

НАРОДЕН ТЕАТЪР "КРЪСТЬО САРАФОВ"

СТЕНОГРАФСКИ ПРОТОКОЛ

НА

Четвъртото заседание

на

ДИСКУСИЯТА

за изводи от гостуването на театъра на МОССОВЕТ

- о -

Работническа ссигурителна
СТЕНОГРАФСКА ЗАДРУГА

София

Телефон 4-25-27

7-41-25

НАРОДЕН ТЕАТЪР "КРЪСТО САРАФОВ"

ДИСКУСИЯ

за

Изводи от гостуването на театъра на МОССОВЕТ

Четвърто заседание

София, петък, 5 март 1954 год.

/ Открито в 15 ч. и 5 м./

- 0 -

ПРЕДС. ФИЛИП ФИЛИПОВ: Другари! Надали могат да се намерят уважителни причини, които да извинят хората, които отсъствуват днес. Ние провеждаме сесия във връзка с гостуването на Театъра на Моссовет, и тези, които отсъствуват, вероятно смятат, че няма какво интересно да чуят или да кажат нещо във връзка с гостуването на този театър. Въпреки отсъствието им обаче, главно на артистите, ние ще продължим нашата работа.

Др. Каракашев ще изнесе доклад във връзка с декоративното и светлинно оформление в спектаклите на Моссовет и впечатленията от своето гостуване в Москва, от спектаклите, които той е гледал там, как те са оформени, с оглед да се внедрят у нас известни мероприятия, които да подобрят нашата работа.

Има думата др. Каракашев.

ГЕОРГИ КАРАКАШЕВ: Другари! Аз бях един от малкото щастливци, които напоследък с групата на Народната опера посетиха Съветския съюз, Москва. Изпратиха ме там вероятно да придобия нови впечатления и познания лично за себе си и онова, което ще видя и науча, да споделя постепенно с моите колеги в театъра.

Гостуването у нас на Моссовет съвпадна с нашето отиване в Москва. Така че аз не мога да разделя впечатленията от спектаклите на Моссовет от впечатленията, които добих от спектаклите, които видях в Москва. Затуй у мене тези впечатления вървят редом. Пък и няма защо да ги отделям. Театърът на Моссовет ^е и съветски театър и



каквото можем да научим от съветския театър за нас е добре дошло.

Често съм си мислил, че само гледането на съветски спектакли не е достатъчно и не е единственото, което ще внедри у нас ония поуки, ще ни накара да направим ония полезни изводи, които трябва да направим, ако редом с гледането ние не следим и огромната помощ, която ни дава съветската театрална литература. И затуй лично за себе си ще кажа, че не мога личните си впечатления от спектаклите да ги отделя от онова, което съм възприел, четейки трудовете на съветски театраловеди, режисьори, художници. Не се самооболщавам, че ще ви кажа много нещо, че ще изчерпя всичко. Напротив, аз имам скромната задача само да споделя онова, което съм виждал, научил и прочел от съветските източници, с надежда, че моето изказване ще даде повод за изказване на други другари и по този начин да се обогатим с познания от съветския театър, и по-конкретно от гостуването на Моссовет, които можем и трябва да задълбочим в нашата работа.

Стараяйки се да покаже пиесата като явление от живата действителност, театърът се стреми към жизнено конкретно въздействие на човешки характери, техните взаимоотношения и цялата материална среда, която ги окръжава.

Създавайки на сцената реалния живот на хората, ние, наедно с човека се стремим да създадем историческата, обществената, битовата среда, в която той съществува и в която възниква сценическата атмосфера.

Огромна роля в разкриване идейното съдържание, в създаване на жизнена обстановка и реалистична сценическа атмосфера в спектакъла играе и оформлението.

Въпросите за сценичната композиция и оформлението, разработени в системата и творческия опит на художествения театър, съвпадат с творческите интереси на съветското театрално изкуство. Законите, установени от Станиславски в областта на оформлението, намират своето приложение в творчеството на съветските режисьори и художници.

В Съветския театър здраво е утвърдена традицията зрителят да посреща с аплодисменти не само играта на актьорите, но и удачното оформление на декорациите. Образите, създадени от театралния художник, вълнуват зрителя, помагат му дълбоко, пълно да преживее

и почувствува целия спектакъл.

Станиславски точно определя мястото и ролята на художника в творческия им процес за създаване на представлението. Художественото оформление на представлението е ценно само тогава, когато то съдействува на изразителността на драматичното действие, т.е. на изкуството на актьора и когато на сцената се постига пълно съответствие на правдата на сценичната обстановка с правдата на преживяваните чувства.

Режисьорът в съветския театър в своята работа с художника се стреми щото и "художникът да стане до известна степен режисьор", да успее дълбоко да разбере същността на актьорското творчество.

Най-добрите съвременни майстори на театралното декоративно изкуство в Съветския съюз: Федоровски, К. Дон, Б. Волков, Н. Шифрин, Д. Пимен, В. Риндин, Вирсалидзе и покойните вече забележителни художници В. Димитриев и Вилимс са художници с голяма и ярка индивидуалност и наедно с това те са художници със синтетичен характер на мислене, които се стремят към това, щото ведно с целия колектив да създават цялостен поетичен образ на спектакъла, да обединяват със своите пластични изобразителни средства всички елементи на сложния сценически организъм.

Законен въпрос е: не намалява ли служебната роля и творческата личност на театралния художник, не обеднява ли това неговата палитра, присъщия нему творчески маниер? Всеки от хубавите спектакли доказва обратното. Колкото по-дълбоко разкрива художникът замисъла на пиесата, колкото повече се грижи за вътрешната връзка на своята работа с всички други компоненти на спектакъла, толкова по-пълно, разностранно се разкрива личността на самия художник. Такава вече е същността, природата на театъра - изкуство на колектива.

От идейната основа на пиесата се отправят и режисьорът, и актьорът, и художникът в театъра, с общи усилия да създадат цялостния ансамбъл. Съветският художник не е просто "оформител" на сцената, не е сляп изпълнител на поръченията на режисьора, а негов съавтор в идейно-художественото тълкуване на пиесата. Режисьорът и художникът се обогатяват един друг в процеса на колективното творчество. Ярката талантива игра на актьора може да подснaje на художника

Мигри

не малко интересни мисли, понякога дори да определи характера на оформлението.

Ако в спектакъла оформлението не се слива органически със замисъла на режисьора, с играта на актьорите, то декорите се възприемат с раздразнение, като инородно тяло, те напомнят на паравани, сложени в стая, чужди ней по дух, по стил.

Мнимият разкош на декорациите, които не съответствуват на костюмите и основната идея на спектакъла, лишават често спектакъла от неговата целенасоченост, поезия, единство на художествените образи.

Аналогичен резултат се получава и тогава, когато художникът всячески се старае да се самоизтъкне, излиза вън от кожата си, за да се запомни, да се натрапи с присъщия нему творчески маниер.

Хармонията, единството на ансамбъла се нарушава, спектакълът се обезценява, а с него наедно и декорите извехват.

Известното изказване на Станиславски, че "театърът живее не с блясъка на огньовете, не с разкоша на декорациите и костюмите, а с идеите на драматурга" и че "липсата на идея в пиесата не може с нищо да се закрие", трябва да се счита за най-важно, за да се разберат принципите, които лежат в основата на цялата съветска театрална декоративна школа. Ако пиесата е с идейна липса, майсторството на художника не е в сила да я спаси, а и художникът не е длъжен да се опитва да прави това, защото това би значило да отиде срещу художническата си съвест.

Все пак справедливостта изисква да отбележим, че художникът не рядко може да приповдигне средната пиеса със силата на своето майсторство, развивайки заложените в нея частици от истина и поезия, той може да я обогати.

Мъдрата политика на партията, която рязко осъди формализма в изкуството, помогна на съветските художници, в това число и на театралните, да излезат на пътя на реалистичното изкуство. Определяща роля в развитието на театъра и изобразителното изкуство изиграха личните указания на Ленин по въпросите на изкуството и културата, постановленията на ЦК на Партията, ликвидацията на пролеткулта и поддръжката на съветските художници-реалисти. Коренен прелом настъпва в средата на 30-те години, когато в съветското изкуство се ут-

върждава методът на социалистическия реализъм.

Гениалното сталинско определение на метода на социалистическия реализъм като метод в съветското изкуство ясно указва по-нататъшния път на неговото историческо развитие. С овладяването на този метод в съветския театър декоративното изкуство даде редица забележителни художници и блестящи постижения.

Аз имах възможност в Москва да видя спектаклите на редица театри, всеки от които има своя творческа физиономия и непостижимото по своята дълбочина и простота изкуство на МАХАТ и внушителната монументалност на оперните и балетни спектакли на Большой театър и спектаклите на Малый театър и много други.

В оформлението на спектаклите на Моссовет преди всичко ясно изпъква упоритото неуморно желание да се търсят нови форми и простота, стремеж да се решава все по-задълбочено външният образ на спектакъла. Така, неудовлетворен от първото оформление на "Маскарад", театърът не се е побоял да изостави това оформление и след нови търсения да създаде друго, по-удачно - това, което видяхме на софийската сцена.

Не случайно Завадки се е обърнал към художника Волков, когато отново е преглеждал Лермонтовия "Маскарад". Именно във Волков той е могъл да намери и е намерил съзник, когато е трактувал знаменитото произведение на Лермонтов като реална психологическа драма, очиствайки я от нейната мистика и романтика в миналите постановки.

Волков напълно се е отказал от всички съблазни на декоративна помпозност, от излишеството на орнаментално великолепие, с което на времето се е ползувал Чалавин. Новото оформление на Волков проправя път за реалистичен подход в декора за "Маскарад". В това е принципиалното значение на работата на художника.

Превъзходното оформление на "Маскарад" е крайно лаконично и емоционално. Не с богатството на декори и блясъка на светлините - на сцената понякога е дори излишно тъмно - се стреми художникът да задържи вниманието на зрителя, а със създаването на тревожна, вълнуваща атмосфера за Лермонтовата драма. Всяко действие е издържано в особена цвѳтова гама. Огромна роля играе борбата на светлина и сянка. Колоритът създава едно или друго настроение. Той е тясно свързан с психологическите сълъкновения в спектакъла.

Лермонтов

Всяка подробност на оформлението носи определен емоционален товар. В един от интериорите безпокойната светлинна плетеница подчертава настроението на нарастваща тревога. Стилът на епохата се предава не с натрупването на предмети и мебели, а с умело подбрани архитектурни детайли и отделни елементи на уредбата.

Музикалността на Волков се проявява в този спектакъл. Пленителният валс на Хаджатурян, който здраво е слян с Лермонтовия "Маскарад", звучи отначало издалеко, после неудържимият поток музика се устремява на сцената и обхваща зрителната зала със своя мощен трагизъм. В това действие оформлението е особено пестеливо, лаконично.

~~Така с обединените усилия на художника и композитора се създава~~
То се изчерпва с мрачно зеления фон, на който блещукат някои пол-леи.

Така с обединените усилия на ^{художника} ~~художника~~ и композитора се създава тревожна музикално-пластична атмосфера, в която се развива сцената с отравянето.

Театрална декорация не е само материалната среда, в която удобно и приятно - или обратно - играе актьорът. Тя отразява духовния мир на човека, служи като средство за характеристика на епохата, на героите в пиесата.

