

## РЕЖИСТАБ

від 6-го квітня 1926 року

№ 2

Лекція Л. Курбаса

Присутні: Курбас, Кудрицький, Тягно, Бортник,  
Лішанський, Шмайн, Дубовик, Макаренко,  
Файціс, Савченко

Останній раз ми зробили маленьку вилазку в проблему мізансцени. З одного запитання, яке тут було поставлене, я на цей раз не оговорився тим, що я вважав, що було раніше сказано, що мізансцена у широкому розумінні це весь спектакль, як певне виведення п'єси, певної сцени і як пригадуєте з давних моїх лекцій це виводиться із самого слова, котре має таке значіння у французькій мові. Думаю що пригадавши вам це не треба було ширше про це говорити.

У справі мізансцен, як було сказано рішачу роль грає принципіальна сторона всього спектаклю то є принципіальні записки всього спектаклю. Я не пригадую, як ми формулювали принцип спектаклю, але у всякому разі ми хотіли цим окресленням в одній згатій дефініції вичерпати уявлення про спектакль як твориме, вичерпне в такому розумінні принцип, як він первоначально у філософії вживається, цеб-то як певна основа буття, в даному разі певна основа спектакля. І тут ми не обійшлися без моменті підсумовання. Вона через те, і не ухватна доволі практично. І ці підсумовання, що в ній є, підсумовання поодиноких складників, вони через свою скатість не досить ясні. Я знайшов доволі зручніше опреділення цього поняття, зглядно не опреділення цього понття. Можна сказати, так, що коли ми



говоримо про принцип спектакля, то ми говоримо про ці обмеження, які ми на себе накладаємо в роботі. Це я вивожу з цього що всяке мистецтво є обмеженням природи при чому воно цю природу може найбільш розв'язувати, може робить її найбільш свobodною в іншій площі, але кожне явище яке, як певен зразок чи як певна тема піддається мистецькій обробці мусить бути якось обмеженим, у чомусь обмеженим, щоби про нього як про мистецький твір можна було говорити. І от коли -б ми хотіли дати для спектакля <sup>с</sup>стилу дефініцію, що є принципом всього спектакля, <sup>так</sup> то ми мусіли -б перш за все охопити всі ці обмеження, які ми у всіх сторонах театру приймаємо як вихідну точку, як руководящий принцип, мусили б звести всі ці обмеження в якусь одну цілість, котра відповідала-б тому, що ми як дефініцію принципу спектакля вважали раніше 2-3 роки тому назад і прийшли до того, що вже не вживається, тому що все є наголошується те, що бачиться як найважливіший чинник.

Перш за все в самому важному і самому трудовому відношенні ми мусимо вирішити у йожному спектаклі принципiальну справу. Перше це є основна умовність - коли можна її так назвати.

Під цим я розумію: щоби міг состоятися грецький театр, щоб міг состоятися наш театр чи любий театр на світі, мусить бути якось в якійсь площі вираженою, в якійсь площі акцентованою така потреба цього театру у глядача, що він робиться <sup>але</sup> приймним. Це що нам показують не являється для нас смішним, диким, воно настільки совпадає з нашим відчування прим. китайський театр - він страшно інтересний для любителів, для кол. мистців. Для



пересічного громадянина білої раси китайський театр – мука, в котрій дещо як екзотичне його поражає, може викликати якусь цікавість, в більшості це потивний, / вонючий льокаль, в котрому люди показують річи, які для нас нічого не уявляють, немає той основної умовності, яка існує для Китайця.

Грецький театр – ми не допускаємо, щоби він міг існувати без цієї самої основної умовності, яка присуща була тільки старим грекам, перш за все у глибокій переконаності в релігійних устоях того часу, які дозволяли пересічному глядачеві сприймати той пафос і маску, приймати їх не тільки за добру мону, але й піддаватися їхньому переконню, не тільки в естетичному переконанні прим. поет, музикант, що шукає чисто естетичної насолоди, який може знайти і поцікавитися по своєму розважною справою театру чи цікавою і високою своєрідною технікою, котрий дивиться як дослідувач, – для такого інакше сприймається.

Для звичайного глядача потрібна ця основна умовність. І у всякому театрі у всякий час вона є обов'язковою.

У наш час, який по суті має характер часу захопленого історизмом і еkleктизмом в великій мірі, час величезної дифференціяції, ясно, що для цілком інакшої основної умовності будеться театр трагедії, театр оперети і театр сатири. Це на якій основній умовності ми обмежуємося, являється першим і основним боком, принципом спектакля. Тут грає величезну роль світовідчущання, традиція, котра у світовідчущанні в сполученні з театром впливає, тут грає роль у величезній мірі ідеологія.



