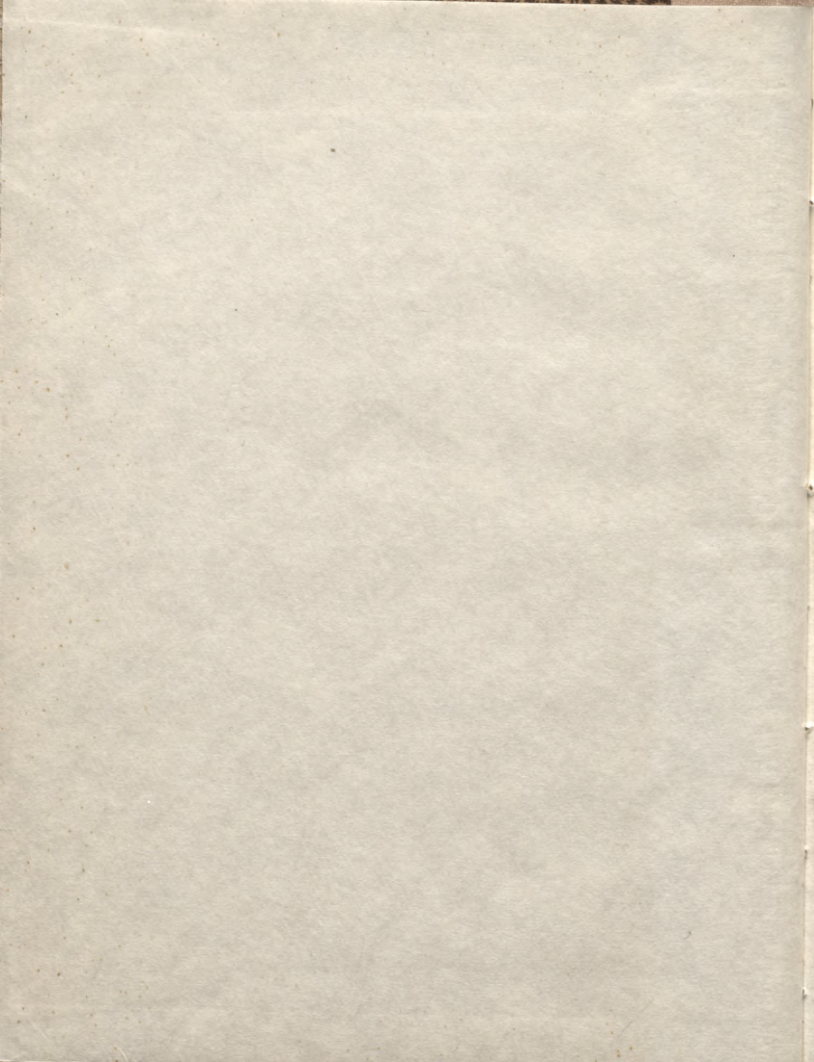
OBLIGĀTAIS EKSEMPLARS

Bez maksas izdevums

448







LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0310043813