Примерна изразително оформление, което носи голяма идейно-психологична тежест може да служи декорът на "Ураганът", където е показана героичната, сурова и вълнуваща атмосфера - силният и правдив образ на съветската родина през суровите години на гражданската война

Нали казахме, че ще черпим поуки от Моссовет. Аз си позволявам да направя констатацията, че режисьорът на "Ромео и Жулиета" съумя да почерпи известна поука, защото в проектираното оформление на "Ромео и Жулиета, на авансцената имаше доста претенциозно построени портали, които в първия замисъл на режисьора като че ли играеха формална декоративна роля. Тези портали, като сценична постройка, малко се използваха в интермедите. В по-нататъшната трактовка режисьорът каза: аз ще вмъкна много от интермедите да се играят пред завесата; аз съм вмъкнал само две-три междинни действия, но ще вмъкна много повече, за да се осмисли този начин на решаване - решаване на два плана: първият план на просцениум, който служи за изиграване на интермедите, на междинните действия, и втори план, който е декоративно оформление.

Забележителни постижения в "Отело" бяха постигнати. Аз не

намирам думи да изразя възторга си от начина, по който бяха оформени костюмите в "Отело". Това не бяха само костюми, за да се облекат актьорите или действащите лица; това не бяха костюми, в които се гледа ефектът на цвета и материята, но бяха костюми психологически, които рисуваха психологията, биографията на действащите лица, като например белият костюм на гледащия идеално на живота Отело и черният костюм на Яр, както и редица други решения.

Особено впечатление правеше постановката на "Красавецът мъж" за която разбрах, че тук се показват само фрагменти от нея. В Москва играят по-пълно. Тук дават само части, чрез които изграждат нужната постановка за развиване на действието. Но и така условно изградена постановката се отличава с много богато познаване на епохата и разкриване с характерни белези в архитектура, мебелировка и костюми.

Гледайки спектаклите на Моссовет някои преди всичко виждат похват на условност, подчертан театрален прием в оформление. Но тази театрална условност тук е преди всичко стремеж към дълбока сценична правда.

Като решаваща ^{о/} ~~проблемата~~ проблемата за художественото оформление на представи Станиславски винаги смята, че всяка сценична декорация по своята същност е условна. Подобна мисъл лесно може да се открие и в многобройните изказвания на декадентите-формалисти. Но като я изказвах, те се стремяха да отклонят цялото изкуство в света на абстрактната условност, да го откъснат от живота.

Станиславски, като не отрича сценичната условност, той в същото време пише: "Но няма от това следва, че колкото повече условност има, толкова е по-добре? И няма всички условности са еднакво добри и допустими? Има добри и лоши условности. Хубавата театралност е условна сценичност в най-добрия смисъл на думата. Сценично е всичко, което помага на актьора и на представлението да пресъздаде живота на човешкия дух в самата пиеса и в нейните отделни роли."

В спектаклите на Моссовет и режисьорът, и художникът, водят борба на два фронта: решително отхвърлят предвзетата условност на формалната конструкция, от една страна, и избягват, от друга страна, да пренасят на сцената точната имитация на живота.

На търгване художникът и техникът на Моссовет пожелаха да

вземат конструктивния план на механизма на нашата сцена. Явно е, че те, желаейки да имат такава механизмирана сцена, имат в перспектива на своята работа постановки, в които няма да има такава условност и се предполага, че ще отидат към постановки, напълно реалистично разрешени. Търсейки в съветските периодически издания снимки за Моссовет, аз ве натъкнах на фотографии, които показват техните спектакли, които са оформени без всякаква условност. Но това са спектакли, които те играят на тяхната основна сцена. Предполагам, че идвайки в България, те са избрали от репертоара онова, което ярко бележи тяхната физиономия и са имали предвид, че пътуват. Значи условността на техните постановки, които видяхме тук, се налага от чисто идейни подбуди, ярко да подчертаят физиономията си като театър и от чисто технически подбуди.

От спектаклите на Моссовет за нас става ясно, че художникът не е просто декоратор, а е активен, пълноценен съучастник в творческите търсения на театъра. И затова намереният и приложен декоративен похват за всяка пиеса отговаря напълно на съвременното стремление на театъра към възвишеност и поетичност, както е в "Отело", към обобщен реализъм, сурова мъжествена простота, както е в "Ураганът". Тук изкуството на театралния художник се подчинява безпределно на задачите на идеята на спектакъла, органично неразривно се слива с тях.

По отношение на театралното декоративно изкуство ние търпим много упреци, но мене ми се иска, като поговорим по този въпрос, да видим дали тези упреци са правилни. Разбира се, правилните упреци ние ги признаваме, вземаме си бележка и се мъчим да се оправим.

В същност тук въпросът съвсем не е до предпочитане на живопис или пластика с архитектура и скулптура. Първият спектакъл, който имах щастието да видя в Москва беше "Плодовете на просвещението" в Художествения театър. Когато се вдигна завесата първата картина беше богат хол, със стълбище в богатия дом на Звездинцев, руски богаташ, който страда от манията да разиграва спиритизъм. Какво представляваше сцената? Първо, подът на сцената, който е основата на сценичната постройка и най-тежката, най-мъчно конструираната част от оформлението, беше твърде много разбит, сиреч начупен. В ляво се показваше вестибюлт, който беше на доста голяма низина,

две-три стъпала надолу, и в този вестибюл през стъклената врата се създаваше впечатление, че пристигат екипажите на високите гости. Вестибюлт беше под истинското ниво на сцената, разбит, с пропада-ла. Нивото на сцената се заемаше от онова пространство, където се събличаха. Веднага виждаш човека как е облечен.

Второ начупване на пода имаше в площадката, която води към стаята на стопанина на къщата, към стаята на неговия син, и от дяс-но напред към къхнунските помещения. От тази площадка нагоре се из-дигаше построена монументална стълба и включени в нея две огромни колони. Стълбата се извиваше веднаж на ляво, към два метра висока, след туй поемаше нагоре още три метра, и след туй се чупеше в дяс-но, за да се скрие в помещенията на втория етаж. Като видях това, доста неща ми минаха през ума. ~~Минах ми през ума~~

Смятам, че няма да прозвучи като хвалба, ако кажа, че ние в нашия театър, благодарение на многогодишната работа на др. Масали-тинов, благодарение на здравите връзки с реалистичния театър, рус-ки и съветски, много се приближаваме по желание и път към работата на Художествения театър и Малий театър. И затова всичко онова вну-шително и хубаво, което аз видях в постановките на Художествения театър, мислено се мъчех да го транспонирам в условията и работата на нашия театър.

Така построен, декорът, сценичната постройка на "Плодовете на просвещението" даваше прекрасни възможности за разгъването на един идеално изразителен мизансцен и в първата, и в последната кар-тина, даваше възможност архитектурно да се разгънат, да се получава интересни групи, действието да се води в няколко пункта: докато ед-ни се обличат, други говорят, трети слизат. Въобще така много живе-но бяха разиграни всички тези сцени.

Втората картина в оформлението на "Плодовете на просвещението" представляваше една ротонда, сиреч една кръгла гостна стая, типично мобилирана с мебели от стила на епохата, където се чувствуваше це-лият упадъчен мироглед на тези хора, които нищо не работят, а тър-сят да оправдаят и запълнят съществуването си с увлечението си в спиритизъм. И тук декорът, мебелите, реквизитът, рисуват изчерпател-но и ярко епохата и обитателите на това помещение.

В третата картина, която представлява кухнята на този дом,

веднага личеше контрастът в обстановката - неудобна, сива, почти мизерна обстановка, в която са принудени да работят слугите, готвачката, лакеят и където канят тримата селяни да пият по един чай.

В тая обстановка на художника нямаше никакъв страх от тежки конструкции. Напротив, всичко беше замислено смело, изразително, което да вплоти добре основната идея. Бяха сложени навсякъде тавани. Даже в предпоследната картина, в кухнята, таванът представляваше пресечена пирамида - нещо, което е доста сложно да се конструира на сцената. Но тази сложност на сценическата постройка имаше своето оправдание. Тя не беше сама за себе си, да се показват сложни сценически постройки, но беше в пълен унисон с основната идея и с режисьорската концепция.

Забравих да кажа, че оформлението на "Плодовете на просвещението" е от художника Василев, един сравнително млад художник, който много бързо се налага като един от добрите майстори на съветския театър и е много търсен.

По-късно аз гледах в Художествения театър "Възкресение". "Възкресение" е един от спектаклите, който много се играе и от дълги години в Художествения театър. Постановката е, както знаете, на Немирович Данченко и на художника Димитриев, покойник, умрял преди 3-4 години, един от най-изтъкнатите съветски театрални художници. В решението на този спектакъл режисьорите Данченко и Судак и художникът Димитриев се основават на Ленинския анализ на творчеството на Толстой. Основна задача е била разобличението на царизма и пороците от него обществени отношения. Най-хубава в спектакъла се явява сцената в съда, където се разглежда делото на Катя Маслова.

Когато някой от нашите актьори или режисьори, ~~който~~^{кой} в Москва, се върнеше тук, аз винаги го дърпах да го разпитвам какви са устройствата на сцената там. Всички са ми казвали: "Много често правят промени на сцената, а подовите им са мъртви". Оказа се, че всички сцени са механизирани, с въртящи се подове. Най-механизирана е сцената на театъра на Червената армия, която е нещо най-модерно и богато със съоръжения. Та, сцената на Художествения театър е с въртящ се под, но с този въртящ се под не се кокетира пред публиката, не се правят празни трюкове, а се включва в хода на драматическото действие. И това не дразни, а помага цялостно да се възприеме зами-

сълът и ходът на драматическото действие.

В "Възкресение" е приложено въртението на пода. Всички сцени в съда следват непрерывно една след друга. В първата картина виждаме канцеларията на прокурора, неговото неравположение преди гледането на делото - официалната страна на тези бюрократи - след туй виждаме залата на съда, която е една от най-изразителните.

На художника се е удало с крайно прости средства да създаде дълбоки и типични образи. Бели голи стени, прорязани от високи прозорци и врати.

В третата картина на въртящата се сцена се показва на зрителя цялата съдебна зала. На фона на белите колони и стени рязко се открояват черните мундири на съдиите, седещи на голяма маса, покрита с избеляло зелено сукно.

С архитектурната декорация на залата органически е свързан огромният в ръст портрет на Александър III, заемащ по-голямата част от стената, зад съдиите. Нарочното монументализиране на централната фигура дави, потиска всички присъстващи, израства в своего рода обобщен символ на самодържавието.

Много интересно са разрешени и другите сцени във "Възкресение". Особено силна, крайно лаконична по своето изпълнение, със съвсем пестеливи средства е сцената на срещата между Неклюдов и затворената Катя. Толкова остроумно, толкова изразително са постигнали те тази сцена. Само две решетки, между които има един коридор и са пуснали една странична светлина, която дава една пластична подчертаност на решетките. В средата се разхожда един полицейски цербер, между посетителите и затворниците, от двете страни. Просто те обхваща едно такова трагично настроение, една такава жалост към тези заключени, затворени хора. Много просто и много изразително е постигнато това нещо. Така наведени над решетките всички се надвикват, мъчат се да кажат каквото имат накупяло, от дълго време задържано, да си го съобщат един на друг.