Прим. " Комуна в степах " - той самий спектакль для Самченка чи непмана являється сучасним, неприємлемим, поскільки для непмана цієї основної умовності немає. / це що червоне хорошо, це що біле погане/. Спектакль повинен інакше строїтись для такого глядача, коли він має бути як театр, як життєвий процес і цілком інакше для робітника. І ви зауважили, як на деяких спектаклях публіка кричить із задоволення, коли б"ють процесію.

На таких принципах дії, котрі апробуються глядачам зазделегідь можна построїти весь спектакль, поскільки в ньому є мораль даного класу, який апробує такі речі.

2) Друге це матеріал: Приступаючи до роботи над спектаклем до будування театру, до творення театального видавища в якій-небудь стадії, чи стадії організації театру, чи спектакля як такого, ви мусите вирішити для себе, що для спектакля є матеріал, мусите себе обмежити і у цьому відношенні і тобагато остріше, чим може ви почули це у першій точці. Як ви себе мусите обмежити. Напримір: що у вашому спектаклі грає роль. Музик грає роль - не грає ролі у спектаклі. Яке небудь оформлення взагалі, то є певна стала річ / фєсте захе / це є річ построєна, побудована, що не приймав у вашій композтції спектаклю участі. Щодо матеріалу принцип такий: обмежити себе / Чи актор у вашому спектаклі живий чоловік, чи деревляна шапка. І чи слово грає роль, в якій степені грає роль, випірає на перше місце літературний бік. Чи актор має тільки подавати гострі фрази і тільки тими фразами брати, чи як небудь інакше. Чи ви може берете



принципально музику, як скажемо дуже істотний складник спектаклю, обмежувачись очевидно чимсь другим. Чи коли скажемо матеріал таких загальних обозначень, як актор, музика література, ми захочемо поділити і доторкнутися до того, що ми назвемо 3/ норма або метод. Воно буде поміж другою і третьою точками. Скажемо: в актора, що буде матеріалом. Його нутро, чим скажемо, його зовнішня виразність тіла, чи пластична сторона його тіла. На чомусь принципово обмеження мусить лежати. Всього відразу не даєте.

Прим. пластики з біомеханікою. Так може думати тільки Туркельтауб. Ми знаємо, що це принципально дві різні речі. Цьому відповідає в певній мірі стихія, в якій ви будете спектакль, це є фактично матеріал, в якому ви будете спектакль. ~~Ми~~ можемо уявити собі, що мистецтво взагалі це є процес, зовсім органічний не вимагаючий передньої свідомості, що ти робиш мистецтво. Всяка імпровізація, часто позбавлена цієї самої закваски, що це мистецтво і всяка мистецка робота в більшій часті мусить бути імпровізацією. Воно так є. Я чи хто інший є певна річка, рефлексія, розрядження активності певної, яка так чи інакше в матерії в якій вона працює оформляється. Так і тут. Матеріал можна з'єднати з уявленням про стихію в котрій, ми, ~~як~~ певний активний і індивідуальний чинник, якимось оформлюємо.

Дальшою принциповою річчю є те, що зв'язується з драматургічним боком ще 4 / питання про рухаючу енергію. Це також принципова річ, в такому розумінні: що інакше, коли рухає страсть, що інакше коли рухають психологічні випадковості, що інакше коли рухає протирічність класова. Це те саме, що ми говорили про поділ драматургічних форм. І питання про



мізансцени грає колосальну першостепенну роль. Наша робота-хаос. І не тільки у нас. У російських театрах здебільша у цьому відношенні колосальний хаос. Раз актор рухається для того, що він говорить якісь слова, розряджується якоюсь дією у формі словесного відношення, актор рухається для того, що режисер здвигає з міркувань динаміки спектакль, моменту, раз він з чисто психологічних міркувань вражений якоюсь містиккою, чи скажемо шонебудь такого зробіть. У цьому відношенні треба собі також установити принципіальний підхід, чим я руководжуюсь рухаючи актора, планіруючи спектакль.

Що здвигає актора з місця. Не випадковість, не "смесь возможностей починенная неясной, осязаемой место-перемене" - а те, що ви собі як певне обмеження поставили, як принцип в роботі.