Много изразителната е последната сцена - заминаването от етапния пункт в Сибир.

Пак на сцената на Художествения театър аз видях постановката на "Три сестри", новият вариант, на който отговаря на ново, по-дълбоко разбиране на Чехов, на неговата драма в съветско време. И тук художникът е Димитриев. Димитриев е един от художниците, с които

Станиславски е работил във втория етап. В първия етап Станиславски е работил със Симов, един също така голям художник. Но във втория етап главният художник е бил Димитриев, който до смъртта си в 1948 година е работил в Художествения театър.

И тук художникът Димитриев е освободил декора от излишни натурални подробности и е подчертал дълбоката типичност на обстановките, в които преминава животът на сестрите Прозорови. В новата постановка Димитриев значително е усилил емоционалната роля на пейзажа. Така в последното действие декорът е тъй построен, че като се извърти сцената, построеният дом се измества и открива пред зрителя картина на хубав есенен пейзаж. Широка алея, с високи стройни брези, води към реката, зад която се разкрива запазилата се зеленина на полето. В този пейзаж Димитриев е запечатил неповторимата красота на руската есенна природа. Той е съумял да намери в образа на декора отражение на тази чиста, свежа, бодра лирика, която се чувства в чеховските слова: "Музиката свири тъй весело, бодро, иска ти се да живееш".

Голяма връзка е създадена между декора и това последно лирично настроение. Много остроумно и театрално са разрешени сцените на празника. Те са разрешени в един ъгъл срещу публиката и се получават две пазви. В едната пазва е устроено предверието на тяхната гостна стая, а в другата пазва е построена празничната маса. И когато действието се развива в първата пазва, където е предверието, изцяло тя е показана на публиката. Става едно бавно, незабележимо завъртане на пода и когато всички са преминали на празничната маса вече виждаме напълно пред нас групата на тези, които са на масата. В края на действието отново се връща сцената, когато става изпращането.

Подчертавам, че механизацията на пода драматически е включена в действието - драматически театрален факт. Не си остава машинария, техника.

Аз се връщам пак на тези подсказвания и спорове за стила и похвата на оформлението. Стилът и похватът на оформлението не е въпрос на симпатия или антипатия към даден похват. Това, как се решава спектакълът, неговият образ в сцени, с какви средства и примери се

Михаил

ползува художникът за разкриване образа на всяка отделна картина, всецяло зависи от съдържанието и поетическата природа на драматическото произведение. Явно е, че една трагедия изисква похват, тон и линия, търсене на трагедийна атмосфера. При оформлението на една комедия безспорно ще се тръгне по друга линия. При оформлението на една оперета имаме съвсем други задачи. И явно е, че приомите, средствата на нашето оформление трябва да бъдат съгласувани с жанра на това сценическо произведение. Същото се отнася и за балета.

За жалост, у нас рядко се прави това разграничаване, рядко се подчинява стилово оформлението на жанра на представлението, на основния замисъл на спектакъла. Затуй често пъти ние виждаме драми с оперетно оформление или пък виждаме балети с драматическо ~~форм~~ оформление, където преобладава един такъв битов реализъм, който е в рязко противоречие с основната задача на балетния спектакъл, който е преди всичко образи, пластика. Там няма слово. И това именно основно нещо трябва да се отчете при оформлението.

Същото става и с оперите. Операта, като сценическо произведение, рязко се различава от драмата. В операта фактор е музиката. И ако оперният декор има своя линия на развитие, свой стил, драматическият декор също има своя линия на развитие, свой стил.

Откъде идват, предполагам, многото възражения и подсказвания, че драматическият декор трябва да бъде живописен, което подсказва, че трябва да върви по оперна линия? Наши хора гледат повечето спектаклите на Большой театър, които са изумителни, блестящи в постановъчно отношение и там декорът е живопис, защото операта изисква и носи живописен декор. И затуй, връщайки се в България, те започват да препоръчват и в драмата да правим живописен декор. Малко по-късно тук аз ще си позволя да процитирам едно изказване на Алексей Попов по този въпрос.

Съотношенията и взаимоотношенията на архитектурно-пластично построения декор, с живописния декор се решава във всеки отделен случай, като се изхожда все пак от стиловите особености и идейния художествен замисъл на представлението. С известна категоричност може да се твърди, че където имаме действие на актьорите в предния план, в този план ние трябва да им създадем пластически елементи, предмети или декори, около които те да могат върно органично да

живеят, да си служат с него, да имат отношения, физически действия с него.

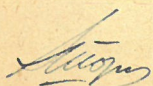
Особено за народните масови сцени, там, където те се разгъват трябва да има обемна сценическа среда, защото тялото на актьора, фигурата на актьора е нещо обемно, триизмерно и не можеш в първия план да го съпоставиш с живописния декор, в който обемните неща са изразени със сенки и веднага проличава фалша на истинския, на триизмерния човек, до нетриизмерния живописен декор. И затуй живописният декор в драмата, където има игра, става в задния план, а в предния и средния план, където актьорите действуват, трябва да се създаде пластическа среда, предмети, вещи, около които те да могат да живеят физически.

По този случай Станиславски казва: "По-добре дайте ми едно стилно кресло, отколкото живописно нарисуван проспект, към който аз нямам никакво отношение и стоя гърбом. Дайте ми едно стилно кресло, около което ще намеря безкрайни пози и движения за изразяване на своите чувства. Дайте ми камък, на който бих могъл да седна и да мечтая или да стоя високо върху построения под близко до небето. Тези ярко осезаеми предмети творчески ни възбуждат. Това са пластически неща, които живеят с нас и ние с тях, когато живописните платна живеят отделно от нас".

Това по отношение на въпроса за пластическия или живописния декор.

Аз посетих спектаклите на Малий театър, посетих спектаклите на Операта, посетих спектаклите на Театъра на Ленинския комсомол и у мене именно се утвърди отношението и разбирането, което преди малко теоретически ви развих чрез оформлението. Даден спектакъл се диктува от жанра, от стила на драматическото произведение, от основния замисъл, от основната режисьорска концепция, какво се гони да се внуши на зрителя с такъв спектакъл. Не може да става разгръщане и предпочитание и догматически да се издига един или друг приом.

В реда на тези мисли, за да не продължавам много, искам да кажа няколко думи за всички ония случаи, които постепенно са се напластили у мен, като правя сравнение между онова, което видях в Съветския театър, и това, което имаме ние у нас, в нашия театър.



Много важен въпрос по оформлението е колективната работа между режисьор и художник. У нас тя съществува само така номинално, на думи, на име. У нас не че не съществува желание, не че не съществуват творчески възможности и сработване между режисьор и художник, но у нас така са поставени физическите условия, че тази работа или никак не се провежда, или, ако се провежда, провежда се формално, непълно и не носи ония истински резултати, които тя носи в съветските театри.

Един от етапите на подготвителната работа на спектакъла се явява работата на режисьора и художника. Режисьорът има редица срещи с художника на бъдещия спектакъл и му излага своето отношение към идеята, вложена в драматическото произведение, към автора и към неговите стилови особености. Режисьорът е задължен да увлече художника в своя замисъл за спектакъла, но да го увлече тъй, че да пробуди у него творческа фантазия, а не да я умъртви в нейния зародиш от натрапената му от режисьора идея за постановката.

Режисьорът при първите си срещи с художника несъмнено хо-добре знае пиесата и вече вижда в своето въображение ред сцени от бъдещия спектакъл. Именно за това в първия етап на съвместната работа режисьорът е длъжен повече да разкрива пиесата, като къс от живота и историческата действителност, отколкото да разказва като какъв вижда той бъдещия спектакъл.

В това разкритие на пиесата, като откъс от живота, режисьорът обязательно привнася своята фантазия, украсява замисъла и несъмнено тенденциозно я осветлява. Но при първите си срещи с художника не следва да възпира фантазията му със строго точно формулирани изисквания и поръчки за определена планировка. Чак после, когато художникът се изкаже за пиесата и предложи своите чернови скици, може с него вече да спори или да се съгласява. В този творчески спор или съгласие произлиза и онова взаимно обогатяване на режисьора и художника, в резултат на което почва да получава постепенно конкретност външният зрителен образ на спектакъла.

Така се изказва именитият съветски режисьор Алексей Попов в една много интересна негова статия, която сега излиза в списанието "Театър" - "За работата по оформлението на народните сцени". А това, което казах сега, се отнася главно за съвместната работа между

режисьора и художника.

Защо у нас тази работа не протича правилно? Има една дума, която ние у нас употребяваме много. Това е думата "срокове", "срок". Какви са сроковете в нашия театър? Другари, когато аз посетих ателиетата на Художествения театър, заварих скици, макети, които са дадени една година напред, а и до сега пиесите още не са излезли. У нас какво се получава? У нас репертоатър, пиесите се формират така стихийно. Хрумне на някой режисьор дадена пиеса, или български автор натисне с две ръце вратите на Народния театър, и веднага, въпреки всичките планове, вземаме пиесата, даваме я на художника и искаме след 15 дена той да даде своите идейни скици, а режисьорът още преработва или съкращава пиесата, той не я знае напълно. А видяхте, че той трябва прекрасно да знае пиесата, да вижда откъси от нея, за да може да конферира с художника.

Често пъти ~~репертоарът~~ у нас ни предписват да построим репертоар за три години, а ние не построяваме такъв дори за три месеца, или ако го построим, не го осъществяваме, изменяме го на втория месец, почваме да вкарваме клинове. Липсата на здраво построен репертоар, липсата на здраво построен план срива пълноценната, истинската художествена работа и взаимоотношенията между режисьора и художника. И затуй у нас пиесите влизат за изпълнение, декорът влиза за изпълнение, без да е изчерпателно обсъден от режисьора и художника, без да са дадени изчерпателни, точни и подробни скици за всеки предмет и в хода на работата почват безкрайни поправки, безкрайни изменения, които от своя страна носят закъснения, носят напънване на атмосферата, носят повишаване на нервите, носят материални загуби и в края на краищата се получават непълноценни резултати. Най-пресен пример имаме с нашата последна постановка на "Ромео и Жулиета". Макар че тук за оформлението беше даден срок на художника и режисьора 14 месеца - нещо, което се приближава до съветските условия, едва ли не ги и превишава - но въпреки това, поради несработване и по редица други причини, които може би ще ги разискваме на друго място и при друг случай, се получи именно тая неразбория, безкрайно да се изменят макетите, да се изхвърли част от оформлението, да се реже и да се получи ^{като} непълноценно художествено.

Ние трябва да вземем поука от планирането на работата в съветския театър, за да може съвместната работа между режисьора и художника да протече в благоприятни творчески условия, каквито сега ние нямаме. Спомням си когато аз оформявах пиесата "Изпитание" с главния режисьор. Главният режисьор непрекъснато бе зает със заседания и не знам какво, прави репетиции, аз го чакам с часове, отделя ми пет минути и най-после казва: "Прави каквото знаеш, доверявам ти се". Това не е работа. У нас често търпим упреци, че Народният театър се върти все към едни и същи художници: Асен Попов, Каракашев, Васценко. Защо става така? Не от любов към тези художници, но защото Асен Попов е с голям опит и рутина. Ето и сега той спасява положението в театъра с пиесата "Усилни години". Ако вземем млад, неопитен художник, той ще иска много време. А Асен Попов, с неговата опитност, с неговата рутина, в най-кратък срок сравнително дава много задоволително оформление. И смятам че е престъпление от страна на тези художници, които спасяват постоянно театъра с неговата безплановост. Защото ние като че ли разчитаме на това: и този път ще излезем от това положение, защото ще дойде този художник и сроковете ще бъдат спазени. Разчитаме и на беззаветното трудолюбие на нашите хора от ателиетата, които работят и в извънредно време и с напрегнат труд завършват постановките срочно.

Казах, че аз заварих в Художествения театър една година преди това направени ескизите за пиесата "Власт съветов" от Катаев, ~~идеите~~. Бяха направени макетите доста дълго време и бавно, постепенно, ставаше изпълнението на самия декор, а пиесата гледам още не е излязла. Заварихме един балет и две опери в Большой театър, които се оформяват идейно. Основните идеи, макетите, бяха направени една година преди това. Сега правеха втори макети и рисунки за детайли на листа и дървета - една работа, за която аз разправям на нашите специалисти и за която ние само трябва да мечтаем. Но пак повтарям, за да повишим в основата качеството на нашата работа ние трябва да повишим качеството на нашето планиране. Изглежда, че ~~до~~ ^{до}мъчната страна - творческата, художествената, ние по-лесно ще се доберем, отколкото до организационната. Поуките от творческата работа на съветските театри по-лесно се внедряват, отколкото от организационната.

Асен Попов

Сроковете фатално играят роля и в другите подготвителни етапи, възлови моменти за изготвяне на спектаклите. Това са тъй наречените експедиции или проучвания, за които сме чували и ни казаха в съветските театри. Вие знаете, че за изготвянето на спектакъла "Цар Феодор" са ходили на експедиция в Поволжието, да купуват костюми. Също за "Силата на мрака", за "Снегоручка" са ходили в Сибир. За редица пиеси са правили такива експедиции. А за "Юлий Цезар" Данченко и други са стояли една година в Рим, за да изучават детайлите на бъдещата постановка. Сега ние поставяме две български пиеси: "Преломът" и "Усилни години". Нека си признаем, че ние малко общуваме с нашия народ, с нашето село. И сега тази претрупана работа около оформлението и постановката на тези пиеси не е дала възможност на никого от постановъчния колектив да посети нашето ново село, където се изграждат ТКЗС и да получи жизнени впечатления, които да претвори на сцената, защото няма време, сроковете са малки. Така много случайно, поради продължаване на срока за пиесата "Снаха" направихме две отивания до селото на Караславов, за които мога да кажа, че лично за мене бяха извънредно полезни, а и за някои от артистите. Спомням си, че Маргарита Дупаринова там намери много ярки неща, които после внесе в своята игра. Тя отиде и наблюдава един специален случай на една задушница, откъдето взе добри черти.

За снабдяване с постановъчен материал. Наскоро четох че Библиотеката при Театралното общество е устроила при Малий театър, по повод постановката на пиесата "Порт Артур" голяма изложба на снимки, литературни материали и всичко, което много ярко бележи епохата на развитие на ония години през Руско-японската война. Ние само можем да мечтаем за този материал. Ние можем да го намерим, но нямаме време. У нас все се бърза и на подготвителния период се гледа така мимоходом. У нас напоследък се опитахме да направим кътови изложби от иконографски илюстрационни материали, както беше за "Ревизор", но се оказа, че творческият колектив почти не видя тази изложба. Тя дълго време стоя в стаята на Мирски. Може би недостатъчно се афишира. Във всеки случай интереса към тая изложба беше много малък.

Тук идва, другари, и въпросът за запазване постановъчния уровень на нашите спектакли. И тук сме много зле. Гледам в Художест-

вения театър представления, които се играят за петстотин-шестотин път, за хиляден път и не знам за кой път и въпреки това елементите на оформлението: декори, мебели, костюми, са запазени, прилични. Ако се вгледаме на какво приличат нашите декори на "Любов", на "Лайпциг" или особено на пиесите, които се играят във Филиала, просто решително трябва да се вземат мерки, за да може всяко представление, както казва Станиславски, да бъде премиера.

Искам да кажа няколко думи за тъй наречената постановачна култура.

Другари! Театърът и представлението не се прави само от режисьора, актьора и художника. Зад тях стоят цяла армия от други творчески технически работници и кадри, без които нашите представления не могат да се осъществят. Успехът или неуспехът на всяка постановка се определя не само от пиесата, режисьорското тълкуване, от играта на актьорите, от художника-постановчик, но и в значителна степен от сценическото оформление, над което работят тъй наречените технически служби.

Много от скиците, макетите за дадена пиеса, влизащи в производството, изразяват само общия замисъл на художника. За да се вплоти този замисъл и да се създаде нужното сценично оформление, изисква се сложна и гризлива работа на цялата постановачна част с нейните художници, дърводелци, конструктори, бутафори, техници осветители, костюмери, гримьори и пр. и пр., в резултат на чиито усилия и творчески труд се явява завършеното оформление.

Създаването на такива специалисти, които да могат да експериментират наедно с художника и режисьора в търсенето на най-ефектни, но икономични изразителни средства на оформлението, изисква особена подготовка на такива кадри и съответна програма, която обхваща обширни знания.

Поради бурното развитие на нашия театър и редица други театри, ние сме принудени да вземаме хора съвсем неподготвени, неспециалисти, и да ги слагаме на отговорни, възлови служби по постановъчната част и затова там често пъти срещаме големи затруднения.

Хората не са подготвени, хората не могат творчески да гледат и да решават възложените им задачи и не се получава онова, което е намислено. В Съветския съюз по този въпрос са сериозно замислили и

имат сериозни успехи. Там е създаден тъй нареченият постановъчен факултет към Художествения театър, който готви хора за заведующи постановъчната част, художници, светотехници, заведующи художествен производствени ателиета, а съществуват и средни театрални художествени училища, които подготвят художници и изпълнители, художници костюмери, художници гримьори и художници бутафори. Разгледах изпитните работи на тези институти, където се готвят именно художнико-технически на сцената. Резултатите бяха удивителни. Разгледах и програмата, по която работят - програма, която почти не се различава от програмата на нашата театрална школа. Хората там учат история на изкуството, драматургия, литература руска и западноевропейска. В дипломните им работи участвуват редица консултанти от най-вещи художници и театраловеди, които ги подпомагат в дипломните работи и после комисията преценява тия работи. Дипломната работа на една костюмерка например, представляваше хей такъв голям писмен труд, /Показва с ръцете си/ с рисунки, с чертежи, изчисления и с литературен преглед на епохата, какъвто рядко някой у нас може да направи. Разбира се отдолу личеха подписите на редица консултанти. После, видях и самия костюм изработен. Същото се отнася и до един бутафор. Той направил един полюлей за "Горе от ума". Там получават солидна подготовка, много солидна подготовка, и затуй хората имат хубави резултати. Ние искаме от случайни хора - не желая никого да обиждам - да получим пълноценни резултати. Не можем да ги получим. Само се ядосваме, викаме, заядаме се.

Високият творчески и идеен уровень на Съветския театър, неговото непрестанно техническо усъвършенствуване изискват нов тип специалисти за постановъчното решение на спектаклите, способни сами да решават най-сложни технологически проблеми. Тези специалисти в този постановъчен факултет при Художествения театър придобиват познания за най-усъвършенствуваната съвременна техника в различните области на науката, физиката, механиката, светлината и т.н. В съвременните условия на високи изисквания за идейност на театралното произведение, борба с формализма, търсене на ярка театралност, разкриваща идейното съдържание на спектакъла, съветските специалисти технологи на сцената участвуват вече не като занаятчийски изпълнители на чужда воля, а като творчески съучастници в създаването на външната

форма на спектакъла, умеещи дълбоко да разбират и анализират идейното съдържание на пиесата.

Трябва да отбележим, че и в актьорския факултет - Студията при МХАТ - има, както и при постановъчния факултет, катедри по тъй наречената външна форма на спектакъла, които помагат на бъдещите актьори да придобият необходимите познания, правилни отношения и подход по въпросите на външното оформление и умело да ги използват в своята работа. За жалост много от нашите актьори имат толкова превратни и толкова бедни познания за постановъчната страна в театъра, че често пъти задаваните въпроси карат човека горчиво да се усмихва.

В желанието си да обогати постановъчната култура в Съветския съюз е създадена знаменитата експериментална театрална лаборатория. Тя е създадена също към Художествения театър и е нещо забележително.

Станиславски често е говорил на времето на най-близките си сътрудници: "Търсете, изобретявайте, измисляйте по нещо ново в декорациите, в ефектите, в системата, в принципа на спектакъла, и ако се намери нещо забележително, аз ще го включа в репертоара на една или друга постановка, за оформяването на която още не са намерени интересни и нови похвати и принципи".

Работата на някогашната експериментална група от художници, актьори и други около Станиславски, ~~всета~~ състояща се от редица актьори: Будджалов, Силаржицки, Попов, който и сега работи по разработване на шумовите ефекти, творческите търсения, които някога започна Станиславски, днес са съсредоточени в постоянно действаща научно-експериментална лаборатория.

Трудно е да се прецени значението на този своеобразен научен изследователски и изобретателен център - експерименталната сценическа лаборатория. Тук щателно се събира и изследва всичко ново и изнамерено от режисьори, художници и техници в цялата съветска страна: технически приспособления за декори, трикове, шумове, всевъзможни сценични ефекти. Благодарение на тази лаборатория на МХАТ тези "секрети" престанаха да бъдат секрети за другите театри. Съставена е единствена в света картотека, която съдържа подробно описание на всеки похват, трюк, прилаган в МХАТ или други съветски театри. За всяка сценическа новост се съставя специална производст-

Михаил

вена инструкция с чертежи, пояснения, които при поискване се разпращат на заинтересованите театри.

Когато ние поискахме да отидем, казаха ни след два дена да дойдем, защото си имат програма. Преди нас ходи някаква група театрални дейци от републиките на Съветския съюз. Също преди нас беше една голяма група от Полския театър. Дойде и нашият ред. Ръководителят на театралните художници и неговите помощници с много голяма любезност ни разведоха. Но какво да кажа - времето не стигна всичко да видиш и разбереш как става и всичко да си запишеш. Хората казват: при поискване, каквото желаете, ще ви изпратим, но и вие каквото изнамерите, пратете ни го.

Там ни демонстрираха много прост уред за шумове в "Ана Каренина". За шума на влака, който потресаше действа на публиката, две светли точки. Никакъв влак няма. Но шумът е направен така върно, че действително убеждава, че влакът идва и Каренина ще се хвърли под него. Уредът представлява едно сандъче с грапава повърхност и с две остри четки действуват отгоре. Много голямо, удивително майсторство. В същност нищо и никакъв апарат. А ние сме се хванали за нашите две изтъркани плочи и искаме всичко с тях да правим.

Лабораторията издава специална библиотека, десетки не много големи брошури, с подробни описания на всевъзможни специални конструкции за светлинни и шумови ефекти, заместители на дефицитни и скъпо струващи декоративни материали, наставления за осветителя, костюмера, гримьора и др. Там се разработват всички творчески методи на художника и режисьора, нови принципи на сценическото оформление, записват се опити на най-видните майстори на сцената и т.н.