До цього дуже близький 5/ метр спектакля цеб-то то основне, що ви опреділяєте в спектаклі і що має в спектаклі бути, як момент який так же, як метр в поезії, як метр в музиці підсвідомо тримає глядача те, що являється канвою даного спектаклю, те що глядач у євському спектаклі постійно мусить почувати не звертаючи на це ніякої уваги, вірніше не слідкуючи за цим, те саме, що в музичній п'есі ми кажемо: метр - гармонія, у старій музиці де гармонія була супроводом, де супровід сам по собі був акордовий, глядач за ним не слідкував. Він одноманітний, як всякий метр. А слідує глядач /слухач/ за самою мелодією за співом. Акомпанімент розполагає до слухання, він стим, що звертає увагу на цей самий спів, момент



що підкреслює показ даного співу. Скажемо в грецькому театрі це була патетичність, що звучала у голосі всіх, припіднятість тону, котра сама по собі дуже істотний елемент театру, істотний тим, що глядач настроений на те саме відділення від спектакля, на те саме відношення до самої моралі п'єси подій, які там є. В кіно наприм. таким моментом являється машинка сама по собі. Те, що вона тріщить, навіть тихо коли вона йде, те що ця машинка має змогу кожної хвилини перенести нас відразу на тисячі верств до цього добавляється музика, як супровід, ми її не слухаємо ми за нею не слідкуємо, вона нам допомагає, легше дивитись картину, це певний фон, котрий ми устанавляємо, у глядача для того, щоб він міг більш зосередити слідкувати за ~~перипет~~іями дії.

Очевидно, коли увага глядача, як ми вже про це говорили, мусить охопити дві речі - його увага більш загостряється. На протязі ~~всього~~ спектакля ми встановлюємо щось відповідаючи метрові, <sup>с</sup>щоб, що являється цим супроводом-моментом, що ніколи не виходить з поля сприймання глядача і за котрим він не слідкує насторожено, котрий є одним з надбудов, що ми їх робимо. Очевидно, що це сприймання поміж метром і ритмом, поміж ~~моментом~~ постійним і мінючим - воно є у всьому. Це є закон космічний.

В спектаклі принцип мусить бути найденний, поскільки різні є речі. Наприм. в п'єсі з загостреною дією до такої степені, як скажемо у всяких приключенчеських річах буває, мусить бути у самому построєнню фабулі з самого ж початку



чи в якийсь момент речі ясно даний мотив сюжетний чи мотив фабульний, який чекає змоги розв'язання прикінці, який вас заставляє наприклад не кинути книжки, доки не пізнаємо, що сталося, чи подивитися усю фільму. Це може бути наприклад, чи повинчалися вони ні. На підставі затримуючого моменту в розумінні цих самих пригод можете тягнути без кінця ці візерунки прим. У Жюль Верна.

Метр настроює на характер сприймання. Це що я говорив на лекції акторів про натуралістичний театр, якого метричним моментом є інерція людська, фізична і навіть більш фізіологічна і побутова - це є іменно стихія, в яку іменно як в аспект втягується глядач. Пафос в грецькому театру це чисто ідеалістична штука, піднятає наші почуття до певного чуттєвого аспекту не у філософському розумінні, а в розумінні чуттєвої установки. Тут так само натуралістичний театр матеріалістичний в основі своїй не менша, як театр конструктивізму, як що взагалі можна говорити про матеріалістичне мистецтво. Там ми встановлюємось на певний фізіологічний факт, на певні побутові факти, встановлюємось на почутті реальності і натуральності у самому широкому, глибокому розумінні, на чому розгортається дія.

Ритмічне виявлення в натуралістичному театру мусить бути інакше не може бути нічого. Саксаганський рухається по сцені - це вже є ритм. Але він затримує, він тягне назад. Ритм певний повинен бути. А що до степені, можливо, воно



дуже правдоподібно. Там метр куди сильніший мусить бути, вийти, получитися, мусить получитися сильніше, чим в якому-будь другому пляні в спектаклі. Шекспіра якраз і трудно прийняти тепер в такій формі як він написаний через те, що там метр багато статичніший, чим ми можемо прийняти. Там затримуючий момент багато сильніший, чим ми зараз допускаємо але певна рівновага мусить бути, бо не буде повного ефекту мистецького твору.

Ми мусимо розрізнати пафос, який спільний глядачеві, драматургові, виконавцеві, пафос, який являється основною умовністю і патетичність / в грецькому театру / це є наявність в спектаклі певних вібрацій, певних суто формальних форм. Патетичність, як основна умовність, як те, що уможливає спектакль, грає іншу роль і є чимсь інакшим, як наявність у його введенні у його протіканні над ними постійного морального ідеологічного і зовсім матеріального на надбудованого певного факту. Це саме згучання голосів само по собі / підняте згучання / в даному разі воно мається на увазі, як метр даного спектаклю. Воно все є основною річю.