Другари! С това аз искам да привърна. Поради разкъсаността на моите впечатления аз не можах да отмеря обема на моето изказване. Понеже толкова много неща видях и имах желание всичко да кажа, затова в моето изказване има известна нестройност. Моля, да ме извините за тази ми слабост и да вземете само онова, което е наистина хубаво и полезно. /Ръкоплескания/

ПРЕДС. ФИЛИП ФИЛИПОВ: Давам 15 минути отдиш.



/След отдиha/

ПРЕДС.ФИЛИП ФИЛИПОВ: Смятам, че можем да продължим на-
шата работа.

Имаме художници и артисти, които могат да се изкажат;
нашите работници при ателиетата също биха могли да се изкажат
във връзка с доклада и във връзка с това, което видяхме от
представленията на театъра на Моссовет за декоративното офор-
мяване. Много интересни въпроси повдигна др.Каракашев.

Кой иска думата или, за да зададе въпроси, или за да
направи изказване?

Разбира се, другарите могат да се изкажат и по предиш-
ните доклади - за актьорската и режисьорската работа, за ети-
ката, за сценичното слово.

НИКОЛАЙ МАСАЛИТИНОВ: Другари! Преди няколко седмици аз
прочетох във вестник "Правда" критика за едно представление
на "Буря" от Островски и то похвална критика. После аз четох
изказването на самия режисьор Адманов, който казва, че най-
лошото е, когато има сивота в представлението. Мене много ме
обезпокои това изявление. Защо? Критиката подчертава, че
много роли не са били добре застъпени. После аз питах нашия
колега Карлуковски, който е гледал представлението.

Аз искам да зная дали др.Каракашев е гледал това пред-
ставление. Аз смятам, че сивотата на представлението зависи
абсолютно от актьорското изпълнение.

Г. КАРАКАШЕВ: За жалост същата тази вечер ме разтнесе и
аз дадох билета си на Карлуковски. Той отиде да гледа пред-
ставлението. Аз от първия ден смятах да посетя тоя театър, но
не можах.

Аз говорих с някои театрали. Те казват: Ние Охлопков
го оставяме да си прави своите фокуси, защото не е опасно
това. Ние имаме десетки други театри, които вървят по реалис-
тичен път, тъй че може един такъв театър да си развива бай-
ряка.

НИКОЛАЙ МАСАЛИТИНОВ: Вестник "Правда" излиза с една
статия, подписана от някого, в която прави похвала.

Г. КАРАКАШЕВ: Другарите Хаджихристов, Карлуковски и други гледаха спектакъла и като се върнаха бяха странно недоволни.

И в края на краищата Орлова, е ми се струва единствената актриса, която добре играе. Много музика, много фокуси и трюкове има.

НИКОЛАЙ МАСАЛИТИНОВ: Амерхолд беше талантлив човек, но после му се замая главата и чорт знае що прави. Той постави "Лес" от Островски и той разкъса пиесата на няколко епизоди. Първият епизод какъв е? Че отгоре се спуска един тлъст, гол женски задник. И публиката страшно се смее и ръкопляска доволна. Ии Развращава. И тук това става. Жалко че не сте видели.

ПРЕДС. ФИЛИП ФИЛИПОВ: Има думата др. Стефан Великов.

СТЕФАН ВЕЛИКОВ: Другари и другарки! За впечатленията, които остави в нашата страна театърът на Моссовет, за огромното въздействие, което оказа върху публиката, за мислите, които събуди в съзнанието на нашите артисти и режисьори, аз няма да говоря. За това се говори и в печата, и на събрания. Това подчертаха и другарите, които изнесоха докладите пред настоящата сесия.

Въпросите, които се поставиха с докладите за режисьорското и актьорско майсторство, етиката в театралния колектив, за сценичното слово, декоративното и светлинно оформяване, са въпроси, които от години напират в нашата всекидневна творческа практика, възмущават нашия колектив, за тях се е споменавало по събрания, споделяло се е из коридорите, разисквало се е разпалено из гримьорните. И естествено беше, докато траеше сесията, ние спокойно, сериозно, смело да се изкажем по тия жизнени за нашата творческа работа въпроси, без остатък да разкрием всички недъзи и слабости в творческата работа на театъра, а също така да набележим мероприятия, които ще ни помогнат да се придвижим напред, да догонваме и да се равним с прекрасния театър на Моссовет.

Сесията за поуки от Моссовета е към своя край. Днес е четвъртият ии и последен доклад. А резултатът? По всяка вероятност такъв какъвто беше при нашите творчески обсъждания и въобще при обсъжданията на нашите творчески проблеми - слаб, да

не употреба думата печатен.

На какво се дължи всичко това? Защо посещението на всички доклади беше слабо и пак, както в повечето такива случаи, отсъствуваха болшинството от нашите първенци? Изказванията, разискванията по докладите малобройни, а още по-малобройни - изказванията на нашите първенци? Нима тук не се повдигнаха въпроси, достойни за внимание? Нима, другари народни и заслужили артисти, вашият 30-35-40-годишен опит, вашето майсторство, което всички ние ценим, не ви подсказват мероприятия за отстраняване на слабостите в нашата работа? Заслужилите и народни артисти ги няма тук. Само др. Масалитинов е тук и др. Коджабашев. Мислят ли например ония от нашите първи артисти, които се интересуват от въпросите на режисурата и имат опит в тая област, че всичко в работата на нашите режисьори е в ред, че тя не страда от редица слабости? А нима нашите народни и заслужили артисти не биха могли да говорят за слабостите, които допускат актьорите при създаването на сценичните образи, за нивото на нашето професионално майсторство, за сценичното слово, говорната техника, движението на сцената, пластиката, за етиката, за професионалните и граждански добродетели на нашите артисти, за целия наш творчески колектив? Аз мисля, че по всички тези въпроси те могат да се изкажат, още повече че ръководството на театъра с провеждане на сесията осигурява условия за такива изказвания.

Другари и другарки! За да не бъда голословен, не се помъча да се изкажа по някои от повдигнатите въпроси, а също и да дам някои препоръки, разбира се, доколкото това е възможно в едно кратко изказване.

В докладите, които се изнесоха през сесията, а също и тези на другарите Зидаров и Филипов на тържественото събрание за "Моссовета" в множеството статии, критични бележки, рецензии, които се появиха в пресата, се изтъкнаха всички най-добри творчески качества на театъра на Моссовет. Аз да ги повтарям не е нужно.

По-важно за нас е да си изясним на какво се дължат тези качества.

Аз мисля те се дължат първо и преди всичко на Завадски,



художествения ръководител на театъра, талантлив ученик на гениалния Станиславски и за сега един от няколкото най-големи режисьори на Съветския Съюз; на големия талант, майсторство, богатата професионална и обща култура на Завадски се дължат творческата смелост, за която толкова много се говори, дълбокото разкриване и тълкуване на драматургията, яркостта на формата, неповторимото стилово разнообразие на всяка отделна постановка, тънкото чувство за мярка. Може би се лъжа, но мисля, че до голяма степен на него се дължи и яркостта на образите, тяхната жизнено разнообразие и завладяваща сила.

Втора, не по-маловажна причина за успеха на "Моссовет" е неговият творчески колектив, в който блестят с таланта си такива артисти като Мордвинов, Марецкая, Оленин, Плят, Герага и други. Артистите на "Моссовет" са обаче не само талантливи, но притежават и високо сценично майсторство, богатата и прекрасна сценична техника, майстори на сценичното слово, музикални, пластични, с пълно чувство за мярка, владеят изкуството на обмуването и превъплотението. Освен това, както и всички съветски артисти, те притежават широка обща професионална и политическа култура. По техни признания 80% от артистите са завършили партиен университет.

В спектаклите на "Моссовет" е постигнат прекрасен ансамбъл и не само поради дългогодишната съвместна работа под режисьорството на Завадски, но и затова, че в колектива има единомислие по основните творчески въпроси, по това кому и за какво служи изкуството въобще и театърът в частност. Колективът в своята творческа работа се ръководи от метода на социалистическия реализъм, а в практическата си работа се опира на системата на Станиславски.

Трето, Колективът на "Моссовет", както и всички съветски театри, градят своето изкуство на основата на богатите реалистични традиции на руския театър, традиции, които са се създавали в продължение на близо три столетия.

Четвърто. Театърът на "Моссовет" разполага с най-богатата в света класическа и съвременна драматургия. Това обстоятелство до голяма степен му е помогнало да си създаде свой стил - нацио-

нален по форма, социалистически по съдържание.

5. В помощ на театъра съществува високо принципиална компетентна критика, която подпомага развитието на театъра, дава му насока.

6. Артистите и режисьорите на "Моссовет" всякога са имали на разположение най-богатата театрална литература, гледали са гледат най-добрите театри и артисти на света; на тяхно разположение са богати музеи, картинни галерии и пр.

Това са накратко някои от причините за прекрасните творчески качества на театъра на "Моссовет".

Какво е положението у нас? Нашият театър има сравнително кратка история; няма богатите и славни традиции и опит на съветския театър. Нашият театър се е развивал главно под влияние на руския и общата тенденция на това развитие е била реалистична, прогресивна. А и не би могло да бъде друго яче, при такива таланти артисти като Будевска, Ганчев, Кирчев, Кирков, Огнянов, Бъчваров, Сарафов. - болшинството получили своето театрално образование в Русия, - а по-късно и ядрото на сегашния наш колектив, старшето поколение артисти, чийто учители и дългогодишен ръководител е др. Николай Осипович Масалитинов.

След 9 септември пред колектива на театъра, както и пред целия наш народ, бяха поставени нови сериозни и трудни задачи. Театърът трябваше да намери сили у себе си да отрази новите отношения, които се създават в нашето общество, новите настроения, новите герои. Дълго по нашите събрания, обсъждания и пр. се чуваха изразите: "Ние не познаваме нашите хора, не можем да играем нашите герои." Тези оценки за времето си навярно са имали някакво основание, но такива констатации вече не се чуват. Колективът на нашия театър, опрян на здравите реалистични традиции от миналото, подпомогнат непосредствено и сериозно от Комунистическата партия и Правителството, с ценната помощ на съветските другари и благодарение на своята талантливост преодоля значителните трудности в своето преустройство и затова редица успехи, ~~наши~~ неведнаж са били отбелязани от най-отговорни места.

И у нас вече не се поставя въпросът умеем ли или не умеем да играем новите герои, да отразим мислите, настроенията, отно-

ненията им. Пред нас стои задачата как по-ярко, пълнокръвно, задълбочено и с по-голямо майсторство да покажем това. Стремехът си към тези нови изисквания ние видяхме осъществен в спектаклите и играта на Моссоветци и затова с такъв възторг и интерес ги гледахме.

В изказването си на тържественото събрание по случай гостуването на "Моссовет" др. Филипов каза: "Във всички тях - става дума за спектаклите на "Моссовет" - личи физиономията на театър със стил, театър, в който няма две представления, които да си приличат едно на друго, нещо, което се забелязва в нашите театри и в нашия пръв театър, дето реализмът е сведен до някаква сивота; представленията са лишени от яркост; не винаги са намениени решения, които да се отличават със своята неповторимост, както е неповторимо всичко в живота."