Умовність в грецькому театрі це " Зове є бог / мойра, судьба ". Патетичність - це піднятий голос, на який розмір він наснаставляв. Умовність це більш запосилач прициповий, а метр це вже частина спектакля. Метр в музиці це певна однаковість долів, надання цілому характеру певної *одності*. також у нас надання цілому характеру певної однаковості, а на цьому малюнок барвний, різnorodний.

Щодо мізансцен всі ці речі будуть мати дуже велике значення. Яке буде мати відношення до мізансцени основна



умовність. Тут входить момент світовідчування. Коли ми зараз цілком добре можемо ужитися в мізансценах побудованих на пляніметричних фігурах, постільки ~~розводимо~~ такі геометричні фігури утворюються як магістралі, по котрим розводимо людей. Поскільки зараз нам треба щоби матеріал сам по собі не змазувався, а іменно ощушався у своїй об'ємності, формі, суті, характері - матеріал, значить поскільки нам це зараз хорошо, то років тому 20 назад до революції воно б разило я кому-небудь московському художньому театру, де іменно стирались ці грані об'ємності. Там звичайно ця частина принципу спектакля грає колосальну роль на сцені.

Матеріал грає також колосальну роль. Коли ми його ввяжемо з третьою точкою, з нормою, з цими законами, що ми їх встановлюємо для спектакля, як певен плян - в якому відношенні. Коли ви опреділяєте свій матеріал, скажемо: актора. У цьому спектаклі актор стоїть принципово на точці погляду, що мистецтво це є гра. Очевидно, що мізансцени, що ви їх будете давати, будуть цілком інакші, коли ви скажете, що мистецтво це не є гра, а це є вінтик машини. Або на прим. так: ви берете собі психологію у самому вузькому розумінні, психологію, як тему і як стихію. Що буде руководити.

Мізансцени будуть надбудовані архітектурно. Вони будуть робитися десь понад ним. В надбудові, яку ви робите, в цьому "сраженні" дієвому психологічних одностей чи психологічних процесів, ви будете будувати їх, розрішати їх архітектурно по певній правильності у цілком інакшій висоті понад цим, а



актори цілком інакше будуть рухатися в життєвому плані, тому коли у вас спектакль архітектурно побудований може бути цілком правильно по математичним точним розрахункам. / Є два видимих чоловіки - поміж ними драма. Де є це, що ви організуєте, де є цей матеріал, в котрому ви працюєте, в котрому ви виражаєте. Чи ви виражаєте в тому, що вони будуть рухатися, чи це буде вираженням, що він кожен відтінок свого переживання буде зовнішньо виявляти переминою в просторі. В психологічному театрі рушився - а він стоїть, які б там бурі не були - він стоїть. І навіть павза. Десь іде бій драматичний, ане в тому, де є фізична мізансцена. Ваше побудовання буде поміж драматургом і поміж ними. Воно совпадає з ними, але крутиться коло них кругом. В "Газі" покривались психологічні переживання з зовнішніми/.

Вирішення матеріалу і стихії, в якій ви працюєте - воно грає обов'язкову роль. Це метод грає роль / метод - вузько/ норма, що її прикладаєте до розрішення, норма, яка зобов'язує до всього спектакля і як його вести, поскільки мізансцена переминою річ мусить бути перекладена.

Рухаючи енергія. Є різниця, коли актор рушився від схвилювання, а коли він може вийти на сцену і статично деклюмувати вірш. Є такі форми статичні театру. Очевидно, що і це грає величезну роль. Метр мусить бути взятий також на увагу при мізансценах. Метр відбивається на мізансценах постільки, поскільки ви цілком інакше будете komponувати сцену коли сцена йде під музику, як під річ суто метричну - музика як фон, чи як аккомпаніамент. Ви будете інакше комбінувати мізансцени



і інакше будете комбінувати коли в цьому метра немає, а є в чомусь другому. Воно впливає принципово на будову мізансцени.

Виростає питання про те, як мають бути побудовані мізансцени по відношенню до їх виведення в часі. В цьому відношенні в нашому театрі особливо гостро я це відчуваю і так у багатьох театрах також це знайдете - буває певна безтолковщина.



Sp. sp.  
N 5026

18 8409  
01.03.93