Това изказване на др. Филипов - художествен ръководител на театъра - смятам, че вярно с няколко думи определя общото състояние на нашата творческа работа, като си позволявам една малка забележка, че има спектакли, които излизат от рамките на тая оценка. Разбира се, общото състояние е такова, каквото го определя главният режисьор. Трябва да признаем, че именно сивота, делничност лъха от много наши спектакли. Гледам всичко е на място, идеята на автора разкрита, героите действуват логично, говорят просто, естествено, както в живота - в това е може би грешката им, - но, както се казва "свети, но не сгрива", не трогва, не вълнува, не действува нито на чувствата, нито на мисълта, няма яркост, вълнуващ устрем. При разкриване на съдържанието ние невинаги намираме най-ярката оригинална и подходяща форма. Образите, които показваме, често са снижени, без ярки вътрешна и външна характеристика. Конфликтите не се довеждат до пределно напрежение. Важността в словото и в действията на героите не е отделено от неважното. Допуска се понякога безстилие или смесване на стилове и пр. На сцената нерядко се говори лошо, монотонно, неизразително, нелогично, често и на диалект, и поради това словото е лишено от действена сила и мисъл. На много от нашите артисти липсва добра говорна техника. Преодоляването на тези слабости е сериозна задача за нашия творчески колектив.

В светлината на изводите от гостуването на театъра на Моссовет нашите другари режисьори навярно ще трябва да помислят върху въпросите на стила на постановките, за разкриване на съдържанието в още по-ярки и оригинални форми, за намиране на ярки и действени сценични задачи при работата с артистите, за още по-интересни мизансцени и пр.

За нашия театър се говори, че има талантлива група, талантливи артисти. Това е признание и на отговорни институти. Това признаха и съветските режисьори, които работиха в нашия театър. Но време е, другари, крайно време е да се запитаме достатъчно ли е само талантът. Би ли могъл Завадски, па дори и Станиславски да постигне в "Отело" резултатите, които видяхме, ако Мордвинов, който безспорно е много талантлив артист, не притежаваше този изключително разработен - подчертавам разработен - гласов апарат, от който Завадски съобразно своя режисьорски замисъл, чрез актьора изтръгва най-мудни мелодии? Щеше ли Мавра да изглежда толкова привлекателен, изящен, ако не притежаваше тая очарователна пластичност и мекота в движенията? Спомнете си ставането с подгънати крака от земята, любовната игра с пръстите и на дивана одушването, своето собствено самоубийство и пр. Можеше ли Мордвинов в своя "Отело" да бъде така жизнено правдив и да разкрие пред нас с такава тънка художествена правда природата на освободения ренесансов човек, ако не познаваше Ренесанса и ако нямаше широка професионална и обща култура? А нима биха могли Герага или Плят да играят в "Урагана" с такава завладяваща сила, ако делото на Великия Октомври не им беше скъпо и не вярваха в него?

Безспорно в изкуството талантът е главното, първото условие, но в никой случай единственото. Талантът сам за себе си, без съответната разработка и шлифовка, е, както се казва, талант на буци. У нас за съжаление твърде много се залага само на таланта. Склонни сме да се самоуспокояваме. Не всички и недостатъчно работим извън репетициите. Може да се лъжа, но, струва ми се, че в нашия театър има тенденции на консерватизъм, дори на закостеняване. Ние нямаме като че ли вкус към новото, към теоретичната и научна разработка на въпросите в театралното изкуство. А за това говори фактът, че не проявяваме особено желание

сериозно и задълбочено да се запознаем например със системата на Станиславски, за която в предговора към книгата на Тапарков е казано: "Системата не създава таланти, но талантливият артист, въоръжен със системата, открива в себе си нови източници на творчество и получава възможност за максимално разкриване на своето дарование, разбира се, при задълбочено и правилно усвояване и правилно прилагане на системата в практиката; защото сам Станиславски неведнаж е казвал, че да се постигне неговата система, т.е. да даде резултати, може дамо на практика; това, разбира се, не значи, че теоретическата част на системата трябва да се пренебрегне.

Нерядко се чуват в нашите разговори упреци, че в театъра в последно време много се теоретизирало и пр. И като че ли едва ли не в това се крие причината за нашите слабости. А нашият театър е водущ национален театър. Дори тук са се изказвали надежди, че ще стане академичен. Къде другаде, ако не във водущия, в бъдещия академичен театър, ще се разискват и разработват въпросите на теорията и практиката в театралното изкуство? Кой, ако не ние, трябва да се запознаем с новите установки в тая теория и практика? Кой, ако не ние, трябва да се запознаем теоретически и да прилагаме на практика най-новата и последно велико изобретение, ако мога така да се изразя в театралната практика системата на Станиславски?

И аз мисля, че покрай пряката си художествена работа нашият театър сериозно и системно може да се заеме със своето ро-да опитна лабораторна работа за теоретическо и практическо усвояване на системата. Как практически това да се проведе, ще трябва да обмисли управлението на театъра. Вероятно там ще бъдат масовите организации и т.н.

Второ. За повишаване на техниката на сценичното майсторство на нашите артисти да се укрепят досегашните курсове по техника на говора и да се създадат по пластика, фехтовка, музика курсове. Също, разбира се, ще трябва да се създадат квалификационни курсове и за нашия технически персонал – за осветлителите и т.н. Това са, разбира се, мероприятия, които ще трябва нашето управление сериозно да обмисли. А може би възможно е за нашите

млади артисти тук да се създаде нещо като студия тук, където системно, практически и теоретически да се усвоява системата на Станиславски и т.н.

Това са неща, които могат съобразно с изводите, които ние ще извлечем от гостуването на театъра на "Моссовет", да се осъществят.

Аз смятам, че повишението и усъвършенствуването на сценичното майсторство на нашите артисти, освен че ще повиши качеството на тяхната творческа работа, ще повиши, мисля, до голяма степен и тяхната работоспособност. Другари! Аз, когато се поднасяха цветята за отиването на "Моссовет", бях зад кулисите и наблюдавах как Мордвинов говореше с най-голямо напрежение последния свой монолог. Удивително спокойствие имаше тук на неговото лице и около врата му. При нашите артисти, когато ние говорим, когато имаме по-напрегнат говор, тук се изпъват жилите. При него беше съвсем спокойно. Това показва, че той не си дава много усилия, благодарение на своята техника, може с по-малко усилия да играе. С това до голяма степен се обяснява тяхната удивителна работоспособност. Те имат високо майсторство, висока техника.

Другари! С гостуването на театъра на Моссовет пред нас изникнаха маса теоретически въпроси, с които трябва да се запознаем. Ето по въпроса за декоративното оформяване, с много въпроси ние не сме запознати. Пред мене тук от доклада на др. Каракашев се откриват редица въпроси. Аз видях, че не съм бил запознат с тях. Защо? Защото ние не сме се интересували от тези въпроси. А време е тези въпроси да се поставят пред нашия театър.

С цел да се запознаем с миналото на театъра, дашинш непременно ще трябва да се направи нещо. И аз имам едно предложение, което не зная дали ще се приеме. Ние много малко познаваме миналото на нашия театър; много малко познаваме по какъв начин са работили нашите артисти от миналото; и аз мисля, че тук др. Илиев би могъл нещо в туй отношение да направи. Той е от дълго време в нашия театър и познава нашите артисти. Дали не би могло така да ни се даде нещо, да ни опише по какъв начин са работили, какви артисти са били и т.н. Аз нямам представа. Нищо не е писано. Нямаме литература, която да ни запознае с миналото на нашия

театър.

Един много важен въпрос е липсата на критика не само наша вътрешна, но и театрална. Това е един много болен въпрос. Другарят Вълко Червенков в своя доклад казва следното нещо: "Главната слабост на литературния фронт, както и на фронта на другите видове изкуства, е обстоятелството, че нямаме още пълноценна боева критика, която да направлява и ръководи правилно развитието на художественото творчество." Другари! Това е състоянието на нашата критика.

[КАРАКАШЕВ: И в стените на театъра.

СТЕФАН БЕЛИКОВ: И в стените на театъра, но и обществена театрална критика. Ясно е, че у нас нямаме критика и малко си служим с метода на критиката и самокритиката в нашата собствена, вътрешна работа. Но освен това ние нямаме и обществена театрална критика, която трябва не само да говори, но и да насочва, както се изразява другарят Вълко Червенков, пък и както Белински е казал: "Критиката да бъде възпитател на обществото, ръководител, и на прост език да говори, да казва високи истини."

В туй отношение ние имаме голяма слабост. Ясно е, че ние имаме у нас критици, чиято критика обикновено се свежда до следното: една малка рецензия, разкаже се съдържанието на пиесата, кажат се няколко думи за някои от артистите - и свършено. Критиката не направлява, критиката не дава направление на нашата работа, не посочва нашите грешки, не търси причините за нашите грешки.

И още едно нещо, до което също така изглежда не е дораснала нашата критика. Естествено ние имаме и сериозни опити за критика, но това още не е достатъчно. Може би ще трябва да се направи критиката да върви по две линии: от една страна да се дават известни рецензии, понеже във всекидневните вестници не могат да се дават обширни критики, които накратко ще запознават обществото, средния зрител с известни установки в театралното изкуство, а от друга страна, критика в нашето списание "Театър", където обширно, задълбочено ще се пише и ще се разглеждат нашите постановки.

Другари! В тия кратки изказвания не може да се спре човек



на всичко, което трябва да се каже по въпроса за "Моссовет" и за изводите, които ще трябва да направим. Аз смятам, че навярно ще трябва ръководството на театъра тук от докладите, които се изнесоха, от изказванията, които се направиха, колкото и да са малки, да подбере най-ценното и сериозно да обмисли мероприятията във връзка с гостуването на "Моссовет", какво трябва да се направи в нашия театър, за да можем след няколко години - защото то няма да стане изведна - сериозно да тръгнем по пътя на "Моссовет".

Това е, което имах да кажа. /Ръкопляскания/

НИКОЛАЙ МАСАЛИТИНОВ: Чели ли сте онзи ден в съветската литература за 400-ото представление, състояло се в Москва?

ПРЕДС. ФИЛИП ФИЛИПОВ: И телеграма съм написал до Завадски за 400-ото представление.

МИЛОШЕВА: Др. Стефан Великов каза за съветския артист Мордвинов, когато наблюдава непосредствено зад кулисите, че благодарение на голямата опитност, той придобил такава свръхтехника, че никакви вътрешни психологически усилия не влага.

СТЕФАН БЕЛИКОВ: Такова нещо не съм казал. Става въпрос за мускулното напрежение.

МИЛОШЕВА: Аз искам да споделя с вас моите впечатления. Аз знам, че след такива напрегнати сцени Мордвинов просто сядна на един стол, туря краката си на друг стол и така дълбоко диша, не може да си вземе дъх. Такова дълбоко силно възбуждане и напрежение има след тия сцени. А тая лекота, която се получава, е благодарение овладяването на тая техника.

ПЕТЕЛОВ: Др. Каракашев каза, че му направило силно впечатление - както и на нас направи силно впечатление, - че в съветския театър преобладава повече живописността, докато у нас преобладава повече пластичността. И той си взел от това бележка. Но накрая извади един пример от изказванията на един съветски артист, който казал: "Дайте ми на мене стилово кресло, дайте ми камък, на който мога да направя различни пози, а не живопис". И аз не можах да разбера дали у нас трябва да преобладава повече живописът или пак така ще си остане, както е било досега.

ПРЕДС. ФИЛИП ФИЛИПОВ: Др. Каракашев каза, че в съветския

театър това му направило впечатление, че в най-различни театри и в най-големи драматични театри тъкмо това нещо не преобладава. На първия и среден план имаме пластичен декор. Само на задния план, на третия план, имаме живописен декор.

Това нещо, за което казвате вие за пластичния момент, за камъка, за креслото, го е казал Станиславски. И нашите актьори най-добре знаят, че се чувствуват съвсем в своята среда, когато са заобиколени от пластичен декор, от релефни, живи предмети, сред които могат да живеят и които предмети оживяват, когато актьорите влезат в обмуване с тях.

Др. Каракашев много добре обясни, че всяка пиеса, че всеки различен отдел в драматургията изисква и свой стил. И че за драмата, за драматичния театър най-добре приляга, така да се каже, пластичният декор.

Как ще бъде в нашия театър? Ако една пиеса е замислена от режисьора и художника да я поставят полуусловно, на този принцип ще трябва всичко да се подчини; или ако я замислят да я поставят реалистично, на този принцип трябва всичко да се подчини и да се изгради. Ако вашата мисъл е такава, че ние малко злоупотребяваме в нашия театър с тия прекомерно пластични, понякога ненужни неща, за тия увлечения др. Каракашев говори и ние ще се борим с тях и ще се мъчим да ги отстраним.

КАРАКАШЕВ: Др. Петелов не ме е разбрал. Може би аз не съм бил ясен. Аз казах, че у нас неправилно и тенденциозно се опитват да ни убедят, че повече трябва да преобладава живописният декор, отколкото пластичният декор. Аз казах, че живописният декор е преобладаващ в онези сценични жанрове, където той има своето оправдание. А в драмата - в това се убедих в Съветския Съюз и от изказването на Станиславски - пластичният декор е необходим на актьора, защото актьорът живее сред физически предмети.

ПРЕДС. ФИЛИП ФИЛИПОВ: Има думата др. Петър Бакалов.

ПЕТЪР БАКАЛОВ: Другари! Аз за постиженията на театъра на Моссовет няма какво да говоря. Няма какво да говоря и за играта на артистите. Спирам се само на външното оформление.

Безспорен факт е, че нашите театрали имат големи придобив-

ки от гостуването на "Моссовет". И това е вече положителната му страна.

От постановките, които те изнесоха тук, др. Каракашев се спря само на "Маскарад", "Отело" и "Красавецът-мъж". Постановката на "Маскарад" др. Каракашев я слага в най-добрите външни оформления.

По начало най-важното в театралното изкуство първото е артистът и второто е декорът. Това е съвършено правилно. Но общо като постановка, по моему, аз не мога да оценя на първо място по външно оформление "Маскарад" и да подценя постановката на "Отело". В "Маскарад" при отделни фрагменти, където се явяват артисти на черно очертан фон, се дава най-пластично изпъкване на цялата фигура на артиста. Там са очертани много добре фигурите и лицата. Всичко това изпъква на преден план.

Разрешението на "Отело" е по Шекспиров маниер. Още с влизането в салона ние сме пренесени в епохата на Ренесанса. Още с влизането в салона, тази Шекспирова рамка, Ренесансовата, ни движи в Шекспировия "Отело". В сценично отношение художникът се е борил с възможностите на сцената, защото при оформлението на спектакъла, който се поднася от режисьора-постановчик и от художника-проектант, постановката е неразривно свързана или е в зависимост от сценичните възможности и от техниката на сцената. Изхождайки от сценичните възможности и от сценичната техника, те са дали едно много правилно разрешение. Ние имаме епохата на Ренесанса, дадена, въведени сме в този стил, и същевременно няма тия антракти, които тормозят публиката: пред завеса, зад завеса. Играта се движи и се попълва от самата публика.

За "Красавецът-мъж", макар и в няколко картини, действително стилът е издържан от първата до последната картина с всичките подробности, с всичките детайли. Това е моето впечатление. Дотогава доколкото аз познавам театъра и мога да говоря за театрален стил и за стила, в който се провежда самата пиеса.

За "Отело". В първите картини с Ренесансовите колони е подчертан този стил. Тия същите колони са поставени и в другите картини, пресечени, за да се изгуби Ренесансът. Така от едната

картина се прехвърляме с малки размествания в съвършено друга обстановка и това дава впечатление на зрителя, че първото действие се развива на едно място, а при второто действие се отива на друго място. Големи майстори са!

Мене ми направи много силно впечатление пластичният елемент. Тук не се злоупотребява с пластичния елемент, а у нас се злоупотребява с пластичния елемент. Пластичният елемент така е направен, така е даден за зрителя, и за артиста, да бъде удобен за артиста, да му създаде мизансцен, показан от самия режисьор и даден в замисъла на самия художник. У нас на много места има неправилно употребление на пластичния декор. Ние имаме даже на преден план мизансцен на артиста, сложен перспективно, а пластичният декор, даден на заден план. Или така е изработен, че е малко местото и режисьорът се чуди как да сглоби играта и какъв мизансцен да даде на артиста. В театъра на Моссовет има голямо майсторство при свързването на пластичния декор с живописния декор. Живописно изработени бяха проспектите и ние всички гледахте и слушахте какво става. Когато ние вземем да осветляваме проспекта, ние го разделяме на няколко части: тук ще търсим зелено, тук ще търсим сиво - няколко багри. Подават се на публиката няколко багри с малко осветление на проспекта. Останалото остава да го търсим от артиста. Ние цялото осветление хвърляме на картината и много малко оставаме за артистите.

Стил и похват на оформлението. Не знаей, така го разбрах: стил и похват на оформлението. Аз не знаей при започването, когато постановката влезе в първите си линии, дали стилът е право на режисьора, а похватът - право на постановчика или обратното - това не мога да кажа, - но тук те не трябва да се разделят. И едното, и другото трябва. Стилът и похватът от първата картина докрай вървят неразделно.

Ясно е, че всякога актьорът е първото нещо, а декорът е второстепенно нещо, което подпомага, но сериозна грешка е да се подценява външното оформление на един спектакъл. Те са неразривно свързани едното с другото. Ние видяхме как е оформлението на всяка постановка при тях. Като вземем "Отело", като вземем "Красавецът мъж", като вземем и другите пиеси, които дадоха, ние виждаме, че

самият маниер на разработка и начин на действие на картините диктува и самото оформление на пиесата.

Друго нещо, за което другарите артисти говориха тук, това е гримът – гримът във връзка с осветлението и костюмите във връзка с осветлението – това, което ни се поднесе от "Моссовет". Ние имаме много пресилен грим. Нашите другари много злоупотребяват с грима. Даже от другарите-съветски артисти се направи бележка, че нашите артисти работят с много пресилен грим. Ние имаме случаи, когато се злоупотребява с тия силни сенки под очите. С тия сенки какво се търси? Те ясно обясниха: окото по начало, когато го гледате в натурел, има в средата черен фонд, на който трябва да изпъкне бялото. А какво правят някои наши артисти? Злоупотребяват с грима и окото се губи.

ПРЕДС. ФИЛИП ФИЛИПОВ: И после казват: "Петко Бакалов виновен." /Смях/ Петко, Петко, да осветлявате очите на нашите артисти – това е един от изводите.

ПЕТЪР БАКАЛОВ: От голямо значение за грима, другари, е и осветлението. Например имаме нощна картина. Когато артистът излезе с един и същ грим и в дневната картина, и в нощната картина, особено за жените, аз мисля другарите са го забелязали, там където има червенина при нощната картина, артистката е просто нетърпима, получава се болнаво лице. Наблюдавах Дездемона в нощната картина. Когато става преходът към нощната картина, тя просто цялата се пудреше.

Успехът, който имаше театърът на Моссовет, безспорно се дължи на майсторството на артистите. Ние това всички го знаем. Но също така техният успех се дължи и на тяхното високо театрално възпитание, и високата им съзнателна социалистическа дисциплина и организация, както и плановата работа на сцената. Това ще остане като пример за нас. Точно това трябва да подражаваме. За да имаме постижения и ние трябва да работим в това направление: преди всичко съзнателна дисциплина, сценична организация и плановост в работата. Това е.

СТЕФАН ВЕЛИКОВ: Искан да питам нещо. Петко, във връзка с поуките от "Моссовет", какви нови работи мислиш да въведеш в осветлението, защото все пак трябва да признаем, че нашето освет-

започнаха да ги изнасят питам: Това ваше ли е? - Наше.

Нашият колектив се включи и им помогна много дружески. Те похлабаво и по нашemu по-мързеливо пипат, а ние по-чевръсто. Като се настаниха, ние се успокоихме.

Ние имахме голям интерес да видим как са при тях много неща.

Започна се репетиция. Работеха без осветление. Просто така: картина еди коя ще се прави. Няма както при нас губене на много време.

Те се чувствуваха като у дома си. Ние от сутринта чакахме голяма репетиция, от първата до последната картина, някоя картина да се забави два-три часа, да повторят някоя. Не. Дойде един от ръководителите, много спокоен, пресметлив и предвидлив човек. Може би това се дължеше на обстоятелството, че той е бил партизанин в Отечествена война. Той беше много спокоен в нашата кабина. Нашите хора след един-два и три месеца не могат да се чувствуват в кабината така, както той се чувствуваше веднага, - като у дома си спокойно. И това, което се искаше, се постигна. И на мене ми направи впечатление видимостта на актьорите и то не от 15-ия или 7-ия ред, откъдето гледат режисьорите. Мене ми направи впечатление, когато имахме гости в Операта, че техният режисьор, когато поставяха "Черевички", беше отишъл на последния ред, при ангелчетата, както се казва, въпреки че те не обичат ангелчетата, оттам да види сцената.

Представяха една много интересна сцена. При слизането на дявола друшарят ми каза: "Защо не се смеете?" В последствие разбрах, че от това се разбираше, че сцената не е още убедителна. Тази сцена се преработи много пъти. Случват се някои странични изказвания на един слушател, на един зрител, независимо дали е от сцената или е от долу и те се вземат предвид.

За видимостта на актьорите разбрах какво нещо е тя. Ние постигаме осветлението главно, когато дойде декорацията и ние почнем да си правим осветление на декорациите. Актьорите после ще дойдат. Ние имаме подвижни апарати от страни, с които можем да осветим и ноздрите, и усмивката на актьорите, но не използваме тия апарати за тая цел, а ги използваме за освежаване на декора-

циите и за подчертаване на пластичния декор и живописния декор, за да може публиката да бъде заинтересована и да остане доволна.

ГЕОРГИ КАРАКАШЕВ: Пластичният декор не може да се обърне на живописен.

СТРАХИЛ САРАФОВ: Ние имаме проспекти.

ГЕОРГИ КАРАКАШЕВ: От изказването ти личи, че много работи не знаеш и само приказваш.

СТРАХИЛ САРАФОВ: Ако съм Ви засегнал, простете. Аз говоря относно това, което съм научил. С тия странични апарати ние постигаме ефекти с декорите, а тия странични апарати трябва да бъдат само за лицата. Пък нашите актьори имат страх от светлината. Често пъти тази болезненост на окото ги плаши. Пом насочиш прожектора, актьорът ще се обърне гърбом, да не му свети на очите. А в театъра на Моссовет постигнаха видимостта на актьорските очи благодарение на страничното осветление. Те не го използват за осветляване на декорациите, за да се получи височина и дълбочина на самия декор. Тук-таме, както каза др. Бакалов, има осветяване на проспекти. Но техните проспекти действително бяха живописни проспекти и ги правеха толкова хубави, обикновено с малка мощност за икономия на енергията. Осветляват такива проспекти чудесно и гледаш сенката как са придобити. И това осветяване дава една дълбочина на проспектите.

На др. Каракашев много му хареса самата декорация на "Маскарад". И аз мисля, че "Маскарад" е много добре замислен с тая декорация. Ако черната драперия, напръскана с шприц, представлява самата декорация, не знам, но това е факт. С изобилна нощна светлина се убива оная студенина, която се явява вечерта при смъртта.

Въобще сже осветлението те много по-правдиво си служеха, отколкото си служим ние при нас. Те избягваха нашите осветлителни инсталации и ги използваха накрая с натискане само и само да избегнат сенките, които се явяват на сцената. Те имат видимост от първи балкон и от втори балкон.

Но не е толкова страшно да има една видимост на актьорите. Често пъти имаше попадане на актьори в тъмнина, макар и за малко. Направи ми впечатление следното. За нещастие един от тях

беше опериран и аз бях придаден нещо като помощник към съветския осветител да му помагам. И действително съветският осветител се яви при мене като помощник. И знаете ли, техният партиен секретар беше началник на осветителния сектор - Богданов. И аз му казвам: "Какво се случи, че аз трябва на вас да помагам?" "Не - казва - вие ще ръководите." Даде ми право аз да ръководя и аз минах една школа при тях, от която съм доволен, много съм доволен.

Колкото за ефектите, др.Каракашев каза, че техниката в съветския театър е на голяма висота. Но мене ми направи впечатление това, което той каза за един друг театър, гдето имало въртяща сцена и не използвали въртящата сцена, за да не отстранят вниманието на зрителя от главната линия на действието. А след туй той каза, че все пак в заседателната зала на съда в пиесата "Възкресение" цялата сцена се завъртала и се виждали гърбовете само. Хем не използвали въртящата се сцена, хем завъртали цялата съдебна зала! И не в интермедите, както казват, а просто изведнаж, изцяло завъртали съдебната зала.

В организационно отношение и плановостта имат един чудесен план. Това е вярно, което каза др.Каракашев, че една година преди това те знаят коя пиеса ще играят. Дават я на проектантите и докато се снима в ателиетата, дават отчети всеки три месеца.

ПРЕДС.ФИЛИП ФИЛИПОВ: Бъдете по-кратък.

СТРАХИЛ САРАФОВ: Аз привършвам. Те правят планове и то планове не външни. А ние дадем четири пиеси в годината - това ли е план? Не е план. План значи и последното ателие, и последният работник да знае, че тая картина ще се играе и какво трябва за нея. Там имат най-голяма плановост и организираност.

Дори заплащането на труда при тях е определен работният ден. Говорих с колегите и те го потвърдиха това. И ще ви кажа интересни факти. Те казаха: "Нашите винаги работят по десет часа, но могат да се компенсират двата часа повече днес с шест часа работа на другия ден. Повече от десет дни по десет часа не работят. Ако се наложи да работят 20 дни по десет часа, в края на този месец и до десето число на другия месец - десет дни по десет часа - сто часа, повече не работят. Ако работят повече, им се заплаща. Иначе: десет часа днес срещу шест часа утре. А не както е при вас,

да работим по 14-15 часа. При тях възнаграждението е много по-голямо след десетия час - двойно. А при нас е много по-малко. Аз дадох там три дни по 12 часа - 36 часа работа, а те изчислиха, че съм надхвърлил 52 часа. Въпреки че съм дал 36 часа за три дни, те ги изчислиха 52 часа и определиха възнаграждението ми на две и половина заплати. И аз получих две и половина заплати.

А какво се получава при нас? Дадеш труд, не дадеш труд - еднаква оценка, еднаква заплата. А др.Каракашев казва, че трябва да имаш отношение към труда. При нас почваш да избягваш работата и дори да не постигаш ефекти.

Нашата сцена технически е една от много добрите, но ние не я използваме. Единствено за "Ромео и Жулиета" се използва.

Те, въпреки че играеха на мъртва сцена, много по-бързо правеха промените. Имат достатъчно персонал, който работи тихо, безшумно, без никакви караници - абсолютна тишина имаше при тях. А при заболяването на един осветител е заинтересован почти целият артистичен персонал. Всеки момент питат: "Как е, как е със здравето" - и Мордвинов, и Завадски. Колективът се чувства като едно цяло. А тук, ако аз взема да говоря за театралната етика или за техниката на говора, другарите биха ме прекъснали. Там обаче ще кажат: говорете.

Аз не искам да ограничавам правото на другите да говорят. Понеше моето е инцидентно изказване и не съм подготвен, може би направих груби грешки, но имаше много неща, които трябваше да се кажат. Прощавайте, ако съм сгрешил.

ПРЕДС.ФИЛИП ФИЛИПОВ: Има думата др.Петко Боновски.

ПЕТКО БОНОВСКИ: Другари! Аз смятам, че докладът на др. Каракашев беше неправилно обявен и , разбира се, недостатъчно посетен. Той не беше разгласен.

Мене ми се струва, че докладът на др.Каракашев трябва да бъде изнесен и пред художествено-техническия персонал на театъра, защото той днес беше изнесен само пред една част от актьорите, а другата част от тях отсъстваха. Ако така беше предложено да бъде изнесен докладът, ние бихме могли да организираме всички служби от двете сцени и на Филиала, и на големия театър. От голяма полза щеше да бъде докладът и особено разискванията по доклада

щяха да бъдат интересни, защото др.Каракашев навлезе в такава материя, по която можеше доста да си поговорим и да си направим практически изводи.

Главните изводи, които трябваше да си направим, се казахат от др.Бакалов, от др.Каракашев и отчасти от др.Страхил Сарафов. Според мене изводите са тези. Но ние можем да поговорим за дисциплината в отделните групи, обслужващи сцената, за взаимоотношенията им, за колегиалността им, от което ние можехме да се поучим.

Второ. Ателиетата каква поука могат да извлекат от спектаклите на Моссовет? За съжаление те не можаха да посетят тия спектакли, което е наш минус. Но тук има другари, които биха могли да кажат нещо за ателиетата на театъра на Моссовет. Мене ми направи силно впечатление следното: когато докараха техните пиеси и започнаха така да се каже да ги разпаковат и изнасят на сцената, всички групи активно се включиха в така наречените поправки или опреснявания, както ние ги наричаме, на всеки отделен елемент, на всяка отделна съставка на декора, на реквизита и на мебелите.

И още по-силно впечатление ми направи, че при тях имаше двама художници-изпълнители, които постоянно с четка в ръка работеха. Но и другите служби – и техният протоколчик, и техният костюмиер, работеха така грижливо. И всеки предмет, който поднасяха на сцената, беше основно прегледан, изпипан и тогава даден на сцената. Ние мислехме, че това е специално организирано за нашата сцена, но се оказа, че те винаги си имат двама постоянни художници, които поддържат спектаклите. Ето защо на такава голяма висота се поддържат спектаклите на театъра на Моссовет. И те дежурят – което е практически извод за нас – с четка в ръка. Те много рано идват, още в 4-4 и половина часа, да строят декорите, да носят реквизитите и техните художници ги преглеждат. В тяхна помощ са и реквизиторът, и декораторът. А там са и другите. И декорите излизат в пълна изправност на сцената, преди да започне спектакълът. Аз се очудвам, като разбрах, че "Отело" е игран 400 пъти и ние виждаме нова постановка на сцената. Дали декорът е сменяван или постоянно поддържан?

Прави впечатление, че шапицираните стъпала постоянно ги преглеждат и приковават.

Това е много съществено за нашия театър. Ние сме изоставили нашите спектакли да окапят. Вие знаете какво е състоянието на канাপето в "Лайпциг" и чак подир три години се сещаме да го възстановим, когато то не трябва да стигне до това положение. Това е най-същественото за нас.

Правя такова предложение на др.Каракашев или на дирекцията: някакси да съберем всички художествено-технически служби, обслужващи сцената, да си направят конкретни изводи от гостуването на театъра на Моссовет и да си вземат известни поуки, които да се мъчим да ги осъществим. Те разполагат с такива материали за постигане на тия ефирни и хубави проспекти; за небето имат специални фосфорисциращи бои и дават звезди, каквито си искат. Технически бихме могли нещо да постигнем. Но добре е да има още едно събиране само на художествено-техническия персонал и другите режисьори. Сега половината от този персонал го няма.

ПРЕДС.ФИЛИП ФИЛИПОВ: Има думата др.Мишев.

МИШЕВ: Цяла София, и цяла България обиколихме с театъра на Моссовет. Др.Боновски каза, че иммахме щастието да гледаме "Отело" най-назад. Ние гледахме костюмите и ми направи впечатление както казаха др.Бакалов и Боновски, че костюмите в нашия театър са страхотно изцапани. А дрехите на театъра на Моссовет, когато гледахме "Маскарад" и "Отело", са така запазени, като че ли не са играли хората с тях.

МИЛОШЕВА: Или веднага изчистват дрехите, или гримът е такъв.

ПРЕДС.ФИЛИП ФИЛИПОВ: Той е гледал костюмите след представлението.

СТЕФАН ВЕЛИКОВ: Пазят ги, имат отношение към костюмите и затова са така запазени.

МИШЕВ: Кадифени хубави дрехи захвърлени у нас!

ПРЕДС.ФИЛИП ФИЛИПОВ: Има ли някои, които искат да се изкажат?

Аз смятам, че е правилно предложението на др.Боновски дръклатът на др.Каракашев, разширен с повече технология и обяснения на някои неща, да бъде изнесен пред целия наш художествено-

помощен персонал, за да могат другарите по-основно, по-задълбочено да говорят и вече практически да се подпомогнат, защото съветският опит - това не значи да пренесем само опита чрез играта на артистите и чрез работата на режисьорите и да смятаме, че ние внедряваме в нашия театър съветския опит. Съветски опит значи цялостно, във всички звена да бъде внедрен съветският опит, за да могат тия звена да вървят така на едно, вкупом напред.

А какво става при нас досега? Отиват само артисти и режисьори в Съветския Съюз. Би трябвало да се изпращат и специалисти, от техните художествени ателиета да се пренесе опитът, а също така да се пренесе и организационният опит. Защото прави бяка и др.Каракашев, и др.Страхил Сарафов, когато говореха за плановостта и за организационната структура, от която тук наистина ние страдаме. Колкото и да хвалим нашата работа, до голяма степен случайността у нас е един от главните белези. Тъкмо затова този доклад на др.Каракашев, като се разшири още и по технологическите процеси, и се изнесе пред помощния художествен персонал, другарите могат да се поучат и да се изкажат. Такива впечатления, каквито има др.Страхил Сарафов, би трябвало и други другари да ги споделят със своите колеги, за да се обогатим.

С това аз обявявам днешното заседание за закрито. Ще имаме още един доклад за театъра на Моссовет.

/Закрито в 18ч.30м./.

ПРЕДСЕДАТЕЛ:

СТЕНОГРАФИ:

