

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут мистецтв

Кафедра театральної режисури

*Олексій Заворотній,
Валерій Лопандя*

РОБОТА РЕЖИСЕРА НАД П'ЄСОЮ ТА ВИСТАВОЮ

**Навчальний посібник
для студентів галузі знань 0202 «Мистецтво»
напрямку підготовки 7.020.201 «Театральне мистецтво»**

*Рекомендований Міністерством освіти і науки України
№ 1.4/18-г-2269 від 31.10.08*

Рівне
Видавець Олег Зень
2009

УДК 7.071.2
ББК 85.33
3–136

Рекомендований Міністерством освіти і науки України для підготовки фахівців напрямку 0202 «Мистецтво» напрямку підготовки 6.020.200 7.020.201 «Театральне мистецтво» № 1.4/18-з-2269 від 31.10.08

Рецензенти: *Стригун Федір Миколайович* – художній керівник Львівського Національного українського драматичного театру ім. М.Заньковецької, народний артист України, лауреат Національної премії ім. Т.Г. Шевченка, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України (м. Львів);
Литвиненко Таїсія Йосипівна – народна артистка України, професор, Львівський Національний український драматичний театр ім. М.Заньковецької (м. Львів);
Павелків Роман Володимирович – директор інституту психології і педагогіки РДГУ, доктор психологічних наук, професор (м. Рівне);
Гусакова Ніна Миколаївна – завідувачка кафедри театральної режисури Київського Національного університету культури і мистецтв, кандидат педагогічних наук, професор (м. Київ).

Відповідальний за випуск: *Вербець Владислав Володимирович* – доктор педагогічних наук, професор, декан художньо-педагогічного факультету РДГУ

3-136 Заворотній О. Т., Лопандя В. М. Робота режисера над п'єсою та виставою: Навчальний посібник для студентів галузі знань 0202 «Мистецтво» напрямку підготовки 7.020.201 «Театральне мистецтво». – Рівне: видавець Олег Зень, 2009. – 197 с.

ISBN 978-966-2096-60-6

Пропонований навчальний посібник „Робота режисера над п'єсою та виставою” присвячується процесу навчання виразним підвалинам режисерської та акторської школи, питанням навчання роботи режисера над п'єсою, над майбутньою виставою, над схемою „Постановочного плану” вистави тощо. Майбутній режисер навчиться як правильно зробити режисерський аналіз п'єси, як виявити певні особливості твору, його тему та ідею, стиль та поетику. Також отримає навик і буде знати як зробити репетиційний процес, як навчитися мистецтву точної побудови мізансцени у виставі, як працювати з актором-виконавцем, як створити з композитором точне музичне оформлення, а з художником правдиво-образну сценографію вистави. Навчальний посібник складений на основі навчальних програм з режисури та майстерності актора.

УДК 7.071.2
ББК 85.33

ISBN 978-966-2096-60-6

© Заворотній О. Т., Лопандя В. М., 2009

ЗМІСТ

Стригун Ф.М., Литвиненко Т.Й. РЕЖИСЕР ПОВИНЕН ЗНАТИ, ЯК І ДЛЯ ЧОГО ВІН ЗДІЙСНЮЄ ПОСТАНОВКУ ВИСТАВИ	6
ДО ЧИТАЧА	9
Вступ КОЛЕКТИВНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	11
Розділ перший РЕЖИСЕРСЬКИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ	20
Автор та епоха. Обґрунтування вибору п'єси	21
Специфіка зображуваного в п'єсі життя	28
Основні події п'єси. Ряд подій	29
Визначальні події п'єси	32
Конфлікт і предмет конфлікту	33
Дія й контр дія	36
Тема та ідея	37
Композиція	46
Жанрові і стильові особливості п'єси	47
Розділ другий РЕЖИСЕРСЬКИЙ ЗАДУМ ВИСТАВИ	51
Надзавдання і наскрізна дія вистави	52
Манера акторської гри. Режисерська трактовка ролей	70
Трактування ролі та сценічний образ	73
Відтворення бачень	74
Композиція	82
Темп та ритм	83
Атмосфера	86
Організація атмосфери	88
Внутрішня динаміка та місія атмосфери	95
Пластика вистави. Пластичні виразні засоби та пантоміма	100
Розділ третій ВТІЛЕННЯ ЗАДУМУ	103
Робота режисера з актором	104

Сценографія та оформлення вистави	106
Музично-шумове оформлення вистави	109
Характер музичного супроводу	110

Розділ четвертий.

ПОСТАНОВОЧНИЙ ПЛАН113

Процес роботи режисера над майбутньою виставою	114
Перший етап – знайомство режисера з п'єсою та її аналіз	114
Другий етап – поєднання логіки мислення й бачення по всій п'єсі	115
Третій етап – поєднання лінії фізичних дій із лінією о рганічних процесів, з логікою думок із лінією бачень (авторські думки та внутрішні монологи в етюдній дії).	115
Постановочний план	117
Схема постановочного плану вистави	118

Розділ п'ятий.

ПРОЦЕС РЕЖИСЕРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ120

Мистецтво професійної діяльності режисера	121
Режисерське бачення майбутньої вистави	123
Образ і стиль вистави	123
Режисерська композиція вистави	125
Мистецтво побудови у виставі мізансцени	129
Репетиційний процес у роботі над виставою	133

Розділ шостий.

КОМПОНЕНТИ ВИСТАВИ139

Сценічний костюм	140
Значення предмета у виставі	140
Принцип вирішення вистави	140
Система декорацій	141
Прийоми оформлення вистави	141
Режисерський примірник п'єси	145
Розрахунок часу роботи над виставою	148
Документація та організаційно-творчі питання	149

Післямова

ТЕАТР І СУЧАСНІ ЖИТТЄВІ ПРОБЛЕМИ150

Додатки	162
«Акторство». (Морфологічний етюд)	163
Амплуа актора	177
Таблиця елегантності	178
Завдання для самостійної роботи	179
Прочитати й опрацювати такі твори	181
Джерельні приписи.....	182
Висновки	185
Павелків Р.В.	
НАДЗВИЧАЙНО ПОТРІБНЕ Й СВОЄЧАСНЕ ВИДАННЯ	187
Гусакові Н.М.	
ПОСІБНИК ДЛЯ НАВЧАННЯ ТА ВИХОВАННЯ	
ПРОФЕСІЙНИХ РЕЖИСЕРІВ	190
Відомості про авторів.....	193

РЕЖИСЕР ПОВИНЕН ЗНАТИ, ЯК І ДЛЯ ЧОГО ВІН ЗДІЙСНЮЄ ПОСТАНОВКУ ВИСТАВИ

Навчальний посібник «Робота режисера над п'єсою та виставою», авторами якого є професор, заслужений артист України Заворотній Олексій Тимофійович та старший викладач кафедри театральної режисури Лопандя Валерій Миколайович є другим навчальним посібником цих авторів з питань вивчення театального мистецтва.

Перший навчальний посібник «Психофізична техніка та тренінг актора» був адресований для студентів спеціалізації «Актор драматичного театру» і порушував важливі проблеми роботи актора над собою в процесі професійного становлення та розкриття акторської творчої індивідуальності.

Навчальний посібник «Робота режисера над п'єсою та виставою» адресований студентам спеціалізації «Режисер драматичного театру» і порушує важливі питання роботи майбутнього режисера в його роботі над п'єсою та створенні театральної вистави.

Автори підручника діляться своїм багаторічним педагогічним та творчим досвідом на складному шляху створення режисером вистави, непростого творчого процесу, коли режисер знаходить своє відношення до драматичного твору. Вони розглядають, як на основі дієвого аналізу п'єси виникає режисерський задум – конкретне, творче бачення драматичного твору, втіленого в конкретну сценічну форму майбутньої вистави, тобто те, без чого не може виникнути вистава.

Автори посібника детально розглядають окремо кожний компонент спектаклю: п'єсу – як результат творчості драматурга; актора – як головного учасника вистави; театального художника – як творця зорового образу драматичного твору; роботу композитора, балетмейстера та всіх тих, хто причетний до створення вистави та її реалізації, і, врешті, як режисер поєднує всі компоненти вистави творчою художньою гармонією та єднанням.

Навчальний посібник Олексія Заворотнього та Валерія Лопанді «Робота режисера над п'єсою та виставою» потрібно розглядати, як послідовний шлях режисера в роботі над п'єсою та виставою. Підручник не претендує на те, що це єдино правильний метод у роботі режисера. Цей процес складний і суто індивідуальний, але містить певну систему пошуку на творчому шляху режисера від задуму до створення вистави.

У цій роботі автори посібника досліджують головні засади режисерської діяльності, указують шляхи, якими бажано

користуватися студентам режисерської спеціалізації при освоєнні курсу режисерської майстерності.

Запропонований посібник складено з урахуванням вимог до підготовки та опанування професією режисера. У посібнику висвітлюються важливі питання в складному процесі роботи режисера, у творчому процесі під час постановки вистави. Посібник дає можливість молодому режисеру крок за кроком просуватися в роботі над створенням вистави. Підручник у логічній послідовності дає студентам необхідний об'єм знань і вмінь, які дозволяють їм пізнати сутність майбутньої професії режисера та її практичним оволодінням.

Посібник «Робота режисера над п'єсою та виставою» подано в чіткій послідовності розділів, викладено на належному науково-теоретичному рівні, відповідає вимогам навчальної програми, корисний і потрібний для студентів, які опановують професію режисера.

Навчальний посібник має чітко вибудовані розділи: «Режисерський аналіз п'єси», «Режисерський задум вистави», «Втілення задуму», «Постановочний план», «Процес режисерської творчості» та «Компоненти вистави».

У кінці посібника автори подають великий список літератури і дають студентам завдання для самостійної роботи.

Кожний розділ – це певний етап роботи режисера над п'єсою, викладений у логічній послідовності й розкриває теоретичну та практичну основу фахової підготовки студентів і ґрунтується на програмі курсу «Режисер драматичного театру».

У посібнику ставляться питання, які вчать студентів свідомо відноситися до професії режисера. Цілеспрямовано й вимогливо працювати, торувати шлях до способу сценічного існування, який найбільше може зачепити та пробудити людську душу. Разом із тим підручник не встановлює ніяких абсолютних правил, він базується на досвіді роботи режисера та його відношенні до певних проблем режисерської майстерності.

Процес роботи режисера над виставою носить виключно суб'єктивний характер і автори посібника наголошують, що вони не дають єдино правильного визначення поняття про режисуру і єдино правильних шляхів до творчого процесу режисера.

Майже всі театральні діячі волею чи неволею працюють за системою Станіславського К. С., адже закони органічної поведінки людини не змінні й за тисячоліття. Тому система – не естетичний трактат і не вказівки як ставити вистави, а дороговказ на шляху до

творчого самопочуття актора на сцені. І що творитиме він у цьому самопочутті – залежить від нього та режисера вистави.

К. С. Станіславський у книзі «Робота актора над собою» писав, що до системи заглядати щодня не потрібно, нею треба жити. Він застерігав, що системою потрібно вміти користуватися. Якщо роль виходить, ні про яку систему думати не слід. Треба забути про неї. Вона потрібна лише тоді, коли виникають творчі ускладнення.

Автори підручника наголошують, що режисер повинен знати, як і для чого він здійснює постановку, що він хоче донести сучасному глядачеві і якими засобами він буде користуватися у своїй роботі над п'єсою та виставою.

Режисура – це практична робота над п'єсою в процесі створення вистави, тому не можна розповісти про цю практику без розбору цілого ряду драматичних творів. У посібнику автори аналізують п'єси класиків і сучасних драматургів.

Вважаємо, що навчальний посібник Олексія Тимофійовича Заворотнього та Валерія Миколайовича Лопанді «Робота режисера над п'єсою та виставою» буде корисним студентам режисерської спеціалізації, молодим режисерам та великій армії діячів театру. Рекомендуємо до публікації:

Стригун Федір Миколайович,

художній керівник Львівського національного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької,
народний артист України,
лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка,
член-кореспондент Академії мистецтв України
(м. Львів);

Литвиненко Таїсія Йосипівна,

народна артистка України,
Львівський національний український
драматичний театр ім. М. Заньковецької (м. Львів).

ДО ЧИТАЧА

Дорогий друже!

Відомо, що модель світу, яка створюється театром, найбільш адекватна дійсності й різниться лише тим, що театр відображає світ у синтезі всіх його чуттєвих проявів, тоді як інші види мистецтва дають лише одну, досить вузьку картину світу через пензель художника, звук, спів, інтонацію, пластику, слово тощо. Якщо взяти відомий афоризм Шекспіра, який стверджує: «Весь світ – театр», то можна сказати й так: «Театр – весь світ», тому що в його дзеркалі сцени і світ, і всесвіт, і найголовніше – люди та їхні почуття й пристрасті.

Далі бажано визначити надзавдання автора – ідею, заради якої він написав п'єсу. Це надзавдання необхідно визначити якомога точніше, бо від цього в подальшому буде залежати тлумачення п'єси й цілеспрямованість вистави. Надзавдання повинне бути цікавим, захоплюючим і відповідати творчому задуму драматурга.

Тут необхідно відокремити бачення, властиве тією чи іншою мірою уяві будь-якої людини, від бачення режисерського, яке припускає створення найбільш образного ходу для реалізації п'єси.

Образне емоційне відчуття майбутньої вистави завжди індивідуальне, оскільки кожний режисер-постановник має свою індивідуальність. Народжуються різні відчуття: ритмічні, темпові, пластичні, кольорові тощо. На цьому етапі діяльності не слід розробляти точного плану реалізації образного бачення, тим більше визначати його конкретні сценічні форми. Усе це з'явиться в подальшому створенні вистави, виплавиться в спільній роботі всіх учасників творчого колективу. Зіткнення прекрасного, піднесеного, героїчного в людях і дрібних, низьких, застарілих, відмерлих рис у нашому житті, які ще зустрічаються в ньому.

По справедливому вислову відомого режисера й педагога О.Д.Попова, що всякий предмет розмови вимагає своєї мови сучасність драматургії – це насамперед сучасність думки, погляду на навколишній світ. Новизна драматичного матеріалу найменше визначається новизною форми, несподіваними драматичними ходами, прийомами й трюками, якщо немає головного – новизни авторського відношення до проблеми. А вибір виразних засобів драматургії, багато в чому визначальних надалі й виразніше засобу режисури, залежить від великого числа обставин і умов – від творчих можливостей та інтересів авторів і виконавців твору до матеріально-технічного забезпечення колективу. Але головною, визначальною обставиною цього вибору є

факт і задум, що вже містить у собі ніби передчуття характеру виразних засобів.

Характером теми, особливостями матеріалу, необхідного для її вирішення, ступенем його складності, а також творчими можливостями колективу багато в чому визначаються шляхи рішення цієї теми, сценічний спосіб її втілення, діапазон виразних засобів. Для втілення свого задуму драматург, режисер та актор використовують усілякі сценічні форми, які існують у театрі...

Пропонований навчальний посібник «Робота режисера над п'єсою та виставою» присвячується процесу навчання виразним підвалинам режисерської та акторської школи, питанням навчання роботи режисера над п'єсою, над майбутньою виставою, над схемою «Постановочного плану» вистави тощо. Майбутній режисер навчиться як правильно зробити режисерський аналіз п'єси, як виявити певні особливості твору, його тему та ідею, стиль та поетику. Також отримає навички і буде знати, як зробити репетиційний процес, як навчитися мистецтву точної побудови мізансцени у виставі, як працювати з актором-виконавцем, як створити з композитором точне музичне оформлення, а з художником – правдиво-образну сценографію вистави. Навчальний посібник складений на основі навчальних програм з режисури та майстерності актора.

Цей навчальний посібник дає певні основи режисерської та акторської школи.

Бажаємо успіху!

ВСТУП

КОЛЕКТИВНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Одна з найважливіших особливостей театрального мистецтва полягає в його колективності. Кожний актор відчуває це на кожній репетиції й на кожній виставі. Тому будь-який розгляд природи акторського мистецтва виявляється неповним і недостатнім, якщо він обходить мовчанням питання про колективність мистецтва театру.

Звертаючись до молоді в одній із перших бесід зі студійцями в оперно-драматичній студії, К. С. Станіславський казав: «Колективність і питання про те, навіщо ви прийшли, – ось два основних питання, про які треба постійно думати, писати, казати не лише в школі, але протягом усього вашого творчого життя»¹.

Порядкові логіці дій, що виражають сутність образу, актор залежить від логіки показуваних на сцені подій, а події ці здійснюються й можуть бути здійснені тільки загальними зусиллями колективу.

Будь-яка колективна діяльність для того, щоб бути максимально продуктивною, повинна бути належним чином організована. Яку б справу не робила група людей, для успіху їхньої загальної справи необхідно, щоб кожний виконував свою функцію й щоб усі функції, потрібні для здійснення загальної справи, були розподілені між членами групи. Таке розмежування функцій робить групу людей організованим колективом.

Чи йде мова про спортивну команду, про державну установу, добровільне суспільство – у всіх випадках успіх діяльності «організації» у великому ступені залежить від правильності розподілу обов'язків і від того, наскільки справляється кожен член організації зі своєю цариною обов'язків.

Тим часом питання про правильне й чітке розмежування творчих функцій у театральному колективі до виникнення науки про акторське мистецтво залишалося неясним, та й тепер глумачиться іноді на основі суб'єктивних пристрастей. А без правильного визначення й розмежування функцій жодна з них не може бути повною мірою використана для досягнення загальної мети, в ім'я якої існує театр. Тому, може, Станіславський і пов'язував питання про колективність з «питанням про те, навіщо ви прийшли» в театр.

¹ Станіславський К. С. Статті. Речі. Беседи. Письма. – М.: Искусство, 1953. – С. 331.

Глядачі приходять у театр для того, щоб бачити те, що відбувається на сцені; на сцені актори втілюють «життя людського духу». Чим краще вони це роблять, тим краще театр. При цьому «краще» значить – краще відповідно до мети мистецтва, тобто краще й у відношенні повноти і ясності втілення, і в тім відношенні, наскільки цікаве, змістовне, повчальне життя – життя яких людей вони, актори, утілюють.

К. С. Станіславський писав: «Після чверть вікової роботи, спробувавши різноманітні шляхи сценічної творчості, МХАТ остаточно переконався на власному досвіді, що головний творець на сцені – актор. До нього й звертаються з тих пір усі сили, йому присвячуються всі шукання нашого театру»¹.

Цю ж думку висловлював і В. І. Немирович-Данченко: «А театр – це актор, хоча б провідна роль належала драматургові, і театральне мистецтво є насамперед акторське мистецтво»². «Я не раз у своїх виступах казав так: «Ви можете побудувати чудовий будинок, посадити чудових директорів і адміністрацію, запросити музикантів – і все-таки театру ще не буде; а от вийдуть на площу три актори, простелять килим і почнуть грати п'єсу, навіть без гриму й обстановки, і театр уже є»³.

Але акторське мистецтво має потребу в певних умовах свого існування. Створювати ці умови й покликане те, що називається «театр». Виходить, правильна організація театру, при якій акторові створені найбільш сприятливі умови для впливу на глядачів і яка пред'являє до акторів найбільш високі вимоги в належному використанні цих умов.

Відомий афоризм К. С. Станіславського – «театр починається з вішалки» має насамперед саме цей зміст: усе в театрі, «починаючи з вішалки», повинне допомагати акторам створювати на сцені змістовне життя людського духу й допомагати глядачам у всій повноті сприймати зміст цього життя.

Це перший і найважливіший принцип розмежування функцій у колективному мистецтві театру.

Але не всі умови продуктивності акторської творчості рівноцінні й рівнозначні. Серед них є більш і є менш важливі й необхідні.

Участь автора-драматурга у створенні вистави й в акторській творчості взагалі – умова, абсолютно необхідна й обов'язкова в будь-якому театрі, у всіх випадках і за всіх часів існування театру. Навіть у

¹ Станіславський К. С. Статті. Речі. Беседи. Письма. – М.: Искусство, 1953. – С. 260.

² Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие, т. 1, – М.: Искусство, 1953. – С. 46.

³ Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие, т. 1, – М.: Искусство, 1953. – С. 134.

театрі імпровізації, де начебто немає автора-драматурга, у дійсності він є; тільки в цьому випадку драматургом є сам актор, імпровізуючи текст, він тим самим складає п'єсу, тобто виступає як автор. Вистава без п'єси (поганої або хорошої – питання інше) – це нісенітниця. І це відноситься до будь-якого різновиду театрального мистецтва.

Якщо драматургія є перша й обов'язкова умова існування акторського мистецтва, то від якості драматургії залежить якість театру. Але залежність тут не така проста й не така прямолінійна, як це може здатися на перший погляд.

В. І. Немирович-Данченко писав: «Керівником внутрішньої лінії, внутрішніх образів, внутрішніх задач, зерна, наскрізної дії є автор. Його треба вивчати, до нього підходити і йому підкорятися»¹. Але В. І. Немирович-Данченко належить і твердження, на перший погляд протилежний тільки що приведеному: «Зараз багато говорять про те, що актор і режисер повинні слухатися автора... А тим часом, це може відноситися тільки до такого театру, що задовольняється роллю виконавця, передавача й слуги автора. Театр, який хоче бути творцем, створити твір через себе, той не буде слухатися»².

Усякий живий організм залежить від умов свого існування, але діяльний, життєздатний організм сам бореться за кращі умови, сам, у певній мірі, створює їх і має деяку самостійність. Сильний організм може досить довго існувати, усупереч несприятливим умовам, а слабкий гине навіть і при тих умовах, при яких сильний розвивається й росте.

Здоровий, сильний театр, по-перше, сам бореться за повноцінний репертуар; по-друге, він не гине, якщо навіть іноді помиляється у виборі п'єс (так, скажемо, театр імені Івана Франка й театр імені Марії Заньковецької ставили не раз погані, слабкі п'єси, але завжди виправляли свою репертуарну лінію); по-третє, навіть і середню по якості п'єсу він може перетворити в пристойну виставу. Слабкий театр виявляється не в змозі скористатися найкращою п'єсою, наприклад, класичною.

Гете казав: «Роблять велику помилку, коли думають, що посередні п'єси можна доручати виконувати посереднім акторам. П'єса другого, третього гатунку при виконанні першокласними силами може вирости й перетворитися в щось справді гарне»³.

Якщо ж театр постійно й систематично бере до постановки погані п'єси, якщо він не вміє відрізнити погану п'єсу від хорошої, то такий театр неминуче гине, швидше або повільніше, залежно від його власних сил.

¹ Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие. т. 1, – М.: Искусство, 1953. – С. 228.

² «Ежегодник МХТ» за 1943 г., – М.: 1945, – С. 176.

³ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. – М.: 1934, – С. 661.

В.Г.Белінський писав: «Я сценічне мистецтво вважаю творчістю, а актора самобутнім творцем, а не рабом автора. Знайдіть двох великих сценічних художників, геній яких був би цілком рівним, дайте їм зіграти одну й ту ж роль, і ви побачите те ж, але не те. І це дуже природно, тому що неможливо знайти навіть двох читачів із рівною освіченістю й рівною здатністю сприймати враження витонченого, які б зовсім однаковим чином уявляли собі героя драми... Тим більше актор: тому що він, так би мовити, доповнює своєю грою ідею автора, і в цьому доповненні складається його творчість»¹.

Театрові нічого робити без п'єси. Його мистецтво складається з відтворення життя, але його неможливо відтворити все відразу, а те, що саме підлягає відтворенню в кожній виставі. Це дає театрові драматургія. З усього безмежного різноманіття фактів, явищ, процесів людського життя, що існували, існують і можливо існуватимуть у майбутньому, драматургія відбирає ті факти, події і явища, що театральний колектив відтворює на сцені. Але драматургія не тільки відтворює своїми засобами певні події дійсності, але й будує ці події. Шляхом добору вона будує таке життя, яке варте й має сенс відтворювати на сцені заради її змісту, для того щоб цей зміст дійшов до свідомості глядачів і зробив на них належний вплив.

«У драмі, – писав Гегель, – змістом є якийсь учинок; драма повинна зобразити, як відбувається цей учинок. Але люди роблять багато речей: розмовляють один з одним, а в проміжках – їдять, сплять, одягаються, вимовляють ті або інші слова тощо. Але все те з даних дій людей, які не знаходяться у зв'язку з тим конкретним учинком, який складає дійсний зміст драми, не повинно входити в неї; таким чином, усе, що входить до неї, не повинно залишатися чимось, що немає значення стосовно цього вчинку»².

Що воно, життя, зображене в цьому «учинку», собою представляє? Як вона побудована; чому й навіщо саме так? який смисл її? Театр повинний практично відповісти на ці питання. Чи вирішить він цю, що стоїть перед ним задачу чи вирішить її чи вирішить краще або гірше – це вже залежить від театру, і тільки від нього.

Виходить, п'єса є обов'язковою умовою існування акторського мистецтва насамперед тому, що вона являє собою визначене ідейно-творче завдання акторам. В інших, не колективних мистецтвах творчу задачу ставить перед собою сам художник, у колективному мистецтві театру цю функцію виконує драматург. А без мети, без ідейно-творчої задачі ніякого змістовного твору мистецтва бути, мабуть, не

¹ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. т. 1. – М.: 1962. – С. 183.

² Гегель. Соч., т. XII. – М.: 1938, – С. 19.

може. Саме тому й у цьому драматургії належить провідна роль у мистецтві театру.

Якщо театр узяв п'єсу, то тим самим він прийняв на себе виконання творчого завдання, яке існує в ній. П'єса як твір драматичного роду художньої літератури продовжує жити незалежно від акторів. Чи перетвориться він у твір театрального мистецтва і у твір якої саме ідейно-художньої якості – це залежить тепер від театру, і насамперед від його визначальної сили – акторів.

Для того щоб прочитати в п'єсі укладене в ній ідейно-творче завдання, щоб визначити чи відповідає воно ідейно-творчим устремлінням актора, йому потрібно знати, що саме в його майбутній акторській роботі вирішено драматургом і що надається вирішити йому самому, акторові.

Усе, що він може внести в п'єсу, він може втілити тільки й винятково логікою дій. Тому й те, що він не може змінити, що задано йому, що вирішено, він також змушений шукати в логіці дії, яка передбачена драматургом. Тому актор читає в п'єсі насамперед сюжет.

Наприклад, починалися в МХАТ репетиції «Гартюфа». В. О. Топорков розповідає: «Перший етап нашої репетиційної роботи, який можна б назвати розвідувальним, полягав у пізнанні окремих сцен і всієї п'єси в цілому. Кедров, який керував репетиціями, прагнув домогтися від кожного з виконавців ясної й чіткої розповіді змісту або, правильніше, сюжету п'єси. Виклад повинний тільки передавати строго сюжетну лінію у всій її чистоті. Ніяких зайвих просторікувань не допускалося. Потрібно було тільки відповідати на питання: що сталося, що відбулося?»¹

Чи ігноруються при цьому інші сторони або якості п'єси? Аж ніяк ні. Усі залежить від того, що розуміти під словом «сюжет».

Якщо «сюжет» розуміти як розвиток подій, а під «подіями» розуміти події в житті людей, то практичними й окремими групами людей, тобто розвиток того або іншого конфлікту, що має суспільне значення. Але конфлікт між людьми виникає потім, так, а не інакше, розвивається й, нарешті, приводить до того, а не іншого результату тільки тому, що в ньому зіштовхуються, вступають у протиріччя певні інтереси людей. Від того, які ці інтереси, які люди їх переслідують, у яких умовах вони борються і як вони ці умови враховують, – від усього цього залежить конкретний плин конфлікту, розвиток подій, зміст боротьби – сюжет.

Виходить, вивчаючи в п'єсі сюжет, актор тим самим вивчає й характери дійових осіб, а отже, і все інше з образами зв'язане: ідею, тему, жанр, мову й інше.

¹ Топорков В. О. Станиславский на репетиции. – М.: 1949. – С. 140 – 141.

Можна розмовляти про мову п'єси, про її жанр, про образи, про тему й про ідею п'єси, відволікаючись від її сюжету; це завжди буде спеціальний і однобічний підхід до неї. Так, можна розглядати внутрішній світ героїв як такий, їхню мову як таку, думки й наміри автора як такі. При такому підході до п'єси та або інша сторона її може вивчати дуже глибоко й докладно, але інші сторони неминуче залишаються в тіні.

У сюжеті п'єси тема, ідея, образи, жанр і мова злиті з фабулою й представляють одне нерозривне ціле. Для того щоб вивчити й зрозуміти сюжет, тобто зрозуміти його в усіх подробицях, необхідно вивчити фабулу, вивчити людей, які беруть у ній участь, усвідомити, чому й навіщо автор змусив їх брати участь у конфлікті, чому вони необхідні в подіях, що розвиваються; а для цього – які почуття й думки вони виражають, як вони їх виражають, чому саме так, а не інакше, тобто, що вони собою являють.

Таким чином, вивчаючи сюжет п'єси, розглядаючи, весь запропонований автором матеріал, так би мовити, «через сюжет», автор визначає зміст, розмір і межі тих зобов'язань, які накладає п'єса на акторів, на театр у цілому. Або: яке життя, яких людей і навіщо акторам потрібно відтворити на сцені, граючи дану п'єсу.

Якщо сюжет кожної даної п'єси – це зміст зображеної в ній боротьби, а остання складається, мабуть, з дій і протидій, то сюжет виявляється ніби «загальним знаменником драматургії й акторського мистецтва, вивчаючи сюжет, актор знаходить «загальний знаменник» свого майбутнього твору мистецтва й того художнього твору, що дано йому автором п'єси.

Сюжет п'єси – це основа, опора, каркас логіки дії кожного її образу. Індивідуальна логіка дій кожного образу вистави – це одна із сюжетних ліній п'єси, доведена до повної конкретності, збагачена й доповнена уявою актора, перевірена ним на практиці й здійснювана ним у справжніх, продуктивних і доцільних діях. Якщо все знайдене ним у п'єсі й у ролі актор сприймає в єдності з її сюжетом, то далі він складає, підсумовує, зливає в одне ціле, своє й авторське й у результаті «доповнює», за виразом Белінського, уточнює й розвиває думку й ідею автора.

Тому й драматурги, заклопотані тим, щоб їхні ідеї знайшли своє нове сценічне буття в акторському мистецтві. Вони завжди додавали сюжетові надзвичайно велике значення. «Справді, – казав Гете Еккерману, – що важливіше вибору сюжету?.. Коли сюжет не годиться, то талант витрачається дарма»¹.

¹ Эккерман И. П. Разговоры с Гёте. – М.: 1934. – С. 186.

Яким не є велике значення сюжету й для драматурга, і для акторів, було б оманю додавати йому самодостатнє значення. Неважко собі уявити гостросюжетну п'єсу, яку відносно легко перетворити у виставу, але яка, проте, далека від досконалості. З іншого боку, багато першокласних п'єс відрізняються простотою, ясністю, ледве чи не примітивністю сюжету, а деякі, як, наприклад, багато п'єс Чехова, на перший погляд здається, що навіть і зовсім позбавлені гострого сюжету.

Ці факти говорять про те, що, по-перше, хитромудрість, складність, навіть захопливість сюжету зовсім не завжди є вирішальним достоїнством п'єси, і що, по-друге, сюжет п'єси далеко не завжди лежить на її поверхні й помітний із першого погляду.

Сюжет є складне ціле. Запаморочлива послідовність подій (фабула) може сполучитися в ньому із примітивними характеристиками й служити вираженню дуже банальної моралі. І, навпаки, найпростіший склад подій багатьох п'єс Островського, Чехова, Кропивницького, Куліша, наприклад, здобувають високу ідейно-художню цінність, тому що в цих подіях беруть участь складні, цікаві, типові і яскраві характери. Виходить, в одних випадках драматургові вдається розкрити сутність цікавих, складних характерів через участь їх у найпростіших, навіть примітивних і банальних подіях, і тоді ці події перестають бути банальними й примітивними; в інші – драматургові не вдається показати цікаву сутність людей, хоча вони й беруть участь у складних і заплутаних подіях. Тоді зовнішня цікавість марно претендує на те, щоб замінити зміст. О. М. Островський застерігав від цього: «В обробці сюжету потрібна не оригінальність, а правильність і стрункість; а в обробці характерів – правильність дійсності»¹.

Звідси може бути зроблений висновок: вивчаючи п'єсу й роль, актор визначає своєрідність кожного даного сюжету. У ньому він знаходить тему, ідею, образи, жанр, – і все те, що й про що повинна п'єса розповісти глядачам. А зі своєрідності кожного даного сюжету випливає й те, як і чим саме цей сюжет повинний бути доповнений на сцені за допомогою творчої уяви акторів, для того щоб із п'єси вийшла найкраща вистава.

Якщо, наприклад, сюжет п'єси «лежить на поверхні», то його потрібно, звичайно, «поглиблювати» – фабулу потрібно мотивувати глибше, різнобічно, більш ґрунтовно й широко, ніж це зробив автор. Якщо сюжет глибоко захований, його потрібно «витягти на поверхню». Якщо в п'єсі немає оголених подій, які бурхливо розвиваються, то тим

¹ Островский А. Н. О театре. Искусство, – М.: 1947. – С. 164.

важливіші події, що лежать в основі її сюжету, усвідомити й утілити з граничною ясністю й повнотою, щоб глядачі могли стежити за ними. «Народ вимагає цікавості, дії», – писав О. С. Пушкін. У першому випадку очевидну боротьбу потрібно обґрунтувати цікавими характеристиками, у другому – цікаві характери потрібно зіштовхнути в очевидну боротьбу.

Розбір п'єси «Три сестри», показує, як виразне з'ясування сюжету приводить до розуміння його своєрідності, до розуміння того, яка саме боротьба відбувається між персонажами п'єси і як від цього вирає повнота і ясність характеристики самих персонажів.

Будь-яка п'єса, щоб перетворитися у виставу, має потребу в конкретизації вхідних у неї подій, користуючись висловом Белінського, – «у доповненні». Від того, чим і як «доповнили» її актори, у великому ступені залежить її доля, і в даній конкретній виставі – у тому, як вона буде впливати на глядачів, і в її сценічній історії взагалі.

«Ти отримав роль, – казав М. С. Щепкін, – і щоб довідатися, що це за птах, повинний запитати в п'єси, і вона неодмінно дасть тобі задовільну відповідь... Намагайся, так сказати, розжувати й проковтнути всю роль, щоб вона ввійшла тобі в плоть і кров. Досягнеш цього – і в тебе самі народяться й щирі звуки голосу й правильні жести, а без цього яким би ти не був штукарем, яких пружин не підводи, а все буде справа дрань»¹.

Ці думки М. С. Щепкіна не втратили актуальності й донині. Актор повинний уміти «запитувати п'єсу», знати, як «розжувати й проковтнути роль», для того щоб діяти в співдружності з автором і не бути ні сліпим його рабом, ні супротивником.

П'єса відкриває перед акторами можливість діяти. Для того щоб ця можливість була реалізованою театральним колективом, необхідно, щоб перетворення п'єси у виставу було організовано. Як у всякій колективній справі, це обов'язкова умова продуктивності праці окремих членів колективу. Цю умову виконує режисур.

Режисер – це завжди організатор. Цією функцією визначається практично зміст усякої режисури, за всіх часів існування цієї професії й навіть до її офіційної появи. Старший актор трупи, автор п'єси, директор театру, антрепренер, цеховий старшина, староста гуртка театральної самодіяльності – кожен погано або добре, талановито або бездарно, організовуючи практично виставу, виконує цю функцію. Він так організовує перетворення п'єси у виставу, щоб п'єса впливала зі сцени на глядачів.

¹ Щепкин М. С. Записки. Письма. – М.: 1952. – С. 385.

У сучасному професійному театрі організаційні функції надзвичайно численні й різноманітні. Вони виконуються багатьма людьми – від директора театру до помічника режисера. У цих умовах організатор вистави виявляється постаттю з надзвичайно широкими, а тому часто недостатньо конкретними обов'язками. У результаті цього коло справ режисера, його компетенція і його відповідальність нерідко визначаються майже тільки його індивідуальними вподобаннями: усе виконати він не може, тому йому залишається вибирати, які саме турботи по перетворенню п'єси у виставу взяти на себе. Один режисер усе-таки намагається розпоряджатися всім у театрі: він перекроює п'єсу за своїм розсудом, диктує акторам, художникові, композиторові й претендує на те, щоб бути автором вистави. Інші, навпаки, упадають у повну залежність від виконавців вистави.

Така невизначеність функцій режисера, точніше, невизначеність того головного його обов'язку, що визначив би сутність його роботи, спричиняє іноді сумнів у потребі самої професії режисера.

Режисер повинен бути особистістю, яка зобов'язана заповнювати недоліки в роботі кожного з членів театрального колективу. Хоча людину, яка мала б на це творче право, важко собі навіть уявити, проте таке право є в кожного режисера; те, як він цим правом користується, залежить від його смаку, уподобань, а іноді й сваволі. Так виникають типи режисерів, що ігнорують свій головний обов'язок, – від режисера-лектора й літературного критика до режисера, заклопотаного тільки видовищною стороною вистави. Перший зайнятий, головним чином, заповненням недостатньої освіченості акторів; другий зовсім не втручається в їхню роботу (для цього в нього, звичайно, є «асистенти»).

Перетворити п'єсу в реалістичну виставу – це значить організувати на сцені життя, відтворити на ній ту дійсність, яка дана театрові в літературно-художньому зображенні в п'єсі. Дійсність ця складається з життя людей і з усього того, що цих людей оточує – із предметів, природних явищ, звуків тощо. Щоб організувати на сцені життя, дане в п'єсі, потрібно відтворити й те, й інше. Для цього необхідно й те, й інше побачити в п'єсі, доповнити власною уявою, довести свої уявлення до повної конкретності, зв'язати їх в одне ціле й, нарешті, знайти технічні засоби, за допомогою яких це побудоване в уяві життя може бути практично відтворене на сцені.

У такий спосіб задача побудувати на сцені життя належного змісту й належної виразності складається із двох взаємозалежних задач: побудувати зовнішнє життя, відносно людей, які беруть у ньому участь, і побудувати життя самих цих людей, тобто організувати так поведінку акторів, щоб вони перетворилися в дійові особи п'єси й жили їхнім життям.

Розділ перший

**РЕЖИСЕРСЬКИЙ
АНАЛІЗ П'ЄСИ**

АВТОР І ЕПОХА. ОБҐРУНТУВАННЯ ВИБОРУ П'ЄСИ

Основою для вистави в театрі є п'єса. Обираючи п'єсу, театр заявляє про своє відношення до її тематики й зобов'язується театральними засобами донести до глядача зміст твору. Драматургія не тільки виносить зміст твору, але сміливо впливає на його художню технологію, сприяє діалогу з глядачем.

Дуже важливим моментом у роботі режисера є вибір п'єси для роботи. Вибір п'єси диктують духовні потреби часу. Концепція постановки знаходиться в залі глядачів. Її не треба придумувати, її потрібно знайти.

Головним завданням колективу повинне стати художнє осягнення сьогодення. Сучасна вистава – це не тільки злободенність. Сучасна вистава співзвучна не з поточним моментом, вона співвідноситься із Часом. Ми раз у раз підміняємо поняття сучасність із модою та злободенністю.

Можна володіти витонченою технікою й навіть талантом і не бути сучасним художником. Для цього потрібно відчувати й думати так, як твій сучасник. Із думок та почуттів, які закладені в п'єсі режисеру, треба уміти відібрати найбільш людяне, прогресивне. Сучасник – поняття складове та різнорідне. Тому підтвердити правоту вибору режисера може тільки глядач.

Беручи п'єсу для постановки, режисер повинен думати, що він запропонує колективу. Йому необхідно виявити особливості цього твору, його стиль, поетику тощо. Режисер повинен звільнитися від кон'юнктурної залежності та колишніх стереотипів. Авторський кут зору на світ визначає жанр п'єси й диктує режисеру спосіб відбору запропонованих обставин та природу почуттів.

Саме автор відкриває людям новий світ, нові досягнення в осмисленні життя та проблеми людських доль. Усі дійові особи п'єси переслідують свої конкретні цілі по відношенню до предмета конфлікту. Автор п'єси має свою життєву позицію, свою точку зору на предмет боротьби, яка інколи сходиться з точкою зору однієї з конфліктуючих сторін, а інколи й не сходиться. Автор може поділяти чийсь погляд, чийсь гнівно засуджувати тощо, але він завжди займає конкретну позицію відносно предмета конфлікту і протилежних сторін боротьби.

Театр усе частіше звертається до прози. Вона багатша ніж сучасна драматургія, насамперед своєю змістовністю, сміливо піднімає жагучі різнобарвні політичні, соціальні, моральні, естетичні проблеми

сучасності. Театр повинен відстоювати своє право на художню інтерпретацію.

Уже давно ніхто не заперечує провідної ролі режисера в сучасному театрі. Але жодні відкриття, пошуки плідних форм не дадуть запобігти падіння мистецтва, не стануть плідними, якщо не будуть якнайтісніше пов'язані з актором.

Важко визначитись, де починається імпровізація актора і де її немає, у чому її сутність. Вона завжди залишається таємницею, що важко визначається словами, не піддається раціональному аналізу, але важливо те, що якщо імпровізація відсутня – мистецтво актора губить свою силу, театр покидає радість. Тому головним завданням режисера як постановника вистави можна вважати спробу запалити іскру творчої імпровізації в актора й через нього реалізувати свій задум.

До аналізу п'єси не можна приступати умоглядно. Зрозуміти й прийняти надзавдання автора – основна мета режисерського аналізу. Для того щоб зрозуміти ідею п'єси, її надзавдання, потрібно розпочинати аналіз із визначення подій, які заводять пружину дії. Розпочинаємо з вихідної події – із чого бере початок п'єси. Студентам буває важко визначити цю подію. Вони часто підміняють її запропонованими обставинами, особливо якщо вони досить віддалені часом від початку п'єси й для дійових осіб стали вже запропонованими обставинами.

Наприклад, розбираючи п'єсу «Антігону» Жана Ануя, то для одних вихідною подією може бути війна між братами Етеоклом і Полініком, для других – смерть обох братів, для третіх – наказ Креона не хоронити тіло Полініка, і лише для деяких вихідною подією може стати спроба Антігони похоронити брата, порушивши наказ Креона. У схожих випадках важко буває спрямувати увагу студентів на те, яка подія живе у вчинках дійових осіб довго після початку п'єси, а яка тільки згадується.

Безумовно, цими подіями жили герої п'єси, але наступні події посунули їх на другий план. Так і в «Антігоні» – війна почалася давно, була довгою, до неї звикли, у п'єсі про неї лише згадують. Війна привела до загибелі братів і політичний хід Креона – одного похоронити з почестями, а другого залишити не похованим, заставило Антігону виконати свій родинний обов'язок – похоронити брата. Тому в п'єсі смерть братів і наказ Креона вже не хвилюють близьких так, як спроба Антігони похоронити Полініка.

А що б було, якби Антігона не намагалася похоронити брата?
Не було б і п'єси.

Саме ця подія породила наскрізну дію та контрдію, які прямують до надзавдання.

Антігона похоронила брата, знаючи, що порушила наказ Креона. Звідси й розпочинається її боротьба за свій вибір. Тому замість життя, яке пропонує їй Креон, вона обрала смерть. Вона розуміє, що якщо поступиться Креону, якщо вона не вистоїть перед спокусою «жити» й поступиться своєю совістю, то вона перестане бути тою Антігоною, якою хоче бути. Тому вона й обирає смерть і протягом п'єси бореться за своє право вмерти. Це її надзавдання.

На боці Антігони один Гемон, і він теж обирає смерть. Креон намагається підкорити Антігону собі – заставити її жити. Він глибоко переконаний, що без компромісів людина не може прожити. Обставини життя сильніші за волю та бажання людини. Життя потрібно приймати таким, яким воно є. Людина не може робити свій вибір. Зломити Антігону – це надзавдання Креона. Автор на боці Антігони. Вона гине, але робить свій вибір. Креон терпить поразку. Він не може досягти свого надзавдання. Його філософія компромісу терпить крах.

Розпочинається все з вибору режисером п'єси для майбутньої вистави. Цікава, майстерно написана п'єса – це велика радість для режисера, тому, ознайомлюючись із п'єсою, бажано організувати свою роботу так, щоб ніщо не заважало органічному сприйняттю матеріалу.

Робота режисера над п'єсою – процес творчий, він носить досить особистий характер і тому не бажано для всіх радити єдиних правил. Разом із тим є й загальні положення, характерні для цього періоду роботи.

Перший етап – це період, коли режисер залишається з п'єсою наодинці. Читати п'єсу необхідно за один раз, без зайвих перерв, щоб цілковито охопити увесь драматичний матеріал. Перерви повинні бути хіба що в антрактах. Тому найгірше читати п'єси в дорозі, де постійно щось заважатиме цьому процесу. Читати п'єсу бажано не поспішаючи, не напружуючись, зручно розмістившись, і головне – режисеру треба забути, що він режисер. Це потрібно для того, щоб безпосередньо, подитячому довірливо зрозуміти автора при першій читці, бо коли режисер буде читати п'єсу в наступний раз, то його сприйняття вже буде ускладнене елементами аналізу й не буде таким безпосереднім, як перше. Головне не силувати себе, хай усе йде своєю чергою, і якщо п'єса не може режисера зацікавити й схвилювати, то це не його вина. Таке ознайомлення з п'єсою потрібне для того, щоб якомога повніше виявити якості, органічно притаманні цій п'єсі.

Насамперед у режисера формується певне відношення до щойно прочитаного, і якщо п'єса сподобалася, викликає певні хвилювання, то

йому хочеться показати це в дії на сцені, у реальних обставинах, зіткненні характерів. Виникає необхідність поділитися своїми враженнями із глядачем, захопити його цікавими ідеями, зробити його своїм співучасником. У цей період режисер повинен яскраво бачити якісь моменти дії, фантазувати, переживати разом з акторами зіткнення між персонажами. Одночасно повинна працювати думка над тим, як краще вирішити ті чи інші епізоди, яку атмосферу необхідно створити, у якому ритмі має відбуватися дія, заради чого написав цю п'єсу драматург, заради чого ставити її, про що повинна сказати вона сьогодні глядачеві?

Перше враження від обраної п'єси – це досить відповідальний момент у роботі режисера, тому потрібно підійти до нього таким чином, так організувати свій час, щоб ніщо не завадило режисеру органічно сприйняти матеріал п'єси.

Перше емоційне враження від обраної п'єси повинно викликати в режисера емоції, образи, відчуття, які виникли під час першого знайомства з п'єсою. А найголовніше – це повинно виникнути передчуття задуму вистави.

Режисер зобов'язаний перевірити своє емоційне враження першого образу вистави через такий приблизний аналіз п'єси:

- життєва основа п'єси, час написання, основні проблеми життя в той час, їхнє відображення в п'єсі;
- характер і спрямованість творчості автора в цілому, місце даного твору в його творчості;
- фабула п'єси (короткий режисерський виклад дієвих фактів у їх часовій послідовності);
- основний конфлікт у п'єсі, як боротьба головних прагнень, суперечностей, протидіючих сил;
- головна тема як проблема, яка хвилює автора;
- головна думка автора (ідея);
- яке ставлення автора до поставленої в п'єсі проблеми;
- жанр п'єси;
- актуальність п'єси для глядача, якому буде адресуватися вистава.

Це перше враження потрібно зафіксувати, бо потім буде важко відновити його в пам'яті режисера, важко визначити, де закінчується творчість драматурга й починається його особиста творчість. Якщо режисер зуміє зафіксувати перше враження від п'єси, то коли прийде час роботи над виставою, він зможе побачити, які саме якості п'єси він не донесе до сприйняття глядачам. Станіславський радив робити це для того, щоб не сліпо керуватися записами в подальшій роботі над п'єсою,

а щоб урахувати їх як об'єктивно існуючі особливості п'єси і її можливості, викликати саме ті враження, а не інші. Чергове звернення режисера до своїх записів дає йому можливість контролювати себе, щоб не допустити помилок і не втратити відчуття матеріалу п'єси.

Не завжди перше враження від прочитаної п'єси буває точним. Інколи глибина твору не відкривається при першій читці, а буває, що незвичність форми чи ефективність сюжету прикриває її ідейну пустоту. Буває по різному. Але, як правило, після першої читки вона викликає досить загальні, але надзвичайно сильні відчуття. Важко визначити словами перше враження від почутої музики або словами розповісти про аромат квітів. Одна музика дає відчуття чистоти та прозорості, асоціює з весною, піснею, звуками сопілки, розмаїттям квітів тощо, інша викликає почуття болю, темних фарб, гулу заводів, мерехтіння полум'я тощо. Так і п'єса – складне поєднання думок та вчинків, музики слів, ритмів, фарб. Справжня п'єса багатогранна, як і життя, тому й важко буває визначити словами це перше враження.

Відомо, що п'єса не завжди може подобатися з першого погляду, для деяких потрібний певний час для поступового зближення з нею. Але буває й так, що перше ознайомлення з п'єсою викликає захоплення, а в процесі роботи виявляється, що вона ідейно-художньо недосконала. Це буває тоді, коли мова п'єси образна й цікава, а характери не визначені, дія невиразна тощо. У цьому випадку на перших порах позитивні літературні якості п'єси можуть тимчасово приховати її слабкі місця. Це з часом пройде, а роботу доведеться припинити, незважаючи на чималі затрати часу та енергії всього колективу.

Звичайно, мало перечитати п'єсу один раз, щоб визначити з найбільшою достовірністю ідею. Для того щоб розібратися в п'єсі, режисеру необхідно перечитати її не раз, доки ясно не визначить, чим вона йому сподобалася? Що конкретно хвилює його в ній? Перевіряючи свої враження життєвим досвідом, зважувеш, що саме потрібно сьогодні глядачеві. Адже жваво реагувати на запити глядача – головне в професії режисера.

Подальший ретельний аналіз п'єси дасть можливість розкрити всі її потенційні можливості. Адже буває, що п'єса не досить цікава за текстом, але цікава за розвитком подій, тоді бажано буде розкрити її внутрішній зміст та дії в ній. Якщо ж аналіз покаже, що ні текст, ні зміст п'єси немає нічого привабливого, то від неї потрібно відмовитися. Часто буває, що п'єса новаторська й має незвичні особливості для сприйняття, але викликає негативне відношення.

Саме інертність людської свідомості і є причиною не сприйняття всього того, що не відповідає звичним уявленням, поглядам і смакам. Так було з п'єсами Корнеля, з п'єсами Гольдоні, який ламав звичні рамки комедії dell'arte¹ створюючи реалістичну комедію характерів, з п'єсами Островського, який вивів на сцену типи купців та міщан, з п'єсами Чехова та Куліша.

Режисеру не треба відмовлятися від постановки комедій Шекспіра лише тому, що вони не викликають у нього сміху при читанні. Вони рідко викликають сміх при читанні, але при виконанні сміх постійно супроводжує їх тому, що гумор Шекспіра корениться не в словах, а в діях та у вчинках героїв. Тому для сприйняття гумору комедій Шекспіра необхідно мобілізувати свою фантазію й уяву, намагатися розіграти п'єсу у власній уяві й перенести на сцену.

Як же можливо зафіксувати перші враження від п'єси?

Б. Е. Захава радить робити це так: «Спробуйте, прочитавши або прослухавши п'єсу, у той же час, не аналізуючи, не розмірковуючи, не критикуючи, назвати словами той слід, який залишила вона у вашій свідомості. Постарайтеся при допомозі коротких, лаконічних визначень на льоту схопити готове своє враження. Зробіть при допомозі цих визначень ніби миттєвий знімок того стану, який викликала у вас п'єса. Не гаючи часу на довгі міркування, розпочинайте виписувати в стовпчик ті визначення, які будуть приходити вам у голову. Наприклад:

похмуро або світло
низько або ясно
тісно або просторо
брудно або сонячно
темно або легко
душно або вітряно
тяжко або високо
болісно або вільно

Якщо ж порівняємо ці два визначення, то побачимо, що вони відносяться до двох протилежних за своїм характером образів. Кожний рядок дає цільне враження. Тут мова йде не про ідейний зміст п'єси, про її політичну цілеспрямованість, про її тему та сюжет, – мова йде тільки про загальне враження, що має переважно емоційний характер»².

¹ it. commedia dell'arte – професійна комедія.

² Б. Е. Захава «Мастерство актера и режиссера». – М.: «Просвещение», 1978. – С. 225.

Працюючи таким чином, режисер може дати певну ідеологічну оцінку даній п'єсі, зіставляючи перші враження від неї з об'єктом зображення. При подальшому аналізі п'єси це буде суттєво допомагати в роботі.

Таке враження досить яскраве й суб'єктивне, і тому бажано в подальшій роботі перевірити свої враження з думкою колективу при ознайомленні його з п'єсою. Читки та обговорення п'єси в колективі дасть можливість режисеру запобігти багатьох помилок, обумовлених суб'єктивністю сприйняття, виявити найповніше якості, притаманні даній п'єсі. Зіставляючи своє враження з оцінкою колективу, режисер сформує такий ряд сприйняття, який буде найбільш повно відображати якості, які належать саме цій п'єсі.

Гарна, талановито написана п'єса ще не обов'язкова підстава для її реалізації. Вона неодмінно повинна зворушити тих, хто збирається втілювати її на сцені. У протилежному випадку, не зворушивши режисера й учасників, вона швидше за все не зворушить і глядача.

Образне враження завжди індивідуальне. В одного п'єса породжує ритмічні відчуття, у іншого – темброве, у третього – пластичне. Шукати точних назв не потрібно, але відчуття потрібно записати й запам'ятати, потім у процесі роботи над виставою будуть знайдені точні слова про визначення надзавдання, ритму, стилю та жанру вистави. Починаючи роботу, можна дозволити собі записати ці враження не зовсім точними словами. Коли ж вистава буде готова, згадайте свої визначення, і якщо враження від вистави й перші враження від п'єси сходяться, то режисер та колектив ішли правильним шляхом.

Отже, початковим, вихідним моментом творчої роботи режисера над п'єсою є формулювання першого враження від матеріалу, що дає можливість виявити суттєвості п'єси, які органічно належать їй. Аналіз п'єси й сценічне втілення дадуть можливість уточнити й поглибити свої враження, зробити їх доступними для глядача. При першому враженні режисер виявляє властивості, які органічно притаманні цій п'єсі. Властивості можуть бути як позитивними, так і негативними. Деякі властивості визначаються вже при першому ознайомленні з п'єсою й реалізуються вже в першому враженні, інші ж виявляються тільки при аналізі, а можливо, при сценічному втіленні п'єси.

СПЕЦИФІКА ЗОБРАЖУВАНОВОГО В П'ЕСІ ЖИТТЯ

Життєдіяльність людини цілеспрямована. Кожен вид діяльності (трудовий, суспільно-політичний, побутовий тощо) – це бажання досягти конкретної мети у визначеній сфері існування. Досягнення цілі пов'язано з переживанням низки подій: реальне життя наповнене конфліктами і конфліктними ситуаціями. Виникнувши в конкретній сфері життєдіяльності, конфлікт так чи інакше впливає на все людське існування.

Сфери дійсності, у яких драматург намагається вивчати людські характери, максимально різнобарвні. Але п'єса не може відобразити все різнобарвне людське життя. П'єса це завжди ланка, яка вирвана із загального ланцюга життєвих подій, обмежена часовими межами і сферою окремого виду діяльності, у рамках якого відбувається конфлікт.

Настрої персонажів і їхні вчинки обумовлені суспільним середовищем і всім укладом життя. Суспільне середовище – поживний ґрунт, на якому виростають конфлікти. Існуючі в ньому відносини (соціальні, політичні, правові, виробничі, сімейні, моральні) створюють умови і зразок для виникнення і подальшого розвитку конфліктів, визначають їхній характер.

П'єса – це завжди поєднання таких фактів, обставин і відносин, які неодмінно повинні викликати конфлікт. І тому і акторів, і режисерів не можуть не цікавити причини, які сприяють виникненню драми, і першопричини, які сприяють формуванню людського характеру.

Режисерові на даному етапі необхідно вивчити образ життя людей, тієї історичної епохи, яку охоплюють події п'єси. Йому треба проаналізувати й побачити у своїй уяві той конкретний проміжок часу, місця події, ті конкретні середовища життєдіяльності, у рамках яких відбуваються конфлікти.

Варто звернути особливу увагу не на те, як це буде виглядати на сцені, а уявити собі, як це могло бути в житті, побачити у своїй уяві конкретні події в реальному житті. Необхідно відповісти на питання:

- де і коли відбувається дія п'єси;
- які суспільні взаємовідносини характеризують запропоновану історичну епоху і запропонований рамками п'єси час;
- образ життя того суспільного середовища, у якому відбувається дія п'єси;
- які основні події передували початку п'єси і створили умови для виникнення конфлікту.

ОСНОВНІ ПОДІЇ П'ЄСИ. РЯД ПОДІЙ

Передумови для виникнення конфлікту створюються цілою низкою обставин, але безпосереднє його виникнення – початкова подія.

Початкова подія передує початку п'єси, і знаходиться за її межами. Дійові особи ще не вступили у відкриту боротьбу, але необхідна ланка в ланцюгу обставин, яка заклала підвалини конфлікту, уже створена. У цьому смислі, початкову подію можна порівняти зі зведенням спускового гачка. Відкрита боротьба ще не почалася, але конфліктуючі сторони готові до неї. Зараз вони знаходяться в динамічній рівновазі, і для виникнення відкритої боротьби необхідно, щоб рівновага була порушена активною дією однієї зі сторін, необхідно, щоб хтось натиснув на спусковий гачок.

Основна подія відбувається в результаті першого відкритого зіткнення і дає поштовх усієї дії п'єси. Пружина запущена в дію. Рівновага порушена. Активні дії однієї зі сторін викликають у відповідь дії іншої. Виникає відкрита боротьба, яку важко зупинити. Чим вона завершиться? Відповіді на це питання означає – визначити головну подію п'єси.

Намагаючись досягти своєї мети, кожна сторона здійснює ряд дій, які наштовхуються на дії-відповіді протилежної сторони. Виникає ряд подій. Події, що гостро змінюють напрямок зображуваного в п'єсі життя, її поворотні моменти – вузлові події. Але вони виникають не самі по собі, а органічно пов'язані і підготовлені низкою менш важливих подій. Сукупність усіх цих подій п'єси і складає у ній ряд подій. Необхідно пам'ятати, що кожна подія органічно пов'язана як з попередніми, так і з наступними подіями. У цьому розділі «Постановочного плану» ряд подій повинен бути записаний у вигляді ряду взаємопов'язаних вузлових подій п'єси.

Будь-яку подію п'єси можна тлумачити по-різному, кожний може бачити в одній події різне значення. Завдання полягає в тому, щоб побачити саме ту суть, яка найбільш повно відповідає надзавданню вистави. Тоді кожна подія, яка найбільш повно розкриває саме ту необхідну для вистави суть, стає носієм конкретного ідейно-смыслового змісту. Цей зміст ми називаємо ідейно-смысловим акцентом. Безперервна лінія цих акцентів обов'язково приведе вас до надзавдання, тому ідейно-смыслові акценти – це реалізація наскрізної дії вистави. Виділення того або іншого акценту, акценту ряду подій здійснюється всіма компонентами вистави: логікою поведінки актора, малюнком темпоритму, пластичного, музичного, шумового, художньо-

образного рішення. Ось чому при інтерпретації події необхідно обумовлювати використання перерахованих компонентів і позначати їхнє використання в режисерському екземплярі п'єси. При цьому необхідно першочергово визначити зміст ідейно-смыслового акценту. А ідейно-смысловий акцент складається з того, що режисер хоче виявити в цій події і що першочергово повинен побачити й зрозуміти глядач. Це все має суто суб'єктивне тлумачення.

Кожна п'єса – це авторське дослідження певного протиріччя, проблеми, які існують або існували в житті. Щось примушує автора написати п'єсу про якесь життєве явище, яке викликає до життя ті чи інші події. Це явище в оточуючому житті, цей ґрунт, на якому виростає та базується проблема, протиріччя – основа для виникнення конфлікту, називається початковою запропонованою обставиною.

Початкова запропонована обставина не змінюється на протязі всієї п'єси (хіба що в самому кінці). Вона тісно пов'язана з авторським болем. Безглузда ворожнеча кланів – ось що турбує В. Шекспіра у п'єсі «Ромео і Джульєтта». Початкова запропонована обставина «Ревізора» – царство шахраїв.

Визначаючи початкову запропоновану обставину п'єси, треба зіставити відображене в п'єсі життя з історично-конкретною ситуацією того часу, у якому розвиваються події. Режисерові необхідно відновити всю лінію життя персонажів, зрозуміти логіку поведінки та причини їхніх учинків, відтворити у своїй уяві особливості їхнього побуту.

Драма – це завжди боротьба, конфлікт. Конфлікт можна визначити в кожній дії – це боротьба із запропонованими обставинами, які заважають. Але в кожній п'єсі є головний конфлікт – боротьба за розв'язання суперечностей, які пов'язані з головною проблемою твору, яка виявляється в конфлікті.

Конфлікт – це зіткнення початкової запропонованої обставини з провідною.

Провідна запропонована обставина знаходиться в протиріччі з початковою запропонованою обставиною, створюючи ніби два полюси магніту, між якими виникає силове поле – напруга.

Провідна запропонована обставина завжди виникає в п'єсі на очах глядачів, і закінчується також. Конфлікт себе вичерпав у часових рамках – це закон драматичного твору.

Наступний етап аналізу п'єси – детальне вивчення її дійової основи – фабули.

Фабула – це кістяк або ланцюг основних подій п'єси. Студенту спеціальності «режисер драматичного театру», з олівцем у руках, ідучи точно за текстом, необхідно ретельно виявити факт за фактом, подію за

подією й записати їх, тобто скласти дійовий конспект п'єси. Після прочитання цього конспекту в уяві студента-режисера повинна відтворитися вся п'єса.

Якщо вважати, що будь-яка життєва подія виражає драматичну конфліктність процесу розвитку життя, то очевидно, що подія в драмі є виразником конфліктного розвитку дії п'єси.

Г. О. Товстоногов відзначає в методі дійового аналізу п'єси одну з найбільш суттєвих особливостей: «...сутність методу полягає в тому, що кожна секунда сценічної дії – це неспинний двобій. Режисерові треба пам'ятати, що взагалі не існує сценічного життя без конфлікту... Побудувавши ланцюг подій, треба виявити в них послідовний ряд конфліктів, з яких виникає дія»¹.

Подія завжди конфліктна (боротьба з обставинами, які заважають). Можна розглядати подію як одиницю життєвого простору – вона завжди триває і відбувається на очах глядачів. Подія у виставі завжди відбувається зараз, сьогодні, тут і являє собою зорове часово-просторове існування дії. Подія триває доти, доки не з'явиться нова провідна запропонована обставина, яка змінить мету дії персонажів.

Наприклад, зламав ногу – не обставина, якщо не спонукає до дії. Якщо спонукала до дії – провідна обставина в процесі врятування ноги.

Подія завжди визначається дієсловом або дієслівним іменником – приготування до зустрічі, чекання банкету, бунт та інше.

Вивчаючи п'єсу, необхідно акцентувати увагу на головних, визначальних подіях тієї життєвої історії, яка складає основу сюжету. Це дозволяє режисерові охопити суть усіх ролей та розвитку конфлікту, розібратись в наскрізній дії та контрдії п'єси, наблизити їх до надзавдання.

К. С. Станіславський пропонував поглянути на будь-який етап свого життя, згадати, яка подія на цьому відтинку життя була головною. І тоді можна зрозуміти, як вона вплинула на ваші відносини з людьми. Щоб оцінити якусь подію п'єси, К. С. Станіславський пропонував подумки виключити її, уявіть собі, як би склалося життя дійової особи, якби даного факту не сталося, якби Себастьян в «Дванадцятій ночі» В. Шекспіра не зустрівся з Олівією? Як склалась би доля Катерини, якби вона не зустріла Бориса («Гроза» О. М. Островського).

Навіть там, де зовнішня дія мало виявлена, де все підпорядковане внутрішньому розвитку, де життя втілюється в його

¹ Г. О. Товстоногов. О професии режисера. – М.: 1967. – С. 261, 263.

природній течії, події складають основу для почуттів, думок, переживань героїв, як, наприклад, у творчості А. П. Чехова. Початковою подією, яка зруйнувала мирне життя в «Дяді Вані» А. П. Чехова, є відставка Серебрякова і наступний за цим приїзд подружжя Серебрякових у маєток до Войницьких, відкриття справжньої цінності професора та усвідомлення безглуздість власної жертви.

Правильно визначити події п'єси – це зробити крок до конкретного «Постановочного плану» і до розподілу композиційної побудови вистави. Події п'єси – це ті зерна, з яких потім виростають образи майбутньої вистави.

Визначальні події в п'єсі

1. Головна подія – починається на очах глядача і закінчується за фінальною завісою; це режисерська подія, яка пов'язана з надзавданням; це результат конфлікту, це те, чим закінчується боротьба.

2. Початкова подія – обов'язково починається за межами п'єси і закінчується на очах глядача; зрозуміло, що до відкриття завіси було вже якое життя; воно дає поштовх дії п'єси, служить причиною подальших подій.

3. Основна подія (перша) – виникає там, де починається конфлікт, з неї починається боротьба по наскрізній дії п'єси; провідна запропонована обставина п'єси одночасно є провідною запропонованою обставиною основної події.

4. Центральна подія – найбільш напружений момент сценічної боротьби, коли конфлікт досягає найвищої точки у своєму розвитку й повинен вирішитись, – настає криза і момент переходу з однієї якості в іншу; поворот у розвитку наскрізної дії.

5. Фінальна подія – це подія, у якій провідна запропонована обставина п'єси закінчується і закінчується боротьба по лінії наскрізної дії; наскрізна дія торжествує, стверджується або зазнає поразки.

Режисер повинен дати визначення кожної події, зважаючи на суть того, що відбувається. Наприклад: початкова подія в п'єсі «Ромео і Джульєтта» – «провокація сутички», головна подія – «Перемир'я».

Кожна подія розвивається протягом певного часу, має початок, розвиток і закінчення. У тексті п'єси потрібно знайти і підкреслити точні фрази, які умовно будуть межами подій, для того, щоб знати, де починається одна подія і закінчується інша, а також для розподілу п'єси на режисерські епізоди.

Бажано, щоб назва (визначення) події була короткою, образною, збуджувала асоціації. Від назви події багато в чому залежать конкретні завдання, які повинен вирішувати режисер з акторами. Назви подій режисер буде визначати залежно від того, що в п'єсі, яку він аналізує, буде головним, на чому зроблено акцент. Ураховуючи, що зміст може розбиватися по лінії зовнішньої та внутрішньої дії, назва подій може визначатися у цих двох напрямках з акцентом на внутрішню дію. Наприклад: у якійсь умовній п'єсі зовнішня подія може бути названа «Бал», а за характером внутрішньої дії та ж сама подія може називатися «Змова».

Суттєве значення має для режисера уточнення, у якому частина композиційної побудови п'єси знаходиться дана подія; це може допомогти у визначенні її значення. Перспектива назв подій повинна відбуватися за законами наростання в розвитку сценічної боротьби. Це допомагає режисерові та акторам з'ясувати природу конфліктів, які рахують дію п'єси. Також допомагає визначити перші, другі та подальші плани сценічної дії.

КОНФЛІКТ І ПРЕДМЕТ КОНФЛІКТУ

Події п'єси розгортаються в результаті дії (вчинків) персонажів і у свою чергу, виникають нові дії, які породжують нові події. Давши поштовх всій дії п'єси, початкова подія викликає ланцюгову реакцію, її пальне, пружина – боротьба, конфлікт. Події п'єси – результат цієї боротьби в її зовнішніх проявах. Але як визначити її суть? Як визначити внутрішні причини, що стають каталізатором тих чи інших подій? Необхідно проаналізувати ряд подій. Кожна подія відбулась в результаті конкретних дій. Яких? Хто й чому діяв у такий спосіб? Чому персонаж діяв саме так, а не інакше? Відповідаючи на ці питання, ми докопуємося до внутрішніх причин, які спонукають героїв п'єси скоювати саме такі вчинки, а не інші. Поступово починають вимальовуватися групи людей, дії яких продиктовані схожими цілями, починає вимальовуватися боротьба, яку вони ведуть між собою, і те, навколо чого вона ведеться. Необхідно пам'ятати, що в п'єсі немає персонажів, які були б поза конфліктом: усі персонажі втягнуті в боротьбу, і всі їх учинки підпорядковані її логіці.

Конфлікт виникає тоді, коли інтереси, прагнення персонажів на чомусь стикаються. Необхідно визначити, на чому зіштовхнулися інтереси персонажів, навколо чого ведеться боротьба, визначити її

предмет. Прагнення, мотиви боротьби учасників – різноманітні, але всіх їх об'єднує предмет боротьби, – «те єдине, чим фактично займаються учасники боротьби». У цьому розділі необхідно проаналізувати зовнішні прояви конфлікту – події, але проаналізувати їх через вчинки персонажів, розкриваючи їх причину і джерело – конфлікт і предмет конфлікту, тобто визначити: які сили і навколо чого ведуть боротьбу.

Драматизм дійсності лежить у площині постійної боротьби протилежностей, тому для мистецтва театру важливо, щоб бажання одних дійових осіб зустрічало протистояння та опір інших. Таке безперервне зіткнення дійових осіб завжди виникає на перехресті їхніх інтересів, тому, визначаючи конфлікт, бажано визначити предмет конфлікту, тобто те, на чому зіткнулися інтереси людей, за що саме і розгорнулася гостра боротьба.

Треба знати, що мотиви дійових людей можуть бути різні, але їх усіх об'єднує конкретний предмет боротьби, і в п'єсі немає жодного персонажа, який знаходився б поза конфліктом. Наявність спільної зацікавленості об'єднує персонажів у певні групування, прагнення основної групи персонажів до спільної мети є наскрізною дією п'єси. А так як у п'єсі діють персонажі, які мають зовсім іншу, протилежну мету, то їхні дії носять характер протидії. Ця боротьба між дійовими особами ведеться безперервно, групи персонажів часто міняються місцями в боротьбі за ініціативу, постійно переходячи з «наступу» в «оборону» і навпаки. Конфлікт загострюється, поглиблюється, до нього залучаються все нові й нові сили. Часто в групі певних персонажів виникає конфлікт між собою (побічний конфлікт), у результаті змінюється їхнє відношення до предмета конфлікту й вони переходять до стану «ворога».

Першопричина, джерело конфлікту, і рушії дії – вчинок, факт, подія.

Виникаючи, дія породжує новий факт, який надає наступальній сили дії, – і так триває весь час аж до фіналу боротьби, до перемоги однієї із супротивних сил і поразки другої.

Тут режисер повинен по-діловому, без зайвих емоцій зважити кожен факт і оцінити його, виявити, який із цих фактів переросте в подію. Серед цих подій слід визначити головні події – це ті, що рішуче змінюють лінію дії, впливають на подальший розвиток конфлікту.

Головні події розділяють п'єсу на частини – основні етапи розвитку сюжету, важливі ділять частини на менші відрізки й дають можливість режисеру конкретно розкрити свій задум та донести ідею вистави, тому їх називають режисерськими. Другорядні події

допомагають розбити драматичний матеріал на епізоди, що створюють ланцюг – лінію основної дії.

У подальшому необхідно визначити конфлікт, предмет конфлікту, наскрізну дію та протидію, проаналізувати розташування дійових осіб у конфлікті.

Важливо визначити через вчинки та дії персонажів, які саме сили й навколо чого ведуть боротьбу між собою. Тому, якщо повернутися до трагедії Шекспіра, то можна сказати, що конфлікт лежить у площині зіткнення моральної чистоти Гамлета із цинізмом і жорстокістю дійсності.

Лінія наскрізної дії поєднує всі елементи вистави, усі завдання до дії та їхній напрямок до спільного надзавдання. Тому таке надзавдання повинне бути аналогічним задуму автора.

Протидія завжди спрямована проти надзавдання й посилює активність боротьби, завдяки чому формується й розвивається конфлікт.

Значному надзавданню завжди протистоїть значна протидія. Правда, буває й таке, коли в класичній п'єсі виявляється сучасна ідея органічна й співзвучна п'єсі й стає надзавданням, яке омолоджує її. Важливо, щоб надзавдання формувалося від цікавої й розумної думки, було вольовим, емоційним і збуджувало творчу природу виконавця.

Приступаючи до роботи над п'єсою, необхідно вивчати кожний дієвий факт, знаходити його творче завдання. Таке завдання повинне бути для кожного епізоду й до кожного виконавця. Творче завдання потрібно визначати дієсловом, що активізує дію.

Наступним, у край важливим розділом є аналіз сюжету п'єси, але не шляхом звичайного переказу, а як ряду подій, звернувши увагу на їхній розвиток і взаємозв'язок.

Як уже було сказано, боротьба, що розгортається в п'єсі, лежить у сфері людської діяльності. Ця боротьба в п'єсі чітко організована й кожен вчинок персонажа, кожна подія займають чітко визначене місце, певним чином пов'язані з розвитком боротьби, підпорядковані її логіці. Тому в цьому розділі важливо прослідкувати за логікою розвитку боротьби, за її виникненням і розвитком. Початок боротьби і є зав'язкою п'єси.

У результаті активних дій персонажів боротьба розгорається й доходить до своєї найвищої мітки – кульмінації. У кульмінації боротьба досягає найвищої напруги, але результат її ще невідомий. Тому важливо знати, що головна подія не завжди сходиться з кульмінацією.

ДІЯ Й КОНТРДІЯ

Отже, у центрі п'єси – предмет боротьби, навколо нього і розгортаються всі події. Кожен з персонажів не байдужий до нього, переслідує свої цілі, «має на нього свої плани». Наявність однакових цілей об'єднує персонажів у групи: ціль стає загальною, вони діють спільно. Прагнення основної групи персонажів до досягнення своєї цілі – дія п'єси. Але в п'єсі є дійові особи, які відносно предмета конфлікту переслідують свою, прямо протилежну основній групі ціль, їх дії протидіють основній групі і є контрдією п'єси.

Боротьба в п'єсі не затихає ні на секунду. Весь час хтось атакує, а хтось захищається. Але це не значить, що завжди «в атаці» сторона, яка веде дію п'єси. У процесі боротьби сторони часто міняються ролями, переходять від «атаки» до «захисту» і навпаки. Але не завжди однорідні і групи тих, хто бореться: співпадаючи по суті, відрізняються в деталях і вчинки персонажів кожної групи, через те часто виникають усередині групи (тоді ми кажемо про паралельний конфлікт); дуже часто персонажі переходять у «ворожий табір» Через те необхідно не лише чітко визначити дію і контрдію, але й прослідкувати і вказати, у яких конкретних вчинках персонажів вони виражені, розкрити взаємодію між персонажами в процесі боротьби. І варто пам'ятати, що дія і контрдія зазначаються дієсловами.

Важливо враховувати те, що в композиційній побудові п'єси немає чіткої межі, від репліки до репліки, де закінчується подія й починається інша подія. Кожна подія народжується в надрах попередньої, розвивається й поступово переростає в наступну подію. Тому не можливо сказати однозначно, що отут закінчується зав'язка й розпочинається наступна подія. Події п'єси взаємозв'язані логікою розвитку конфлікту, кожний їхній етап органічно продовжує попередній, і їхнє розмежування досить умовне.

Тільки ґрунтовно пройшовши через усі перелічені етапи аналізу, ми можемо приступити до взяття з п'єси авторських характеристик, оснований лише на фактичних даних, і визначення жанру та стилєвих ознак п'єси.

У таку своєрідну довідку (досьє) на дійову особу, входять відомості про персонаж, повідомлені автором, у тому числі й у ремарках, далі те, що каже персонаж про себе сам і що з цього приводу про нього говорять інші дійові особи. З цією метою можемо порекомендувати завести на кожного персонажа спеціальні особисті картки.

Така авторська характеристика дійових осіб, видобута з тексту п'єси, закінчується аналізом мови образу, його характерними

особливостями. Вносячи до картки біографічні дані персонажа, ми запам'ятовуємо при цьому безліч істотних фактів, деталей, важливих подробиць, які при інших обставинах залишилися б поза нашою увагою.

ТЕМА ТА ІДЕЯ

Розпочати режисерський аналіз п'єси бажано починати з визначення теми та ідеї. Здається, що визначити тему п'єси дуже легко, але якраз тут студенти спеціальності «режисер драматичного театру» припускаються важливої помилки. Вони визначають тему абстрактно і цим відривають її від конфлікту.

Щоб визначити тему п'єси, необхідно знайти відповідь на питання: про що йде мова в даній п'єсі? Б. Є. Захава пише: «Темою ми будемо називати відповідь на питання: про що в даній п'єсі йде мова? Іншими словами: визначити тему – значить визначити об'єкт зображення, тобто те коло явищ дійсності, які знайшли своє місце в даній п'єсі»¹.

Тема п'єси завжди конкретна. Це – шматок живої дійсності, коло певних конкретних життєвих проблем, явищ життя, суспільна причина, що визначає конфлікт, це те, навколо чого ведуть боротьбу дійові особи. Щоб визначити тему, потрібно знайти відповідь на питання: що? де? коли сталося? Тема завжди об'єктивна відносно почуттів автора.

Тема завжди може виступати у вигляді соціальної, політичної, філософської, моральної або іншої проблеми. Тема п'єси – це «столиця боротьби» (П. М. Єршов), до якої направлені інтереси усіх дійових осіб. Але, крім головного, основного конфлікту в п'єсі можуть бути й побічні конфлікти, а значить, і паралельні теми, які також повинні бути визначені в «Постановочному плані».

Студент-режисер повинен виявити, на чому в даній п'єсі зіткнулися інтереси та стремління всіх без виключення дійових осіб, навколо чого ведеться боротьба, що є її головним предметом. Студенту-режисеру треба вивчити специфіку зображуваного в п'єсі життя, той конкретний життєвий прошарок, ту сферу життєдіяльності людини, у якій відбуваються конфлікти в п'єсі.

Ідея п'єси – це головна авторська позиція, яка виявляє ставлення автора до предмета конфлікту та сторін боротьби зображуваних ним

¹ Захава Б. Е. «Мастерство актера и режиссера». – М.: «Просвещение», 1978. – С.124.

життєвих проблем. Ідея знаходиться в тісному зв'язку з темою п'єси, вона виявляє те, як автор прагне розв'язати проблему, яку позицію він займає. Головна ідея п'єси має суб'єктивний характер – це висновки, думки та почуття, які відстоює автор відносно об'єкта зображення. Це позиція автора до цього об'єкта. Щоб визначити основну ідею п'єси, потрібно знайти відповідь на питання: що хоче сказати автор цією п'єсою?

Тема й ідея завжди взаємопов'язані. Зображаючи правдиво суттєві сторони життя, автор намагається донести до глядача якусь важливу істину й заразити його своїм відношенням до об'єкта зображення. У цьому його надзавдання.

Тому важливо, щоб студент-режисер, обравши п'єсу, зумів правильно й точно визначити її тему та ідею, яка витікає з неї, не перетворивши ідею в голу абстракцію, що немає опори на життєві реальності. Неправильне визначення теми п'єси режисером приведе до помилкового розуміння ідеї п'єси та надзавдання автора. Тему потрібно назвати конкретно й найбільш точно відносно даного твору, уникаючи абстрактних понять, таких як вірність, підступність, любов, честь тощо.

Послідовність повинна бути такою: спочатку визначається реальний предмет (тема), потім роздуми автора про цей предмет (ідея).

Ці визначення даються не просто. Для цього потрібно перечитати п'єсу не один раз, зупиняючись і обмірковуючи те, що здається студентам незрозумілим. Потрібно знати й те, що ці визначення не можуть бути сталими. У процесі роботи вони постійно будуть розвиватися, поглиблюватися і навіть змінюватися.

Якщо ми домовилися темою п'єси іменувати певний шматок конкретної дійсності, то давайте спробуємо прослідкувати це на конкретному прикладі.

Розпочнемо з п'єси Шекспіра «Гамлет». Для початку вяснимо: де й коли відбуваються події, зображені в п'єсі, та хто такий Гамлет?

Ця п'єса Шекспіра відрізняється від його історичних п'єс. Вона побудована не на історичному матеріалі, а на поетичній легенді.

Легендарний принц Гамлет жив у VIII столітті згідно з легендою, описаною вперше Саксоном Граматиком ще в 1200 роках. Але події п'єси можна віднести скоріше до епохи самого Шекспіра, а не до тих далеких часів, Шекспір жив і творив в епоху Відродження й прагнув написати п'єсу не історичну, а сучасну для свого часу. Значить, ми можемо допустити, що події п'єси відбуваються на межі XVI – XVII століття. Допускаємо, що місце дії – Данія, узята Шекспіром теж умовно, тому що вся атмосфера п'єси, звичай скоріше

характерні для Англії тих часів. Значить, відповідаючи на питання «де?» – ми можемо сказати, що події відбувалися в Англії початку XVII століття.

Центральний образ п'єси – принц Гамлет. Це образ не конкретної людини, а скоріше – узагальнений образ передової молодшої людини шекспірівської епохи. Для таких людей характерною була широка освіченість, філософський спосіб мислення, висока вимогливість до себе, віра в добро, їм притаманна доброта, довірливість, чесність і певна недооцінка реальності.

Живуть вони в середовищі жорстокої боротьби за владу, грубого насилля й кривавих злодіянь, у світі, де вищим законом є право сильнішого. Зіткнувшись із цим «морем зла», Гамлет вступає в нерівну боротьбу, щоб установити зневажену справедливість, – так можна сформулювати основну тему п'єси Шекспіра.

А яку ж ідею стверджує автор? Таких відповідей може бути багато, усе залежить від режисера, кожний може вибрати те, що, на його думку, буде, найбільш вірогідним. Так, БС. Захава при роботі над п'єсою в театрі імені Є. Б. Вахтангова формулює ідею так: «...неготовність до боротьби, самотність і роз'їдаючі психіку протиріччя прирікають людей, подібних Гамлету, на безперечну поразку в єдиноборстві з навколишнім злом»¹. А надзавдання автора, як «...заклик до мужності, міцності, стійкості, активності, заклики до боротьби»².

Доля Гамлета трагічна, але вона закономірна, неминучий результат його життя й боротьби. Разом із тим ця боротьба не зовсім марна. Гамлет загинув, але вистраждані людством ідеали доброти та справедливості, за торжество яких він боровся, живуть і будуть жити вічно.

Дещо по іншому визначав ці поняття Гордон Крег при постановці «Гамлета» в МХАТ. Тему п'єси він визначав як: «Боротьбу духу і матерії, де духом є Гамлет, а матерією навколишній світ... Основна ідея Гамлета – торжество любові»³. Для Крега, бунтарський дух Гамлета – як Христос, який намагається очистити світ від скверни за допомогою любові й добра.

Тепер давайте розглянемо п'єсу А. П. Чехова «Чайка». Дія п'єси відбувається в 90-х роках XIX століття в середовищі російської інтелігенції, різної за походженням, в основному творчих професій. Усі вони незадоволені своєю долею, своїм життям та творчістю,

¹ Б. Е. Захава «Мастерство актера и режиссера». – М.: «Просвещение», 1978. – С.242.

² Там само.

³ Строева М.Н. «Режисерские искания Станиславского». – М.: Наука, 1973. – С.266.

страждають від самотності та нікчемності життя й прагнуть до взаємності в коханні та радощів у творчості, але не можуть цього досягти. Вони борються за нікчемні крихти свого щастя, радіють над ними, як діти, але відразу гублять їх. Тільки одній Ніні Зарічній ціною нелюдських зусиль таланить відчутти щастя творчості.

Отже, темою п'єси є – боротьба людей за особисте щастя та успіхи у творчості в середовищі російської інтелігенції 90–х років XIX століття.

А яка ідея п'єси? Про що хоче сказати Чехов цією п'єсою?

Щоб відповісти на це питання, потрібно зрозуміти головне: що робить цих людей знедоленими, що заважає їм відчутти радощі у творчості та особистому житті? Чому тільки Ніна Зарічна знаходить себе у творчості?

Відповідь на ці питання ми знайдемо в тексті п'єси, якщо будемо уважно перечитувати його. Ця відповідь ґрунтується в діалогах головних персонажів, у їхніх підтекстах та самій побудові п'єси й, нарешті, у словах мудрого доктора Дорна, коли він каже, що люди страждають без щастя тоді, коли в них немає великої мети, коли вони не знають, для чого вони живуть.

Тому головною думкою п'єси можна вважати думку про те, що людина без великої мети в житті приречена й вона ніколи не досягне ні особистого щастя, ні щастя у творчості. Як бачимо, знайти й зрозуміти основну думку п'єси, а потім художньо втілити її у виставі – не така легка справа, як нам може здатися на перший погляд.

Розглянемо для прикладу «Украдене щастя» Івана Франка. Ця п'єса – найбільш популярний твір великого художника, який має багату і яскраву сценічну історію. Ця праця ставилась майже на всіх сценах, практично всі українські актори брали участь у втіленні її образів на сцені.

Це соціально загострений, глибоко реалістичний народний твір. Конфлікт у п'єсі – у протистоянні між суто житейськими уявленнями та законами, які відбивають непорушну гармонію Всесвіту. На фоні побуту бойків, що мешкають у Карпатах, вимальовуються долі героїв у так званому любовному трикутнику. Кожен із них виборює своє право на кохання.

У драмі розкривається доля трьох людей: Анни, Михайла Гурмана та Миколи Задорожного, яких соціальні умови життя призвели до страшної катастрофи. У п'єсі немає нічого зайвого, нічого такого, що відволікало б увагу від основної дії. Зовнішні обставини дії такі: злі брати розлучили дівчину Анну з коханим Михайлом, щоб заволодіти її часткою спадщини, вони відправили його в солдати, а її

видали заміж за бідного, набагато старшого за неї селянина Миколу Задорожного. Минув час, Михайло Гурман, якого вважали загиблим, несподівано повертається в село. Він став жандармом. У Михайла й Анни з новою силою спалахує давнє кохання, і вони «крадуть щастя», зустрічаючись потай від Миколи. Закінчується все трагічно – Микола мстить за зневажену честь і вбиває Михайла.

Будь-який колектив, беручи до постановки п'єсу, по своєму підходив до визначення теми та наскрізної дії. Одні знаходили її в приреченості дійових осіб, другі – у свавіллі поліцейсько-жандармського ладу австро-угорської монархії, треті – у страху перед церквою, а четверті – у порушенні біологічних законів, які, мовляв, ніколи й нічого не прощають.

Протягом часу існувало багато варіантів режисерського задуму «Украденого щастя». Дехто з театральних діячів акцентував основну увагу на провині Анни, яка буцімто не зуміла зберегти подружньої вірності, інші пояснювали трагічну розв'язку поведінкою Миколи.

Гнат Юра згадує: «Коли франківці приступили до постановки «Украденого щастя», переді мною як режисером і перед усім колективом постало питання визначити ідейну суть п'єси, її зерно. Проти кого спрямоване вістря критики Франка? Кого або що він викриває й засуджує? Ось питання, які хвилювали кожного з нас.

Обговоривши п'єсу, ми прийшли до висновку, що наскрізною дією в ній є боротьба Анни, Михайла та Миколи за щастя, яке в них украдено. Обікрадено, обездолено всіх трьох. А хто ж винен? У трагічній історії, що сталася в гуцульському селі, немає ні абсолютно добрих, ні абсолютно лихих героїв.

Усі вони лише продукт тогочасної дійсності, вирішив театр. Ні Микола, ні Анна, ні Михайло не винні в тому, що події склалися так трагічно. Винні в усьому обставини життя, несправедливий соціальний лад, за якого щастя вкрадено не тільки в окремих родин, а й у всього народу. Саме ця ідея твору була послідовно втілена у виставі, яка перетворилася на справжній обвинувальний акт страшному минулому»¹.

Із наведених прикладів бачимо, наскільки складним і неоднозначним є визначення теми та ідеї п'єси. Ми бачимо, що для того щоб правильно визначити тему п'єси, необхідно точно й конкретно обумовити ті явища, що стали для драматурга об'єктом зображення. Якщо ж ми допустимо помилку – неправильно буде визначена й ідея п'єси.

¹ Юра Г. П. Моє життя. Спогади, статті. – К.: Мистецтво. 1987.-С.94

Зробити ж це, ми зможемо лише тоді, коли зрозуміємо індивідуальність драматурга, його світосприйняття. Із цього приводу Лесь Курбас пише: «В «Літературній енциклопедії» під точкою «Тема» розказується ще про один етап поміж цими двома ланками – це індивідуальне самого митця, себто той кут зору, під яким митець індивідуально розглядає свій світ... Коли для «Гамлета» темою є безвілля в одній інтерпретації, то в другій інтерпретації це може бути дух, що погруз у матерії. Та ще мільйон різних. У тому самому «Гамлеті» можна бачити й філософську трагедію, і мелодраму, можна цілком бачити тему душевно-етичного порядку.

Це важливо запам'ятати тому, що конкретна тема не є чимось абсолютно єдиним, іманентним у даному творі, і вона твориться кожним з режисерів і визначається перш за все основною темою самого режисера як представника певного класу, класового світовідчужання, актуальним завданням, від котрого відштовхується мистецький факт»¹. Якщо ж ми допустимо помилку у визначенні теми – то неправильно буде визначена й ідея п'єси.

Для того щоб правильно зрозуміти ідею п'єси й надзавдання драматурга в найглибшому значенні, недостатньо вивчити тільки саму п'єсу. Потрібно добре познайомитися з іншими творами драматурга, його соціально-етичним та естетичним кредо, так як надзавдання драматурга можливо виявити й зрозуміти, виходячи з його світоглядної позиції в цілому. Надзавдання п'єси завжди знаходиться в площині того загального надзавдання, яке надихає його на творчість, надає його творчості внутрішню цільність і спрямування.

Якщо ідейну спрямованість твору ми називаємо надзавданням, то ідейне спрямування драматурга, яке направляє його на творчість, ми теж будемо називати надзавданням.

Надзавдання – це згусток усього того, що складає світогляд і творчість драматурга, виходячи із чого можна поглибити, уточнити й навіть поправити визначення надзавдання обраної п'єси.

Вивчаючи п'єсу, режисер осягає її значення й місце у творчості драматурга, його духовний світ, що наводить постановника на емоційне відчуття даної п'єси, яке сприяє дальшому процесу визрівання задуму вистави.

Ідейне спрямування надзавдання п'єси потрібно визначати найбільш точно. Це визначення повинне бути цікавішим і захоплюючим, головне ж, – воно повинне відповідати задуму – надзавданню самого драматурга. Це ми й називаємо – «зрозуміти

¹ Лесь Курбас. Із творчої спадщини. – К.: Дніпро. №2. 1988. – С. 93.

автора». Якщо ж до п'єси взяти цікаве, але чуже їй надзавдання, то це тільки спотворить твір.

Звернемось для прикладу. Так, якщо для п'єси Шекспіра «Гамлет» надзавдання визначити – як потребу помсти Гамлета за вбивство батька-короля, – то твір із великої трагедії буде зведено до сімейної драми. Якщо ж надзавдання визначити, як боротьбу Гамлета за престол, – воно буде зведено до комедії; якщо ж надзавданням буде пізнання сенсу людського буття – то твір набуде високого трагедійного звучання.

Щоб краще зрозуміти, що таке надзавдання письменника, звернемося до прикладів з української та світової літератури.

Вивчаючи творчість Котляревського, ми зможемо переконатися, що його надзавдання носило морально-етичний характер. В образах Енея, Наталки, Петра, він уперше оспівав ідеал моральної величі українця.

Творчість Т. Г. Шевченка носила соціально-етичні коріння, гуманістична й глибоко національна, вона виростала з жагучого бажання бачити свій народ вільним і щасливим, таким як Назар Стодоля, який виборює право на щастя.

Саме це і полонило молодих акторів-студентів експериментального театру-студії «Світовид» кафедри театральної режисури Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. Вони взяли активну участь у постановці п'єси Тараса Шевченка «Назар Стодоля» і присвятили свою роботу 185-річчю від дня народження Великого Кобзаря.

Олександра Якимчук у статті «Світовиду» – жити!» писала: «Коли першого запитали: «Що ти робиш?» – він відповів: «Ношу цеглу». Другий на те саме питання відповів: «Будую храм». Олексій Заворотній – актор, педагог, режисер – теж упевнений, що буде храм на ймення Студентський експериментальний театр-студія, закладаючи по цеглині у фундамент цієї святої споруди.

Тараса Шевченка можна любити по різному. Можна вишити його портрет. Можна намалювати ілюстрації до його творів. Можна, нарешті, поставити пам'ятник. А можна, як Олексій Заворотній, перечитати всього Шевченка, вибрати те, що найближче до серця, розуму й душі, і вивчити напам'ять і знаходити аудиторії, де б це слово Шевченка почули і перейнялися ним. Як, наприклад, студенти Рівненського інституту культури, де актор Олексій Заворотній ще й педагог, а віднедавна і режисер, бо разом зі студентами вирішили створити експериментальний театр-студію. І назвали його «Світовид». Довго роздумували над тим, з чого розпочати. Усі говорили, як

телеекран наш перенасичений агресією, злом, а не добротністю. Тому на противагу телеекрану театр повинен відірвати глядача від марнот сьогодення, від божевільного, викривленого світу, у якому ми живемо, і підняти його високо-високо, щоб кожен відчув себе Людиною. Акторський досвід допоміг невтомному Заворотньому О. Т. підказати молодим, що краще починати з Шевченка (пам'ятає, у В. Гете: «Коли хочеш збудувати націю, збудуй спочатку національний театр»). Зупинилися на п'єсі «Назар Стодоля».

Уже на репетиціях вистави відчувалось велике натхнення та ентузіазм всього колективу акторів-студентів, який, звернувшись до шедевра, показав сучасне бачення п'єси. За словами Олексія Заворотнього: «Талант дається не для того, щоб жити в погоні за зовнішнім успіхом, а для того, щоб за його допомогою можна було розповісти про те прекрасне, що живе в його серці, піднести людям правду, щоб вони, зачарувавшись красою Шевченківського слова, одночасно і проникнулись великими почуттями».

П'єса Тараса Шевченка «Назар Стодоля» має дуже широкий інтонаційно чуттєвий діапазон і тим самим дає вдячний матеріал для навчання, для досягнення секретів сценічної майстерності. Сюжет п'єси простий, але в цьому маленькому світі він виявляється всеохоплюючим, допоміг розгорнути перед глядачем народні звичаї, напрочуд гарне сватання, сцену з поданням рушників, колядку, вечорниці, які прекрасно були виконані «Гориною» (керівник доцент В. Павлюк. Нині керівники Людмила та Сергій Вострікови).

Перед глядачем постають два різко розмежовані світи: з одного боку – нажива і бездушність, з другого – волелюбність і людяність. Уособленням першого виступають сотник Хома Кичатий (заслужений артист України Олексій Заворотній) та його ключниця Стеха (Алла Крук), уособленням другого – козаки Назар Стодоля (Денис Таргонський), Гнат Карий (Максим Кирилук) та дочка сотника Галя (Іванна Сімчук).

Сюжетна лінія п'єси базується на поєднанні суперечностей між Гарпагонівським прагненням до багатства Хоми Кичатого і вічної боротьби закоханих за своє щастя: Назара Стодоля та дочки Кичатого – Галі. Роль Хоми Кичатого вдало зіграв сам режисер-постановник, який зумів висвітлити сучасного батька, що будь-якою ціною, навіть ціною щастя власної дочки хоче поліпшити своє матеріальне становище і здобути авторитет, видавши її за потрібну людину, тобто за полковника. «Женись не на чорних бровах, не на карих очах, а на хуторах і млинах, і тоді будеш чоловіком, а не дурнем». Продовжуючи осучаснення твору, так і хочеться замість «хутора» поставити «дачу», а

замість «млина» – автомобіль. Мабуть, це ще раз підкреслює Тарас Шевченко, як геній, оскільки твори геніїв не мають епох і завжди є актуальними. Особливо цікавим був епізод, коли після репліки Назара Стодоли: «Я знайду правду!» звучить пісня «Нема у світі правди» у виконанні сліпого Кобзаря (Сергій Востріков).

Прем'єра відбулася на Малій сцені облмуздрамтеатру. Мала сцена, безперечно, забезпечує коротший шлях до розуму й серця глядача. Але на сцені – мистецтво, а в залі – обивательська цікавість до актора «живого», і він ось, поряд, йому можна заглянути у вічі і навіть поплескати по плечу. То як йому, акторові? Думаєте, легко? Ні, бо ці молоді люди вже відчули, що в житті будь-якого театру не все безхмарно, не завжди і не всім кричать «браво» і «біс», і не завжди несуть квіти. Але вони щасливі, бо вже звідали вищу насолоду творчості, п'янкий трепет натхнення і торують у світ власний шлях. Але не самі, а разом зі своїм педагогом, режисером і актором Олексієм Заворотнім.

Молоді студенти-актори вірять у нього, у його талант, у його безкорисливість. Пан Олексій сам вірить і своїх друзів і колег переконує, що всі наші матеріальні негаразди тимчасові. А те, що відбувається зараз в інституті культури, без сумніву, увійде в його історію. Обов'язково. І про виникнення студентського театру не забудуть.

Безперечно, вистава «Назар Стодоля» – яскраве свідчення органічного поєднання навчального процесу і творчої роботи актора та режисера, вияв молодих і перспективних талантів, набуття ними досвіду професійної діяльності, вміння триматися на сцені, передавати рухами, жестами, мімікою, голосом найтонші відтінки почуттів та настроїв свого героя»¹.

У своїх творах Тарас Шевченко змалював поневолений народ волелюбним і сміливим, відважним і щедрим. Усе це має виток з надзавдання великого письменника, що прагнув бачити український народ щасливим «В сім'ї вольній, новій...»

Можна вважати, що надзавдання А. П. Чехова мало чисто етичний характер і виражалося в мрії письменника про внутрішню та зовнішню красу людини та відносини між людьми. Тому у своїх творах він безкомпромісно виступає проти всього, що нівечить красу людини – проти духовного вбогства та міщанства. Це він стверджує устами доктора Дорна, який каже: «У людині повинно бути все красивим – і думки, і обличчя, і одежа, і душа»².

¹ Олександра Якимчук. «Світовиду»– жити! /Волинь. – 26 березня 1999. – Рівне.

² А. П. Чехова. Пьєси. Три сестри. – М.: Художественная литература. 1965. – С 107-227. 328 с.

Якщо ж у площині такого надзавдання письменника ми будемо розглядати надзавдання його п'єси «Чайка», то це надзавдання набуде ще більшої глибини та змістовності. Ми зрозуміємо, що тільки велика мета, що надає сенс життю й творчості, може вирвати людину з полону міщанства та духовного вбоства й зробити її життя по-справжньому красивим.

Ці приклади переконливо свідчать, що надзавдання творчості великих художників, при всій індивідуальності кожного з них має спільне кореневище – високий гуманістичний світогляд. Під час вивчення п'єси відбувається складний і багатогранний процес. Осягнути внутрішній світ автора, знайти власне ставлення до цього світу ідей і почуттів, розкрити сутність п'єси, її неповторну особливість – це головне для режисера.

КОМПОЗИЦІЯ

Боротьба, яка розвивається в п'єсі, обмежена конкретною сферою людської життєдіяльності та часовими кордонами. Драматург відкидає все незначне, другорядне, яке може і відіграє в житті дійових осіб важливу роль, але на розвиток даної боротьби немає значного впливу. Таким чином, боротьба в п'єсі чітко побудована: кожен учинок персонажа, кожна подія займає своє точно конкретне місце, особливим чином співвідноситься з розвитком боротьби в п'єсі, підпорядкована її логіці. Студентам-режисерам необхідно дослідити логіку боротьби, визначити основні етапи розвитку цієї боротьби.

Кожна боротьба має свій початок і свій кінець. Початок боротьби, її виникнення в результаті перших активних дій однієї зі сторін, – зав'язка п'єси. Не складно помітити, що зав'язка – основна подія п'єси. Виникнувши, боротьба охоплює всіх дійових героїв, але, весь час наростаючи, має свої підйоми та падіння. Атакує то одна, то інша сторона, то настає момент тимчасового перемир'я, а через мить – боротьба спалахує з новою силою і доходить до своєї найвищої точки – кульмінації. Тут необхідно застерегти студентів-режисерів від розповсюдженої помилки, коли до кульмінації відносять головну подію. Це помилка. У кульмінації боротьба досягає найвищого свого напруження, але її результат іще невідомий. Чому кульмінація тримає глядача в стані найвищої напруги? Та тому, що зараз має вирішитися результат боротьби. Конфліктуючі сторони мобілізували свої останні сили і зійшлися в останньому двобої. Нагадаємо, що головна подія – це результат конфлікту, це те, чим закінчилася боротьба. Інша справа, що

основні етапи боротьби не відокремлюються один від одного демаркаційною лінією.

Характерна помилка студентів полягає в тому, що вони дуже часто визначають композицію від «цього до цього», тобто від репліки до репліки. Кожна наступна подія зароджується всередині попередньої і розвивається в часі. Через те кожен етап розвитку боротьби не обмежений жорсткими часовими рамками. Не можна стверджувати: ось зараз, саме в цю секунду закінчилася зав'язка тощо. Події п'єси взаємопов'язані логікою конфлікту, який розвивається, кожен його етап органічно продовжує попередній, і через те необхідно пам'ятати, що їх розмежування у деякому ступені умовне.

Від зав'язки до кульмінації і розв'язки – великий, наповнений подіями проміжок часу. Кожний етап органічно продовжує попередній. Тому важливо визначити ті події, які ведуть від зав'язки до кульмінації і розв'язки, визначити поворотні моменти боротьби і події конфліктуючих сторін, у результаті яких вони відбулися. Також потрібно обумовити місце кожної події в логіці розвитку конфлікту. Таким чином, необхідно визначити:

Експозицію. Запропоновані обставини, у яких народжується, формується й розвивається конфлікт, умови і передумови його виникнення, знайомство з конфліктуючими сторонами чи угрупованнями.

Зав'язку. Перше зіткнення. Початок конфлікту. (Початкова подія).

Розвиток дії. Розвиток боротьби в конкретних учинках дійових осіб і в їх народженні й розвитку в результаті подій. (Ряд подій).

Кульмінацію. Найвищу точку в розвитку конфлікту.

Розв'язку. Вирішення конфлікту. (Головна подія п'єси).

ЖАНРОВІ І СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ П'ЄСИ

У практиці театру традиційні жанри володіють багатьма відтінками та варіаціями. Під час втілення режисером п'єси він повинен чутливо відчувати ці відтінки та відповідність образної системи вистави до образної мови п'єси.

Мистецтво режисера в значній мірі виявляється в здатності розгадати жанр п'єси. Адже побутова психологічна драма «Безталанна» І. Карпенка-Карого, має широку жанрову амплітуду – від драми, близької до трагедії, і до комедії, близької до водевілю («Мина Мазайло» М. Куліша). Тому важливо шукати точну сценічну мову,

специфічну сценічну стилістику, яка в М. Гоголя, М. Куліша чи В. Шекспіра зовсім інша.

Від правильно визначеного жанру вистави стають зовсім не схожими одна на іншу. Від цього залежить чи вдасться режисеру виявити свій ідейний задум, створити у виставі таку атмосферу й вирішення характерів, які дадуть можливість виявити життєву основу п'єси та її ідейно-художнє спрямування.

Щоб відшукати точну відмичку до п'єси, необхідно проникнути в душу героїв, точно визначити мету, заради якої написана ця п'єса, відчувти емоційну стихію дії. Жанрове визначення вистави встановлює своєрідний емоційний наказ, якому в цей вечір театр підпорядковує глядача.

Вимога точного визначення жанру п'єси не заперечує можливої трансформації жанру. Це стає можливим у результаті того, що режисеру вдається знайти правильне тлумачення дійових осіб, більш опукло виявити риси характерів, які до цього були мало помітними.

Таким прикладом сміливої деструкції драматичного матеріалу можуть бути вистави В. Е. Мейєрхольда («Ревізор» Гоголя, «Ліс» Островського) та вистави Леся Курбаса. Так, приступаючи до постановки п'єси «Диктатура» Микитенка в театрі «Березіль», Курбас використав п'єсу як сценарій, лібрето, запропонувавши їй нову жанрову логіку. Експеримент був у тому, що Курбас і композитор Мейтус переклали п'єсу (драму) на вокально-речитативне видовище. Курбас викреслив ряд дійових осіб, перемонтував п'єсу, викинув ряд епізодів. Він прагнув примусити глядача сприйняти вже бачену ним п'єсу новими очима.

Цьому сприяло художнє вирішення вистави Меллером. Вистава порушувала звичні пропорції предметів, і ця диспропорція: маленькі хатки й великі люди, гра світлом, система пересувних планшетів, незвичні переміщення акторів тощо межували драму з епосом, а епос межував із буфонадою. Вистава наповнювалася елементами пародії, фарсу, гротеску – з одного боку, і величавості, трагізму, і пафосу – з другого.

Але, разом з тим новаторське прочитання п'єси, претендуючи на нове жанрове рішення, не може ігнорувати природу почуттів, ряд подій і характер п'єси. Це веде до провалу. Практика знає й такі сумні приклади, коли порушення цих правил, навіть у талановитих режисерів, ставали сумними пам'ятниками режисерської сваволі.

Горезвісним прикладом можна навести постановку М. Акімовим «Гамлета» у 1932 році. Режисер вирішив трагедію Шекспіра як комедію, де молодий принц різними шляхами відвоює украдений престол.

У виконанні Горюнова принц виглядав досить заповзятим і нахабним чоловіком. Щоб завдати Клавдію страху, Гамлет сам затівав історію з появою тіні батька! Гамлет задавав питання, а Гораціо, що стояв поруч, вигукував відповіді в захований під плащем глечик, таким чином, імітуючи «голос з того світу» померлого короля. Патетична сцена розмови сина з тінною батька перетворювалася у веселий балаган. Але вистава провалилася.

Кожна п'єса потребує своєї відмички, тому що все в ній підпорядковується єдиному внутрішньому закону – закону жанру. Внутрішній дух п'єси, її природа, темперамент і характер впливу на глядача отримує свою матеріалізовану авторську форму в жанрі вистави.

Жанр п'єси завжди обумовлений формою й характером конфлікту. Тому ми часто й кажемо про побутовий, психологічний, філософський характер конфлікту. Кожен автор по-своєму дивиться на ту чи іншу подію, на той чи інший конфлікт. Один і той же життєвий факт кожен автор розповідає по-своєму, тому режисеру вкрай необхідно через призму авторського відношення розглядати всі події п'єси.

Кожен жанр має свою емоційну партитуру, свій тип почуттів та їхню якість. Тому жанр п'єси та вистави можна назвати образом творчості драматурга та режисера й правильно визначений жанр вистави для режисера означає – знайти найбільш виразну форму вияву характерів і дії.

Дійова особа – це не просто людина, а естетичний образ, що створюється в результаті певного світосприйняття й з певною метою. І ця точка зору художника на дійсність і усвідомлена цілеспрямованість його творчості виявляється в жанрі вистави.

Жанр підпорядковує всю систему образів п'єси, тому єдність правди характерів і жанру, створює точну художню образність, розкриває життєву суть п'єси, її основний сенс, її ідею. Жанр п'єси продиктований формою і характером конфлікту. Він відбувається у визначеній сфері людських відносин, його носіями є конкретні люди чи групи людей. Сфери людської життєдіяльності, у яких протікає конфлікт, і сили, які в ньому беруть участь, визначають його характер. Ось чому ми кажемо про філософський, психологічний, побутовий та інші конфлікти. Але одна й та ж подія може викликати в людей різне відношення – сміх у одних, гнів у інших, іронію в третіх тощо. Усе залежить від того, хто і як дивиться. Ось це «як дивиться», емоційне відношення автора до конфлікту і визначає його форму. Студенти повинні врахувати, що в п'єсі можуть бути події, які викликають

різноманітні почуття: сміх і сльози, гнів і співчуття, але всі вони забарвлені емоційним ставленням автора до конфлікту в цілому, під одним кутом: під цим же кутом, через призму авторського ставлення й необхідно розглядати всі події.

Є дуже багато п'єс, близьких по відображенню в них історичної епохи, середовища, часу, місця дії, запропоновані обставини тощо, але переломлені під авторським кутом зору події п'єси в кожного автора набувають свого способу існування. Про один і той же життєвий факт різні драматурги розповідають по-різному. Правда життя в них одна, а художня правда – різна. Правда сатиричної комедії інша, ніж правда соціальної драми, а правда трагедії не така, як правда у водевілі. Але навіть у межах одного жанру, навіть у творах одного автора існують різноманітні способи відображення життя.

Кожен автор у кожному конкретному випадку пропонує свої правила, свою систему умовностей, свої умови гри. Ці умови гри закладені в манері відбору запропонованих обставин та манері відношення до глядачів. В одному випадку автор байдужий до дрібниць побуту і місця події, зосереджує увагу на світоглядній позиції героїв, публіцистично та почуттями визначає своє відношення до них. А в іншому випадку автор розкриває тонкі психологічні нюанси у взаємовідносинах героїв через ретельно відібрані побутові дрібниці. У третьому випадку автор взагалі нехтує зовнішньою правдоподібністю. Тут запропоновані обставини гіперболізовані, кожна деталь доведена до символу тощо. У кожній конкретній п'єсі автор користується певним чином, своїм ключем для відбору запропонованих обставин. Ось цей ключ, спосіб відбору запропонованих обставин і визначає жанрові й стильові особливості твору, визначає міру умовності п'єси та відношення до глядачів.

Розділ другий

РЕЖИСЕРСЬКИЙ ЗАДУМ ВИСТАВИ

НАДЗАВДАННЯ І НАСКРІЗНА ДІЯ ВИСТАВИ

У режисерському задумі майбутньої вистави визначається в першу чергу надзавдання і наскрізна дія. Тут варто звернути увагу на принципову різницю «наскрізної дії» від «дії». Визначаючи в першій частині «Постановочного плану» конфлікт п'єси, ми визначаємо дію й контрдію, тобто намагаємося зробити так, щоб дві протидіючі сторони досягнули цілі. Визначивши надзавдання вистави, тобто ціль постановки, необхідно визначити наскрізну дію вистави, направлену на досягнення її цілі. Надзавдання і наскрізна дія вистави – це основна творча ціль і творча дія режисера, яка відображає його точку зору на життя, відображену драматургом. Коли надзавдання майбутньої вистави захоплює всю сутність режисера, протікає в його свідомість і перетворюється в почуття, тоді він починає відчувати конфлікт п'єси образно, у живому яскравому сценічному вигляді. Знову звертаємо увагу на студентів, на недопустимість вигадкування «зерна» вистави. Емоційне відчуття конфлікту – «зерно» вистави. Тільки розгадавши авторський задум, «захворівши» надзавданням вистави, можна відчути конфлікт емоційно, пронизати цим емоційним почуттям усю виставу.

Режисерський задум вистави є частиною «Постановочного плану», логічним продовженням режисерського аналізу п'єси. Режисерський задум вистави – це те, без чого не може виникнути вистава. Це творче, конкретно-образне попереднє бачення в уяві режисера драматичного твору з поглибленням авторської думки про те, як п'єса втілюватиметься на сцені і перетвориться в конкретну сценічну, видовищну форму. Режисерський задум вистави – це логіка, при якій усе без винятку підпорядковується єдиній меті – створення вистави. Це логіка режисерського бачення майбутньої вистави, де бачення завжди носить суб'єктивний, індивідуальний характер, ідейно збагачений, актуальний нашому сучаснику. Режисерський задум вистави є основою професійної діяльності режисера. Тому завдання театру й полягає в тому, щоб побачити в тексті авторську концепцію сучасності й показати її втіленою у формі конкретного явища.

Режисерський задум вистави включає в себе прийоми, направлені на визначення надзавдання, зерна, як концентроване відчуття теми, ідеї, фабули та наскрізної дії, образ як метафори, як основного процесу, що відбувається в п'єсі й режисерському прийомі, що визначає засоби спілкування з глядачем.

За влучним зауваженням відомого французького режисера Жана Копо, який казав, що п'єса на своєму життєвому шляху переживає

низку перетворень. Спочатку вона існує так, як задумана автором, потім так, як вона ним написана, то часто не одне й те ж саме, далі, як вона поставлена режисером і зіграна акторами й, нарешті, як її сприйняв глядач.

Оригінальний задум і самостійне тлумачення п'єси, по-своєму побачене режисером і здійснене на його основі, безперечне, але воно повинне бути вивчене й глибоко обмірковане.

Задум – витвір режисера, він щоразу виникає довільно, залежно від таланту, культури, темпераменту та інших якостей режисера. Він виникає в кожного по-різному й немає певних законів та правил, як і у творчості кожного художника.

Задум готується складним внутрішнім рухом, який бродить довгим дозріванням і завершується несподіваним, раптовим спалахом – знахідкою.

К. Паустовський у «Золотій троянді» писав про народження задуму, що задум – це блискавка. Багато днів накопичується над землею електрика. Коли атмосфера насичується нею до краю, білі купчасті хмарини перетворюються на грізні грозові хмари й з їхнього густого електричного настою народжується перша іскра – блискавка.

Майже відразу, слідом за блискавкою, на землю обрушується злива. Задум, так само, як блискавка, виникає у свідомості людини, пройнятій думками, почуттями й позначками пам'яті. Накопичується все це поступово, повільно, доки не доходить до того ступеня напруги, який вимагає неминучого розряду. Тоді весь цей стиснутий і дещо хаотичний світ породжує блискавку – задум.

Для виникнення задуму, як і для виникнення блискавки, потрібний найчастіше зовсім незначний поштовх.

Отже, ми бачимо, наскільки відповідальний і складний цей розділ «Постановочного плану» для студентів. Тому рекомендуємо таку технологічну послідовність:

Спочатку треба визначити характер конфлікту, форму конфлікту (емоційне відношення автора до конфлікту і конфліктуючих сторін).

Потім зробити відбір запропонованих автором обставин і його способи та художньо-психологічні засоби для написання п'єси.

Тільки проробивши таку серйозну роботу над аналізом п'єси, режисер може приступити до створення плану постановки.

Задумуючи виставу, режисер повинен орієнтовно пройти такі пункти:

1. Надзавдання і наскрізна дія вистави.
2. Образ і стиль вистави.
3. Манера акторської гри.

4. Режисерська трактовка ролей (місце персонажа в конфлікті, надзавдання й наскрізна дія, взаємовідносини, соціальна й психологічна характеристика, особливості зовнішньої поведінки).

5. Композиція (співвідношення частин і цілого; режисерські епізоди; режисерські завдання в епізодах; конфлікт і предмет конфлікту епізоду, завдання і дії персонажів в епізодах).

6. Темпоритм вистави (загальна характеристика).

7. Атмосфера (загальна характеристика).

8. Пластика вистави (взаємодія двох просторів: зали і сцени. Способи обмежування й організації сценічного простору. Характер мізансцен).

Режисерський план постановки – це шлях до театрального втілення п'єси. Її постановка на сцені обумовлена образним режисерським баченням, створеним на основі одержаних у результаті аналізу даних. Про це ми розповімо в другій частині методичних рекомендацій, а зараз зупинимось на деяких рекомендаціях корифеїв театру.

К. С. Станіславський та В. І. Немирович-Данченко залишили нам у спадок кілька блискучих режисерських партитур своїх вистав. Ознайомлюючись із режисерськими примірниками п'єс «Цар Федір Іванович» О. Толстого, «Чайка» А. П. Чехова, «Отелло» В. Шекспіра в постановці К. С. Станіславського, ми можемо простежити шлях створення вистави, режисерську методику, техніку фіксації задуму й відчутти в цілому режисерське бачення п'єси, її надзавдання. Звертаючись до цієї великої спадщини, ми збагачуємо себе пізнанням законів майстерності й дивуємося бездоганно точному принципу побудови дії, його залізній логіці, психологічній глибині та правдивості образів.

У режисерському задумі вистави суб'єктивне тлумачення драматичного твору у видовищно-образній трансформації є першоосновою. Суб'єктивне осмислення авторського матеріалу не означає режисерської сваволі в його тлумаченні. Режисерське трактування твору залежить від культури режисера й не дає йому права на режисерську «сваволю» і не виправдовує її.

Саме режисерський задум, який може формуватися одночасно з драматичним у тих випадках, коли режисер є автором п'єси, стає визначальним у всій наступній діяльності режисера.

Розмова про технологію постановочного процесу вистави припускає спільність, універсальність його основних закономірностей. Мова йде про роботу як над твором у цілому, так і у випадку монтажного або сюжетно-монтажного характеру драматургії, тобто в роботі над кожним його епізодом.

Удало зіграні «шматки» сценічного твору або окремі епізоди ще не є увесь твір, якщо відсутній ідейний, смисловий, постановочний стрижень цього твору, неясно, заради чого він створений, якщо дія в ньому не розвивається безупинно і якщо на сцені народжується не думка, а ілюстрація думки. У своїй роботі над створенням сценічного продукту режисер іде від задуму й залежить від нього. Природа драматичного задуму й режисерського задуму неадекватна. Рішення, які створив драматург, мають літературну форму вираження, а рішення, які створив режисер, мають форму зриму, реалізовану через акторів, мізансцену, колір, світло, пластику, музику тощо.

Наявність готових епізодів, фрагментів, які вже мають своє сценічне рішення й по драматичному задуму логічно входять у твір, не облегшує завдання режисера, хоча й скорочує терміни випуску вистави. Нерідко це навіть ускладнює завдання режисера, змушуючи його шукати таку форму реалізації цього задуму, у якій ці епізоди брали б участь органічно й не перешкоджали його задуму.

Якщо задум драматурга знаходить своє втілення тільки в літературній формі, хоча й припускає надалі використання різноманітних сценічних виразних засобів, то режисерський задум містить у собі різноманітну синтетичну палітру майбутнього сценічного рішення вистави, що може бути реалізованим через слово, через пластику, мізансцену, музику, ритм, світло, барви, і в першу чергу через складну й багату акторську душу, характер, природу, темперамент, творчу палітру виконавця. Тому зміст режисерського задуму неоднозначний. Він може містити в собі як ідейне, творче, дослідницьке тлумачення твору, так і характеристики окремих персонажів, стилістичні й жанрові особливості, музичне, пластичне, декоративне, рішення мізансцен, окремих епізодів і всього твору в цілому. Проте важливо, щоб у режисера завжди було чітке відчуття цілого й щоб усі елементи виростили із загального кореня, із режисерського задуму.

Далеко не в усіх випадках режисерський задум приймає закінчену форму до початку процесу репетиційної, постановочної роботи. Як правило, він формується протягом усього постановочного етапу. Доводиться до завершення разом із художником, композитором, учасниками всього творчого колективу. Однак початкові цієї роботи повинна передувати поява нехай не остаточно сформульованого задуму, але його передчуттів, його первинних елементів, думок про майбутній твір, його ідей, окремих образів, епізодів і деталей.

У режисерському задумі має бути продуманим усе – від «способу існування акторів на сцені» до художнього, музичного,

сценографічного, пластичного рішення вистави. Зримо відбитий саме образний, а не утилітарний, властивий нерідко й професіоналам, характер режисерського задуму. Це дозволяє збудити фантазію на шляху пошуку всіх необхідних виразних засобів режисури – від характеру персонажів до кольору, світла, ритму, композиції тощо. Усе сказане досить наочно показує, що таке режисерський задум, в основі якого лежить велика ідея, виражена в емоційно-образній формі.

Цей процес проходить у кожного по-різному, носить досить особистий характер і неможливо рекомендувати якийсь універсальний рецепт для всіх. Велику роль у ньому відіграє творча індивідуальність режисера, його досвід, темперамент, талант або, кажучи скромніше, його здібності і, нарешті, сама п'єса: її художні особливості, ідейність, жанр, авторський стиль тощо. Багато що залежить від акторського складу, можливостей матеріальної бази, термінів випуску вистави тощо. Із цього приводу Лесь Курбас писав: «...основне, що визначає роботу мистецьку в усіх її частинах і цілості – це, власне, світовідчування митця. Ми можемо сказати, що по відношенню до мистецького твору – це світовідчування митця є темою в настірному розумінні»¹.

У результаті роботи над задумом вистави в режисера визріває конкретний план цієї постановки (його називають режисерською експлікацією), що і є шляхом до сценічного втілення п'єси. Це бачення визначає весь творчий процес створення вистави і є вихідним для всіх компонентів, починаючи з акторів, художника, композитора тощо.

Початковим моментом будь-якої творчості є задум майбутньої творчої роботи. Це стосується й режисури. До складу режисерського задуму входять: ідейно-тематичне тлумачення обраної п'єси, характеристика основних персонажів, визначення стилістичних та жанрових особливостей, часових та просторових вимірів (темп, ритм та характер мізансцен), принципів декоративного та музично-шумового оформлення майбутньої вистави.

Сценічний образ, який створив актор, є однією з ланок цієї системи, що створює художню цільність вистави. Щоб створити переконливий сценічний образ, потрібно знати, що є його складовою і як організувати роботу з його створення.

Характеристика дійової особи – це акторське бачення конкретного персонажа, яке містить у собі суттєві ознаки. Літературні герої – це не просто списані риси реальних людей, це узагальнений, типізований образ певної групи людей. В окремих випадках ці

¹ Лесь Курбас. Із творчої спадщини. – К.: Дніпро. №2. 1988. – С. 93.

узагальнення за масштабом можуть бути цілим народом. Але такі масштабні узагальнення мають найбільшу переконливість, коли вони наділені неповторними, індивідуальними рисами. Індивідуальність народжується певними обставинами, а ці обставини віддзеркалюються в цій індивідуальності. Ігноруючи це, ми робимо особистість безликою, сірою й непереконливою.

У кожної людини свої уявлення про певний персонаж, але при всьому цьому є суттєво важливішим те, що дане автором. Тому важливо спочатку зрозуміти авторську задумку й потім шукати в ньому можливість для розкриття свого бачення, що не перечить автору.

Характеристику персонажа складають об'єктивні дані про нього в п'єсі й суб'єктивне бачення. В об'єктивне входять усі дані про нього, які знаходяться в самій п'єсі. Це авторська характеристика персонажа, думки самого персонажа про себе та інших дійових осіб про нього тощо.

Казати про персонаж можна одне, а відноситись до нього можна зовсім по-іншому. Тому важливо в останній графі зафіксувати справжнє відношення до персонажа кожної конкретної дійової особи.

Об'єктивні дані ми можемо отримати при аналізі вчинків персонажа. Ніщо так не характеризує людину, як її дії та вчинки. Для цього потрібно підійти найбільш об'єктивно: адже у мотивуванні її вчинків ґрунтується наше уявлення про неї, що саме собою може бути вже суб'єктивним і пристрасним. Завдання полягає в тому, щоб, не нав'язуючи своїх думок і бачень, якомога глибше зрозуміти задум автора. Вчинок – це вияв суттєвих ознак людини, адже кожна людина діє згідно зі своїми переконаннями.

Потім потрібно виявити відношення даного персонажа до інших дійових осіб, особливо визначити головне у відношеннях до тих дійових осіб, з якими взаємодіє цей персонаж. У процесі розвитку дії ці відношення можуть мінятися суттєво, але головне буде залишатися незмінним.

Таким чином, у режисера виникає художній задум майбутньої вистави, її бачення. Це бачення визначає весь творчий процес створення вистави і є вихідним для всіх компонентів вистави, починаючи з акторів, композитора, художника та інших. Саме це бачення п'єси повинне стати тим прапором, під яким об'єднуються всі сили, які штурмують художні висоти майбутньої вистави. Воно повинне бути цікавим, оригінальним, самобутнім, захоплюючим, сучасним, збагаченим життям. Тому чим багатша фантазія, знання, життєвий досвід, переломлений через передовий світогляд режисера, тим цікавішим і повнішим буде задум вистави, тим більш цілеспрямованою буде вистава.

Слід зауважити, що режисерське бачення може змінюватися в деталях, але основні думки й форма їхнього втілення, те, в ім'я й заради чого створюється вистава, залишається незмінним.

Шляхи до задуму вистави в кожного режисера починаються по-різному. Це залежить від індивідуальності, системи роботи, досвіду і, головне, від самої п'єси, її ідейно-художніх якостей.

Ця частина режисерської праці над п'єсою органічно входить до «Постановочного плану», є вихідним матеріалом для створення його чисто театральної частини. Сумлінна робота над цим розділом поглибить думки, збагатить їх фактами.

У подальшому процесі насамперед необхідно точно визначити тему й підтеми п'єси, її ідейно-художні якості, актуальність, надзавдання п'єси в її авторському розумінні. Найчастіше трапляється, що надзавдання п'єси, її ідея, якою керувався автор, починається надзавданням драматурга. Як правило, надзавдання професійної п'єси завжди локальне й конкретне, міцно зав'язане з її темою та дією.

Далі потрібно проаналізувати сюжет п'єси, але не переказом, а розглядом ряду подій, звернувши увагу на їхній розвиток і взаємозв'язок. На підставі отриманих даних ми визначаємо «пропоновані обставини» п'єси, час та місце дії, явища життя. Усе це знадобиться режисеру в подальшій роботі з акторами, щоб пробудити в них інтерес до матеріалу й знайти необхідні шляхи для пробудження творчого процесу в роботі над створенням сценічного образу.

Украй необхідною частиною роботи є те, що потрібно знайти основний конфлікт і наскрізну дію п'єси, розставити в них дійових осіб, визначити дії та контрдії. Тут доречно сказати, що Станіславський визначав надзавдання як мету, а наскрізну дію як шлях до її втілення.

Також потрібно розставити на свої місця акценти. Вони можуть бути дійовими, ідейними, обумовленими світоглядом режисера, сюжетними, бо визначають якусь зміну сюжету, смисловими, що допомагають засвоїти сенс епізоду. Засобами акцентування може бути словесна дія, мізансцена, темп і ритм, що підкреслюють важливість або ж дріб'язковість того, що відбувається, паузи, музика, світло й колір, а також усе, що знаходить фантазія режисера.

З різними ідейно-смисловими акцентами міняється й навантаження, що випадає на той чи інший персонаж. Тому, можливо, доведеться надати головне положення в сцені дійовій особі, яка не повинна виконувати це навантаження. Тому під час визначення ідейно-смислового акценту треба називати дійову особу, яка веде сцену, і не потрібно плутати з тим, хто веде дію.

Аналізуючи художні особливості п'єси, ми повинні охарактеризувати її авторський стиль, жанр, мову й драматичну композицію, указавши експозицію, наростання та розвиток дії, кульмінацію, розв'язку, тобто зробити таким чином всебічний драматичний розбір п'єси.

Тільки проробивши серйозну, копітку роботу над створенням режисерського аналізу п'єси, глибоко зоравши її зміст, пізнавши драматурга, продумавши й відчувши чуже життя, події й час так, щоб це стало часткою нашого життя, сповнили його майже зримо відчутними образами, зробивши надзавдання автора своїм, ми маємо моральне право приступити до створення плану постановки.

Якщо попередній аналіз п'єси активізував нашу фантазію й розбудив творчу уяву, не залишив незрозумілого в п'єсі, й немає сумнівів, щодо шляхів його втілення, ми приступаємо до створення плану постановки. Цей план повинен відобразити всі основні елементи майбутньої вистави й насамперед його ідейну цілеспрямованість – надзавдання. Тому потрібно в плані визначити в першу чергу, заради яких ідейно-художніх цілей ми ставимо цю п'єсу, що ми хочемо сказати нашим глядачам, які думки ми хочемо побудити в наших глядачів. Це надзавдання й буде основним орієнтиром для акторів і режисера в подальшій роботі.

Іноді трапляється, що авторське й режисерське надзавдання не сходяться. Це буває часто в постановці класичних п'єс, коли режисер по своєму «прочитусь» п'єсу. У такому випадку він зміщує в п'єсі дійові акценти, підсилює або послабляє характер дії, конфлікти, риси характерів дійових осіб тощо. Це буває в тих випадках, коли матеріал п'єси дає можливість режисеру більш чітко розкрити головну думку постановки.

Це бачення виникає не взагалі, не абстрактно, а на основі ретельного вивчення п'єси, проникнення режисера в її суть. У цьому процесі народжується образ вистави як режисерське бачення п'єси, її сценічного стилю, жанру, художньої форми тощо.

Від такого загального бачення ми переходимо до дієвого вивчення п'єси – її аналізу, вивчаючи внутрішні механізми дії, характер взаємовідносин дійових осіб, їхній внутрішній світ, мотиви, що спонукають їх до певних дій тощо.

Вистава – це нова якість, нова форма існування матеріалу п'єси. Драматург – автор п'єси. Автор вистави – режисер, але сутність режисури в цьому і полягає, щоб цілком і виразно розкрити автора, донести до глядача в живих і яскравих образах авторські думки, розкрити ідейний зміст п'єси.

Найпоширеніша помилка, яка припускається студентами в цій частині «Постановочного плану» – літературний підхід, тобто оперування літературними образами. Дуже часто зустрічаються «красивості» на зразок: «Образ вистави: зламане деревце». Зіграти на сцені «дівчину, яка сиділа за столом, знала чотири іноземні мови і прекрасно грала на роялі» – неможливо. Це літературний образ. Для того щоб він став театральним, його треба перевести на мову сценічної дії. Завдання даної частини «Постановочного плану» – перекласти п'єсу з літературно-художньої мови на мову сценічної дії, образно виражати її зміст, конфлікт специфічними театральними засобами, перевести його у світ театральної умовності, тобто втілити п'єсу в таку сценічну форму, яка найкращим чином реалізує наше сьогоденне уявлення про ідейний зміст.

Наприклад, ось як визначає конфлікт роману Л. М. Толстого «Анна Кареніна» В. І. Немирович-Данченко: «Трагедія Анни. Трагічний конфлікт між почуттям, які її охопили жорстокою, фарисейською, пануючою над нею мораллю її середовища й епохи». «Це Анна, охоплена почуттям, і ланцюг – суспільство і сім'я. Краса – жива, природна, охоплена природним бажанням, і краса – штучна, надумана, підкорююча та знищуюча. Жива прекрасна правда – і мертва імпазантна декорація. Природна свобода й урочисте рабство. А над усім цим, навколо всього, у глибині всього – трагічна правда життя. І хотілося б відразу дати, з першою завісою, цей фон, цю атмосферу, ці осяяні скіпетром і церквою урочисті форми життя – княгиня Бетсі, дипломати, світло, палац, дворянство, лицемірство, кар'єризм, цивілізовано, красиво, міцно, гранітно, непорушно, блискуче і на око і на вухо. І на цьому фоні, чи, вірніше, у цій атмосфері, – тому що і Анна, і Вронський самі плоть від плоті, кров під крові цієї атмосфери, – полум'я почуття. Анна з Вронським, охоплені палаючим вогнем, оточені з усіх боків, до без виходу, золотими шитими мундирами, кавалергардським блиском, важкими ризами священнослужителів, пишними туалетами напівголених красунь, фарисейськими словами, лицемірними посмішками, жрецькою насупленістю і таємною розбещеністю в усіх кутках цієї імпазантної будови»¹. Так В. І. Немирович-Данченко відчув емоційне зерно цього роману Л. М. Толстого, перевів його ідейний зміст на мову сценічної виразності.

О. Д. Попов у трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» «почув крик вражаючої дисгармонії життя, який визначив всю будову вистави»².

¹ Немирович-Данченко В. І. Театральное наследие. – Т. 1. – М.: Искусство, 1953. – С. 25.

² Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре. – М.: ВТО, 1963. – С. 256.

З емоційного зерна виростають бачення режисером майбутньої вистави в образах, у живій конкретній дії. Але це відбувається не відразу. На початку – що, а потім – як. На даному етапі рекомендуємо студентам не зв'язувати себе технологічною стороною діла і конкретними сценічними баченнями окремої сцени, через те що захопившись якимось баченням окремої сцени чи ефектним сценічним прийомом, можна відвести виставу в бік від надзавдання, боячись неможливості технологічно той чи інший образ, обмежує, гальмує режисерську фантазію. Через те, визначивши емоційне зерно вистави, необхідно намітити тільки загальні контури образного строю, і тільки потім, у процесі подальшої роботи вимальовується цілісна картина, відбувається, за виразом О. Д. Попова, «процес визрівання образу вистави, кристалізація ідеї в образ»¹.

«Вистава повинна бути зіграна за тими ж умовами гри, за якими написана п'єса. Умови гри визначають стиль вистави. Кожна п'єса – це свої умови гри. Наявність для кожної вистави свої умови гри – це означає поглянути на відображене в п'єсі життя під авторським кутом зору. Визначити спосіб існування драматичного матеріалу, характер і форму спілкування актора з глядачем – це значить визначити «принцип підбору» виразних засобів, які в результаті і визначають реалізм обраної умовності, визначають всю побудову вистави. «Ось цю умовність і потрібно шукати. Вона, ця умовність визначає і манеру акторської гри, і форму сценічного майданчика, і те, як робити поїзд у натуральну величину чи обійтися тільки характерними формами... чи навіть не показувати їх»².

У дійшовому аналізі п'єси ми вивчаємо події, визначаємо головні з них і другорядні, формуємо конфлікт майбутньої вистави, його наскрізну дію, проведену в надзавданні. Розбиваємо п'єсу на тематичні «шматки» даючи їм образні назви, ставимо в них завдання для виконавців, позначаючи все це на сторінках екземпляра.

Крім того, у режисерському екземплярі робимо логічний аналіз тексту, відшукуємо підтекст, завжди пам'ятаючи, що лінія дії йде по підтексту. Установлюємо зони мовчання, внутрішні монологи, усе це, фіксуючи в екземплярі, бажано, робити олівцем. Усе це привчає режисера й акторів дбайливо ставитись до думки, слова, відрізнати головне від другорядного тощо.

Визначивши характер взаємовідносин дійових осіб, ми переходимо до режисерської характеристики образів. Для цього

¹ Попов А. Д. Творческое наследие. Художественная целостность спектакля. Т. 2. – М.: ВТО, 1979. – С. 156.

² Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре. – М.: ВТО, 1963. – С. 253.

недостатньо лише фактів, та характеристики автора. Потрібно силою своєї фантазії доповнити її, розширити й поглибити характеристику образів.

Важливо визначити «зерно» образу, його надзавдання й наскрізну дію тим самим накреслюючи акторам напрямки їхньої майбутньої роботи над образом. Бажано, щоб ці рекомендації не носили категоричного характеру, а скоріш були б лише натяками, зробленими в емоційній формі й спонукали його фантазію до роботи. Усе потрібно зробити, таким чином, щоб підштовхнути актора до самостійної роботи, захопити його своїм баченням і об'єднати його зусилля в художньо-цілісному ансамблі вистави.

Далі ми вивчаємо характерні особливості мови персонажів, їхній зовнішній вигляд, манери, поведінку, виходячи з авторського та режисерського бачення образу.

Звідси виникає й фіксується в режисерському плані бачення акторів у тій чи іншій ролі й обґрунтування цього бачення. Важливо при розподілі ролей, виходячи з інтересів вистави, передбачити й зростання актора в ролі, навчально-виховні завдання колективу. Це дає можливість запобігти акторським повторенням і при акторській зацікавленості, «відкрити» нового актора, розширити його творчий діапазон.

Таким чином, ми підходимо до найвідповідальнішого питання «Постановочного плану» постановки – до художньої форми майбутньої вистави, до її композиції. У ній повинно особливо точно бути розкрито й показано сюжетні ходи п'єси шляхом відповідних дійових режисерських акцентів – слово, дія, мізансцена, ритми, темпи, світло, музика тощо. Повинні бути розроблені й записані в режисерський екземпляр п'єси основні ритми й темпи актів, сцен і окремих шматків, усієї вистави. Там же фіксується й мізансценування шляхом пояснювальних записів, креслень, схем, малюнків. Ігнорування цього процесу призводить до зниження художньої цільності вистави.

Особливої розробки потребують масові сцени. Потрібно, щоб на сцені зажила жива маса, зі своїми турботами та мріями, тому важлива обов'язкова індивідуалізація характерів її учасників. Необхідно запобігти елементам випадковості. Блискучий приклад такого запису дав нам М. В. Гоголь у німій сцені «Ревізора».

«Городничий посередині, немов укопаний стовп, розставивши руки й закинувши голову назад. Праворуч його жінка і дочка, завмерши в русі до нього всім тілом; біля них почмейстер...»

У режисерському задумі вистави суб'єктивне тлумачення драматичного твору в образно-зоровій трансформації з першоосновою.

Суб'єктивність осмислення авторського матеріалу, разом із тим, не означає режисерської сваволі й не виправдовує її. Тракткування твору знаходиться в прямій залежності від загальної, культури режисера, його духовної, соціальної та ідейної зрілості.

Для професії режисера пізнання життя, всесвіту, як сукупності всіх сторін процесів дійсності, що розвертаються в планетарному просторі, спонукає його до впливу на людей засобами мистецтва, з метою перетворити світ відповідно до своїх ідеалів моделі майбутнього. Оцінка, емоційний відгук на події породжує бажання розв'язати протиріччя, які дійсно хвилюють режисера, і він прагне «обнародувати» для людей своє бажання перебудови недосконалого світу.

Потреба в перебудові світу дає поштовх до пошуку відповідних літературних творів, які оголюють драматизм сучасної дійсності. Вивчаючи запропоновані обставини, режисер порівнює, зіставляє п'єсу з навколишнім середовищем і актуалізує, виводячи на перший план процеси, які хвилюють і його, і уявного глядача. У свідомості режисера відбувається процес злиття надзавдань суспільства, драматурга й театру п'єси з життям, актуалізує важливі думки. Режисер придумує, шукає, збагачує п'єсу образами своєї уяви та фантазії, що накопичилися в його емоційній пам'яті й «проектують» на п'єсу свою модель світу. Лесь Курбас для характеристики цього процесу користувався терміном «перетворення». Причому, у термін «перетворення» Курбас вкладав конкретний зміст – це заміна життєвих реалій, реальністю естетичною, основою якої стає не театральна традиція, а здатність до широкого асоціативно-образного мислення. Для нього художнє відображення дійсності – це не просто «віддзеркалювання» об'єкта, а складний процес роботи уяви й фантазії, перетворення дійсності через образність дії. Це поетичне перетворення змісту та ідеї твору у свідомості глядача, перетворення їх у нову реальність.

У професії режисера як художника, емоційний відгук на події спонукає його до активності, породжує бажання вирішити протиріччя, довести до людей своє бачення вдосконалення дійсності. Ця потреба дає поштовх до пошуку відповідних літературних творів, які дали б можливість оприлюднити ці протиріччя й підштовхнути свідомість людей до їхнього вирішення.

Режисер придумує запропоновані обставини, збагачує їх образами, що накопичилися в його пам'яті, у його уяві й «проектують» на п'єсу свою модель удосконалення світу. Стадії творчого процесу визначені самою психологією творчості: спочатку виникає «проблемна

ситуація», для вирішення якої повинне бути жагуче бажання художника. Тоді в потайниках мислення виникає «динамічна модель» (досить примарна, хитка й невиразна) якогось результату. У процесі пошуку як свідомого, так і не свідомого модель збагачується й міняється, повільно накопичує мерехтливі можливості, доки не буде вичерпано увесь досвід і знання. Якщо ж рішення не буде знайдено, проблема заходить у тупик – у період «творчих мук» завдання просочується у сферу підсвідомості й там не усвідомлено, несподівано спалахує прозріння й народжується відкриття вирішення проблеми. Як правило, такий інсайт може бути результатом якогось натяку, підказки: павутина, накип на свічці, полум'я, звук тощо. Така підказка – могутній аргумент подолання бар'єру в незнання.

Режисеру важливо знати й пам'ятати, що підказка інколи знаходиться в глибинах підсвідомості, де зібрано й накопичено досить цього незатребуваного життєвого досвіду й пізнання.

Якщо ж режисер буде захоплений однією зі сторін художньо-образною, музичною, пластичною, психологічною тощо – це приведе до порушення цілності художнього твору.

Прагнення до надзавдання повинне бути для режисера безперервним і проходити через усю виставу. Треба знати, що надзавдання дійової особи, виконавця й вистави по своїй природі однакові, але різні за змістом.

Подібно до того, як із зерна виростає рослина, так само з окремої думки й почуття письменника виростає його твір.

Ці окремі думки, почуття, життєві мрії письменника червоною ниткою проходять через усе його життя й керують ним під час творчості. Їх він ставить в основу п'єси й з цього зерна вирощує свій літературний твір. Усі ці думки, почуття, життєві мрії, вічні муки або радощі письменника стають основою п'єси: заради них він береться за перо. Передати на сцені почуття та думки письменника, його мріяння, муки й радощі є головним завданням вистави.

Отже, умовимось – надалі називати цю основу, головну, всеосяжну мету, що притягує до себе всі без винятку задачі й викликає творче устремління рушіїв психічного життя та елементів самопочуття артисто-ролі, надзавданням твору письменника»¹.

Творчість – завжди пошук і відкриття, і розпочинається вона з потреби пізнати навколишній світ. Наявність потреби пізнання навколишнього світу є основною умовою художньої творчості. Ця потреба реалізується в бажанні зрозуміти й пояснити навколишній світ.

¹ Станіславський К. С. Работа актёра над собой. Собрание сочинений. т. 2. – М.: Искусство. 1953-1958. – С.354.

А для цього режисеру необхідно вивчати життя, нагромаджувати враження й спостереження, щоб сформувати у своїй свідомості драматичну концепцію дійсності, уявлення про основні протиріччя в плинності часу й у просторі. Це дає можливість режисеру в відповідно із завданнями театру відбирати й організувати обставини дійсності в узагальнену модель світу. Діалектично-матеріалістична установка свідомості організує світосприйняття як сукупність процесів відображення матеріального світу. Залежно від установки діяльності пізнання всесвіту, індивідуально художня модель дійсності може бути статичною або ж динамічною, матеріалістичною або ж ідеалістичною, цільною або ж розірваною тощо.

Нагромаджуючи у своїй емоційній пам'яті інформацію, режисер прагне відповідно з установкою мислення пояснити процеси й основні протиріччя дійсності, акцентуючи свою увагу на вищій формі активності матерії – діяльності людини. Тому в суспільстві й людині його цікавлять дії, вчинки й поведінка, мотиви й протиріччя між мотивами людської діяльності, потребами людей і обставинами. Його увагу цікавить насамперед мотив зміни поведінки, розвиток і становлення характеру.

Його пам'ять охоплює дії людей у їхньому пластичному вияві. Таке пізнання світу як сукупності процесів породжує прагнення режисера змінити, удосконалити світ згідно зі своєю моделлю майбутнього. Оцінка, емоційний відгук на події породжує бажання втручатися в життя, впливати на ці протиріччя засобами мистецтва, спонукає його до активності у вирішенні протиріч, що його хвилюють, підштовхнути свідомість людей до активної перебудови недосконалого світу. Саме ця потреба і є ознакою таланту. Таким чином, на першому етапі творчості йде вивчення, осмислення, оцінка й пояснення суттєвих процесів дійсності й протиріч, що є їхньою основою накопичення в пам'яті видовищних форм виявлення цих процесів. Така діагностика дійсності й потреба перебудови світу спонукає до пошуку літературних творів, які розкривають драматизм дійсності.

У процесі вивчення запропонованих обставин п'єси режисер зіставляє запропоновані обставини п'єси з навколишньою дійсністю, актуалізує найбільш важливі процеси, виносить у центр уваги найбільш важливе. У свідомості режисера відбувається злиття надзавдань суспільства, драматурга й театру. Адже художня довершеність не виникає без співчуття до болю мас, бо естетична чуйність зраджує митцю, коли його творчий апарат глухий до потреб людського життя.

Таке злиття стає можливим завдяки глибокому розумінню режисером потреб, мотивів, прагнень і бажань суспільства (людства),

глядача, персонажів, дійових осіб (драматурга) і театру (виконавців) колективу акторів, тобто завдяки проникненню в суть, у «зерно» п'єси.

Зерно вистави – це інтегральний показник, який в узагальнених формах дає уявлення про основну боротьбу в п'єсі. У визначенні «зерна» п'єси й майбутньої вистави втримуються всі елементи задуму й вирішення вистави в концентрованому стані, що і є складовою режисерського задуму. Це темперамент п'єси й вистави. Зерно вистави – це ланцюг подій у дещо зібраному вигляді, а ланцюг подій – це шлях до постановочного вирішення та складова режисерського задуму.

Процес пошуку режисером образу вистави включає:

визначення режисером основного процесу дії в п'єсі (вживання в запропоновані обставини п'єси, їхнє накопичення, вивчення, фантазування, відбір, загострення, актуалізація, мотивація, «розгортання»);

формування в режисера відповідно до потреб суспільства, глядача та колективу акторів емоційної установки відносно цих процесів (узагальнення, абстрагування, схематизація, оцінка, інтерпретація, оптимізація й концентрація запропонованих обставин);

пошук «зерна» майбутньої вистави;

пошук метафори основного процесу, тобто такого парадоксального видовищного порівняння, оголює суттєво важливе у внутрішньому протиріччі явища, розкриває відношення автора до зображуваних подій (згущення, гіперболізація, порівняння, перетворення й метафоризація запропонованих обставин);

формування в режисера певного відношення, емоційної установки до подій і процесів, які відбуваються в дійсності, й дає йому змогу винайти правильну природу почуттів, які відбуваються у виставі.

Формування в режисера емоційної установки по відношенню до процесів, що відбуваються в дійсності, дозволяє йому відшукати правильну природу почуттів у виставі, що визначається засобами спілкування із глядачем, відбором запропонованих обставин і визначенням відношення до них.

Природа почуттів у виставі матеріалізується переважно в засобах спілкування з глядачем. Вишукати прийом – це значить відчутти інтонацію, образ, розгадати її шифр і зрозуміти автора.

Передумовою режисерського прийому є сукупність обставин, які визначають театральну ситуацію (п'єса – колектив – дійсність – глядач). Задачею режисера і є необхідність відгадати це в п'єсі, а для цього потрібно навчитися відчувати інтонацію розповідача, її характер. Із другого боку, є необхідне відчуття глядача, його настрою, так би мовити, «температури», зрозуміти, чим він живе, що його хвилює й

чого він чекає, тим самим передбачити, яким саме прийомом із ним буде легше, переконливіше спілкуватися, щоб бути найбільш переконливим.

Засоби спілкування із глядачем – це ідеальний продукт режисерської творчості, те, що об'єднує сцену й глядача.

У процесі пошуку єдиного режисерського прийому відбувається «вживання» в запропоновані обставини, їхнє порівняння, протиставлення й «перетворення».

Задум вистави матеріалізується в режисерському втіленні всіма компонентами вистави й насамперед сценічною поведінкою акторів і направлений на образне відтворення суттєвого змісту вистави.

Основною формою матеріалізації задуму є репетиції як форма найрізноманітніших «провокацій» актора, направлених на стимуляцію активності акторів у розкритті надзавдання вистави.

Основним змістом репетиційної роботи є організація взаємодії акторів у запропонованих обставинах на основі режисерського задуму. Це процес «занурення» акторів у запропоновані обставини, з метою розбудити імпровізаційну природу актора, захопити їх своїм задумом.

Методологічною основою репетиційної роботи є створений Станіславським метод дієвого аналізу п'єси й ролі, щоб лінію фізичних дій актора перетворити у видовище, подати події в плінності часу й просторі.

Репетиційна робота актора базується на прийомах психолого-педагогічного впливу – це розповідь, показ і підказ. Кожен режисер, залежно від необхідності й особистих уподобань, віддав перевагу тому чи іншому прийому.

За допомогою розповіді, режисер «занурює» акторів у запропоновані обставини, з метою розкрити їхній взаємозв'язок і протидію, і тим будить емоційну пам'ять актора, і його творчу уяву актора, викликати його життєві асоціації, і підвести його до виконання єдино правильних для даної сцени дій. Для цього режисер разом з акторами аналізує, пояснює, переконує й відбирає запропоновані обставини, загострюючи протиріччя п'єси й дійсності.

Режисерський показ – це не демонстрація того, як треба грати й що зіграти. Режисерський показ – це дієвий знак ролі, коли роль пропонується в згорнутому вигляді, коли за секунди режисер демонструє певну тенденцію ролі, її перспективу. Роль ніби конденсується й концентрується в гіперболізованій пластиці. У такому показі режисер за секунди дає малюнок і схему ролі протягом усього акту чи навіть п'єси. Такий показ був характерним для режисури Вахтангова, Курбаса, Мейєрхольда.

Г. О. Товстоногов віддавав перевагу дієвій режисерській підказці, вважаючи, що пояснення, розповіді веде до багатослів'я.

Режисерська підказка – це найбільш дієвий спосіб роботи режисера на репетиціях, який сприяє активізації актора до дії, допомагає йому відшукати правильний фізичний стан, і головне – знайти найбільш правильні дії в ролі. У цьому випадку використовуються мізансцени, темпоритми, паузи, розбуджені асоціації тощо, але насамперед – правильно поставлене завдання, що реалізується в сценічній дії. Таке загострення запропонованих обставин подразнює психіку актора й підштовхує його до активної дії.

Особливою формою режисерської підказки є так звані педагогічні фікції (термін В. Е. Мейєрхольда), коли незалежно від волі виконавців їх несподівано «занурюють» у природу почуттів вистави. У процесі репетицій режисер створює тимчасові «підпори» із запропонованих обставин, і коли вистава вже побудована, їх раптово забирають. Актори раптово «попадають у холодну воду» запропонованих обставин і повинні «рятуватися, як хто може. Такі «провокації корисні, коли актори, у силу певних причин, не можуть повірити в запропоновані обставини й режисер вимушений «підставити» життєві обставини таким чином, щоб актор повірив у них. Потім спрацьовує емоційна пам'ять виконавців і веде до правильного почуття.

Основним способом впливу на виконавців у процесі репетицій є режисерські завдання, зауваження та вказівки. У процесі психолого-педагогічного впливу на виконавців режисер розповідає, пояснює, уточнює, висвітлює, деталізує, вселяє, захоплює, «підставляє», виправдовує, конкретизує, організовує, загострює, гіперболізує запропоновані обставини й контролює та направляє їхнє перетворення в акторському виконанні.

Режисер вибудовує ряд подій вистави в безперервній лінії фізичних дій виконавців, у їхній взаємодії один з одним і навколишнім середовищем. Разом із тим фізична дія – це ще не мізансцена. У мізансцені фізична дія «очищається» і «ритмізується», відбирається й композиційно вибудовується для сцени.

Для створення цілісного сприйняття твору необхідно поєднати розчленовані при постановці режисерські шматки воедино. Як правило, режисерський шматок поєднує одну або більше подій за принципом єдності теми, котра відноситься тільки до цього шматка. Він має свою сюжетну й тематичну завершеність. Такому шматку необхідно давати художньо-образну назву. Назва шматка – це ключ для вирішення сцени, індивідуальне визначення, яке залежить від фантазії режисера й надзавдання вистави.

Кожна така назва є своєрідною спробою визначити спосіб вирішення сцени та відібрати яскраві виразні засоби. У системі вистави усі такі шматки повинні поєднуватися одним принципом вирішення. Такий режисерський шматок може бути використаний, як концертний номер.

Надзавдання вистави визначається в процесі роботи. Це та головна мета, заради якої й здійснюється вистава: вплинути на життєву позицію глядача, на його переконання, сформувати певну громадську думку на ті чи інші життєві явища. Надзавдання і наскрізна дія вистави виражаються, перш за все, у системі образів, які розвиваються в боротьбі, у русі, у сутичці протилежних сил, у конфлікті. Студенти повинні пам'ятати, що конфлікт не існує відокремлено, а завжди здійснюється людьми. Необхідно визначити місце кожного персонажа в конфлікті, визначити надзавдання й наскрізну дію (ціль і дію для досягнення мети), соціальні й особисті, зовнішні і внутрішні особливості характеру, визначити взаємовідносини персонажів. Звертаємо особливу увагу студентів на те, що всю цю роботу необхідно проробляти в точній відповідності з надзавданням і наскрізною дією вистави, у руслі її образно-стильового рішення.

Надзавдання вистави тісно пов'язане з діяльністю конкретного режисера, у конкретному колективі, у конкретних соціально-історичних обставинах. Тому у різних режисерів буде різним надзавдання вистави. У визначенні надзавдання вистави знаходить своє відображення відчуття режисером актуальних проблем сьогодення.

Режисеру необхідно визначитися, що і якими шляхами буде робитися у виставі. Важливим є не тільки визначення надзавдання, але й саме відношення режисера до цієї проблеми: байдужість режисера до цієї проблеми породить байдужу виставу. Досягнути значного надзавдання у виставі режисер зможе лише тоді, коли це буде суттєво важливим для нього, його сповіддю, одкровенням, яке проникає в душу глядача й збуджує його.

Спрямованість вистави – це компас у лабіринті виразних засобів і надзавдання – це практична мета; наскрізна дія – це шлях досягнення мети; зерно вистави – поєднання всіх почуттів. «Запорукою художньої цільності вистави насамперед є точність, гармонійність і ясність режисерського задуму... бездумний підхід до змісту, неточність режисерської відповіді, заради чого здійснюється дана п'єса, отже, відсутність емоційного «зерна» вистави... були причиною їх ординарності і неповноти ідейно-художнього втілення»¹.

¹ Попов А. Д. Творческое наследие. Художественная целостность спектакля. Т. 2. – М.: ВТО, 1979. – С. 356-357.

МАНЕРА АКТОРСЬКОЇ ГРИ. РЕЖИСЕРСЬКА ТРАКТОВКА РОЛЕЙ

Манера умовності пронизує весь стрій вистави і знаходить своє найбільш повне відображення в головному компоненті театрального мистецтва – акторові. Актор, який діє на сцені – основний будівельний матеріал вистави. В основі реалістичного мистецтва акторської гри лежить відкритий Станіславським К. С. закон органічної поведінки на сцені й розроблена ним методологія перетворення в образ. Суть її полягає в тому, що оточуючи себе запропонованими обставинами ролі, осягаючи логіку міркування образу, його відношення до оточуючого світу, його життєвий ритм, актор поступово зживається з образом, здійснює вчинки за його логікою і на певному етапі перестає бути собою і зливається з образом.

Закон органічної поведінки актора на сцені потребує безумовного достовірного, внутрішньо виправданого сценічного життя актора в запропонованих обставинах п'єси, причому, чим буде більш умовне середовище, у якому він діє, тим повинна бути більш правдива його поведінка. Але в кожній п'єсі – свої умови гри. Герої кожної п'єси живуть за своїми, чітко визначеними автором п'єси законами, за законами сценічної правди даної п'єси. Бути правдивим у комедії і в трагедії, у мелодрамі й у водевілі – це значить жити на сцені за законами не життєвої правдоподібності, а за законами художньої правди даного твору. У даному розділі «Постановочного плану» студент повинен відповісти на питання: як грати дану виставу, яким повинен бути характер перевтілення актора в образ, визначити правила гри, які відповідали б художній правді твору, відповідали б вибраній автором манері відображення життя.

Цей розділ «Постановочного плану» являє дія студентів деяку складність, через те розглянемо ретельніше фактори, що визначають манеру акторської гри. Актор на сцені діє у визначеному умовному середовищі, яке з різним ступенем відповідає життєвій правдоподібності. Умовне матеріальне середовище, у якому діє актор, включається в його сценічне життя по-різному. Г. О. Товстоногов наводить приклад, коли для того, щоб вистрелити на сцені з револьвера, в одному випадку необхідний цілком натуральний револьвер, а в іншому – актор може «вистрелити», просто піднявши два пальці. (Додамо, що він може вистрелити, взявши в руку палицю тощо). Усе залежить від того, наскільки умовне оточуюче середовище. Якщо матеріальне середовище, у якому діє актор, максимально наближене до правди побуту, то й револьвер повинен до нього бути

наближений, і навпаки. Манера акторської гри, таким чином, повинна бути поєднана з оточуючим його умовним середовищем.

Перевтілення обумовлене запропонованими обставинами п'єси. Актор діє за логікою образу, здійснює вчинки, які продиктовані запропонованими обставинами. Але для кожної п'єси характерний свій «кут відображення» і, відповідно до цього, свій спосіб відбору запропонованих обставин. «У Чехова, наприклад, дуже важливі такі обставини, як погана погода, головний біль, те як, почався день. А в Шекспіра в його комедіях завжди хороша погода, у його героїв ніколи не болить голова, а коли вже погана погода, то це обов'язково буря». У кожному конкретному випадку автор особливим чином відбирає запропоновані обставини, що створює неповторне звучання п'єси, її тональність. Але якщо для автора так важливий скрип дверей у снігах чи шурхіт осіннього листа, то вони важливі для героїв його п'єси, визначають манеру їх поведінки в даних обставинах. А значить – і манеру гри.

Спосіб відбору запропонованих обставин і визначає той єдино вірний для даної вистави в заданий час спосіб існування актора в образі: іронічного в одному випадку, трагедійного – у другому, психологічно достовірною – у третьому тощо.

Глядач – третій компонент театрального мистецтва. Він повинен бути активно включеним у сценічне життя актора. Актор, який діє на сцені, і глядач, який сидить у залі, знаходяться в певному взаємовідношенні. Між їх двома полярними відносинами (прямим безпосереднім спілкуванням актора з глядачем і «четвертою стіною») існує безкінечна кількість підключення глядача в сценічне життя актора.

Характер взаємовідносин актора і глядача, ступінь і якість підключення залу глядачів у сценічне життя актора – третій фактор, що визначає манеру акторської гри.

Таким чином, у цій частині «Постановочного плану» студент повинен розкрити характер перевтілення акторів, тобто:

– співвідношення акторської гри з оточуючим його матеріальним середовищем;

– спосіб існування актора в образі;

– характер взаємовідносин акторів і глядачів.

Дехто посилається на досвід Всеволода Мейерхольда та Леся Курбаса і вважає, що сьогодні драматург обмежує свободу режисера чи актора. І забувають, що свобода й свавілля – поняття неоднозначні. Досвід генія безцінний, але механічно наслідувати його не треба. І В. Мейерхольд, і Лесь Курбас досить поважно ставилися до драматурга.

Лесь Курбас завжди був надзвичайно чутливим, міняючи свої виразні засоби залежно від поетики твору. Його фантазія створила оригінальні прийоми, різноманітні театральні форми, придатні насамперед, для акторів, яких він виховав. То ж не потрібно їх сьогодні копіювати й гадати, що творимо нове. Якщо ж користуватися досвідом та набутками інших, то треба це робити своєрідно й уміло.

Кожна п'єса від актора потребує свого способу сценічного існування. Тут і повинна прийти на допомогу акторові сценічна імпровізація. Це сьогодні найбільш важлива проблема театральної педагогіки та сценічної практики.

Іноді дивившись навчальні вистави й дивуєшся: наскільки схожі студенти різних курсів, різних педагогів. Схожі не за творчою манерою, а скоріше якоюсь солідністю. Нести вивірені голоси поставлені, мізансцени точні. Здавалося б, радіти треба. Намічається якась уніфікація способу акторського існування. І це тоді, коли починаючий виконавець повинен відчувати свободу, радіти від творчості. Ми інколи забуваємо, що без імпровізаційного початку виконавське мистецтво видихається й перероджується в ремесло та гине.

Студенти повинні навчитися азбуки сценічної творчості, уміти загорітися вогнем бажання до творчості. Необхідно виховати в студента активність думки, внутрішню та зовнішню рухливість, любов до імпровізації, яка дає простір для творчості.

Через обов'язковий глибинний аналіз кожної виконаної вправи та етюду потрібно виховати в студентів нетерпимість до всякої фальші.

Кожне мистецтво, якщо воно творче, а не механічне, повинно супроводжуватись новим, хай незначним, але сьогоднішнім, багато в чому несподіваним для виконавця відкриттям. Кожна творчість повинна народжувати нові нюанси, відтінки, нові деталі та нові фарби, кожного разу уточнювати акценти, корегувати задум, удосконалювати ритми та звучання.

Пауза, нова інтонація, непередбачені рухи, несподівані емоції, свіжі фарби – усе це і є імпровізація, народжена безпосередньо в процесі творчості.

Імпровізація повинна бути наявною в кожній людині, яка вирішила посвятити себе творчості. Її потрібно звільнити з полону й постійно розвивати. Повсякчас тренувати творчу уяву, розвивати інтуїцію, удосконалювати вміння викликати в потрібну мить імпровізаційне самопочуття.

Словесний текст – це ще не вся п'єса. Потрібно осягати все, що знаходиться за словом, пробитися до суті, зашифрованої автором у словах.

Трактування ролі та сценічний образ

Історія знає чимало випадків, коли образ, який створив актор, відкривав автору очі на об'єктивну суть його творіння.

«Це не те, що я написав, але це чудово», – сказав О. М. Островський, побачивши М. П. Писарева в ролі Нещасливцева й В. Н. Андрєєва-Бурлаки в ролі Аркашки Щасливцева. Слова О. М. Островського майже буквально повторив А. П. Чехов на адресу Москвіна в ролі Єпіходова: «Це не те, що я написав, але це талановито й правильно».

Безумовно, що такі приклади зовсім не свідчать, що режисер та актор розуміють задум драматурга глибше й правильніше, ніж він сам. Але вони важливі, як доказ можливості, а іноді – і необхідності порушення театром суб'єктивного задуму автора.

Єдиним законом театру є об'єктивна логіка розвитку дії та характерів. І вона повинна бути осмислена з позицій сучасності. Ідею драматурга театр осягає у ідеях свого часу, характери героїв перевіряє характерами сучасників.

Гегель зауважував: «Актор не тільки повинен глибоко проникнути в дух поета й ролі, у внутрішнє та зовнішнє привести свою особисту індивідуальність у повну відповідність із цим духом, але він повинен також сам творчо додати в багатьох пунктах, заповнити прогалини, знайти переходи й взагалі розтлумачити поета своєю грою, постільки він у живій наявності, у наочній формі осилив і робить зрозумілими таємні наміри й риси його майстерності, які лежать більш глибоко»¹.

Сценічний образ – це поєднання протилежностей актора та дійової особи. Головним елементом образу є поєднання типових рис, певних психічних властивостей, що виявляються в конкретних діях. Сценічний образ містить у собі риси як зовнішньої, так і внутрішньої характерності й будується відповідно до жанру п'єси, основною думкою вистави, індивідуальними якостями актора, пропонованими обставинами та планами режисера. Це результат тривалої роботи актора й режисера.

Матеріалом для створення образу є сама п'єса (матеріал ролі), сам актор, його фізичні та психічні якості і навколишнє життя. Думки та мрії автора, поради режисера та життєві враження актора набуті, протягом життя, складають живий образ. Це складання схоже на мрії Агафії Тихонівни з гоголівського «Одруження»: «Якби губи Никанора

¹ Гегель. Соч., Т. XII. – М.: 1938. – С. 353.

Івановича приставити до носа Івана Кузьмича, та взяти хоч трошки невимушеності, котра в Балтазара Балтазаровича, та додати, мабуть, до цього ще огрядності Івана Павловича...» Так складається образ бажаного жениха у мріях Агафії Тихонівни, так складається й сценічний образ актором.

Прагнення актора створити сценічний образ є істотним не тільки для письменника, актора, режисера. Воно є невід'ємним елементом персонажа п'єси, бо він – це теж людина, яка знаходиться у певних запропонованих обставинах. Надзавдання персонажа ми визначаємо за основою драматичного твору, надзавдання драматурга – на основі його творчості та життєвих ідеалів.

Відтворення бачень

Акторові потрібний самоконтроль. Але чим рідше він утручається в поведінку автора, чим менше відволікає свою увагу від цілей зображуваної ним особи й чим швидше відходить у тінь, тим краще виходить побудована роль, тим вища майстерність актора, тим більша його захопленість справами образу й тим повніше його перевтілення.

Якщо в процесі репетиційної роботи актор знайшов, підготував і вивірив шляхи, ідучи якими він може в призначений день і годину перетворити свою життєву поведінку в явище мистецтва, у поведінку, що втілює художній образ, то на кожній виставі він може йти по цих шляхах упевнено, сміливо, без коливань, і вони приведуть його до мети – адже тільки для цього й потрібні були йому репетиції.

Тоді він може, за завітом Островського, «жити цілком і цілісно життям тієї особи, яку він грає», боротися на сцені за її інтереси всім своїм темпераментом, і всією пристрасстю, і саме цим він виразить своє надзавдання.

«Театр існує й діє для глядачів, – писав К. С. Станіславський, – але ні глядачі, ні театр не повинні здогадуватися про це в момент творчості і його сприйняття. Таємниця цього зв'язку глядачів з артистом ще більше зближає їх між собою й ще більше підсилює їхню взаємну довіру»¹.

Основний закон будь-якої художньої творчості провіщає: мистецтво – це відображення й пізнання життя; не знаючи життя, творити не можна. Також відомо, що будь-яке пізнання – процес двосторонній. Починається він зі сприйняття конкретних фактів та життєвих вражень.

¹ Станіславський К. С. Статті. Речі. Беседи. Письма. – М.: Искусство, 1953. – С. 253.

Згодом до цього процесу накопичення вражень приєднується другий процес – процес їхнього внутрішнього осмислення, аналізу та узагальнення. За безліччю роз'єднаних між собою фактів та вражень розум художника намагається побачити їхні внутрішні зв'язки, установити їхню закономірність, розгадати механізми їхньої взаємодії, розкрити суть даного явища.

Великих художників цінують за те, що у своїх творах вони розкривають внутрішні мотиви людських учинків, розкривають закони, які лежать в основі життя й діяльності людини та суспільства, показують рушійні сили суспільства, угадують подальші шляхи його розвитку, дають людині можливість оцінити своє минуле, і заглянути в майбуття. Тому найголовнішим завданням мистецтва і є правдивий показ життєвих явищ у їхній суттєвості, проголосити людству важливу істину, заразити його своїм відношенням до об'єкта зображення.

М.В. Гоголь мав рацію, сказавши: «Театр аж ніяк не дрібниця і зовсім не пуста річ, коли візьмеш до уваги те, що в ньому може вміститися відразу юрба з п'яти, шести тисяч чоловік, і що вся ця юрба, ні в чому не схожа між собою, розбираючи її по одиницях, може раптом зворушитись одним потрясінням, заридати одними слізьми і засміятись одним спільним сміхом. Це така кафедра, з якої можна багато сказати світові добра»¹.

Художня довершеність не виникає без стурбованості болями часу, бо естетична чуйність митця зраджує тоді, коли його творчий апарат глухий до потреб людей.

Найважливішим у мистецтві є правдивий показ життєвих явищ, прагнення художника відобразити притаманними йому засобами дійсність, розкрити її найістотніші сторони, сказати людям щось нове, вагоме, важливе.

Головне призначення театру за К. С. Станіславським, – «розкрити життя людського духу». Людина прагне зрозуміти життя, осягнути сенс свого існування, знайти відповіді на питання, які її хвилюють, тому й звертається до мистецтва. Театр прагне дати глядачу уроки життя, пояснити його мету й сенс.

Театр не може бути глухим до пульсу життя, байдужим до ритму сучасності, адже художня довершеність не виникає без стурбованості болями життя й естетична чуйність зраджує митцю, коли його творчий апарат глухий до потреб людського духу. Це примушує режисера, актора, художника спрямовувати свою діяльність, виходити зі стану спокою, мобілізувати волю, натхнення,

¹ Збірник «Про мистецтво театру». – К.: Мистецтво, 1954. – С. 20.

спрямовувати всю свою діяльність. Мати високу мету й бути цілеспрямованим – такий основний закон творчості.

Отже, кожне мистецтво повинне бути цілеспрямованим. Це в першу чергу відноситься й до режисера.

Цілеспрямованість режисера – це вираз його життєвої установки, його змісту духовності. Вона повинна бути широкою за змістом і мати високу мету.

Кожний режисер розпочинає роботу, виходячи зі своїх завдань, своєї мети, яка не дає йому спокою, хвилює його й збуджує натхнення. Ця висока мета й спрямовує режисера на пошук, розпалює його творчу уяву, організовує й направляє його дії. У результаті пошуків режисер знаходить певну п'єсу й пропонує її колективу. Її тема, доповнена й розвинута думками колективу, і стає головним завданням колективу, спрямовує його дії, визначає вибір зображальних засобів та шляхи, якими йтиме режисер для реалізації своєї мети.

Завдання режисера-митця породжується життям, спостерігати життя, уміти зберігати свої спостереження – це єдина правильна основа для правильного образного бачення. Оцінка мистецтва театру, майстерності актора й режисера змінюється разом із плином часу. Весь характер нашого життя, його особливості, його організація вимагають від нас постійного й незмінного руху вперед, невпинного прагнення до нового. Живе мистецтво театру не терпить застою, воно в постійній динаміці розвитку життя, завжди разом із життям.

Справжній великий митець не може бути глухим до пульсу життя, байдужим до ритму сучасності. Сучасність – це ми, наше життя, наш духовний світ, але сучасність – це не тільки сучасна п'єса. Сучасною може бути будь-яка п'єса, прочитана очима сучасника, будь-яка вистава, побудована з позицій сучасності, здатна хвилювати глядача й відповідати на важливі для нього питання.

Актуальність твору, його злободенність, співзвучність сьогоденню – це і є те надзавдання, що робить будь-яку класичну п'єсу сучасною, єднає в єдиному пориві думки й почуття артистів і глядачів.

Обґрунтовуючи свій вибір будь-якої п'єси, режисер повинен насамперед визначитись: для чого він узяв для постановки саме цю п'єсу? Що нового й важливого хоче сказати людям? Які її виховні, навчальні функції для творчого росту колективу та пізнавальних можливостей як для акторів, так і для глядачів?

Тому кожна людина, яка займається творчою працею, – письменник, композитор, художник, режисер, актор – перш ніж приступити до створення художнього твору, визначає для себе надзавдання, яке відповідає сенсу його погляду на життя. Сюди

входить тема, ідея, мета твору, заради яких він створюється. Так починається творчий процес. Кінцевим у ньому буде формулювання, заради чого він творить, що він хоче сказати, яку ідею хоче висловити.

Театральне мистецтво відображає дійсність не безпосередньо, а через призму авторського задуму. Драматург по-своєму побачив світ, надав своїм уявленням драматичної форми – написав п'єсу. У п'єсі він пропонує своє ставлення до хвилюючої його проблеми, своє рішення історичних, соціальних, філософських питань свого часу. У п'єсі, як у фокусі, відображена та реальна дійсність, у якій живе і творить драматург. Ось чому необхідно проаналізувати епоху, у якій жив і творив драматург, його біографію, світобачення творчої особливості, обставини народження п'єси. Цей аналіз повинен проводитися на основі вивчення біографічних, іконографічних та інших матеріалів.

1. Автор і епоха, у якій жив і творив драматург, його біографія, світосприйняття, особливості творчості, обставини народження п'єси, її літературно-сценічна історія.

2. Специфіка зображуваного в п'єсі життя. Місце і час дії п'єси. Суспільні відносини даної історичної епохи і даного, обмеженого рамками п'єси, часу. Образ життя того соціального середовища, у якому відбувається дія п'єси. Основні події, що передують початку п'єси, і створення умов виникнення конфлікту.

3. Основні події п'єси. (Початкова, основна, центральна, головна та фінальна).

4. Ряд подій. (Ланцюг органічно пов'язаних між собою вузлових подій п'єси).

5. Тема та ідея.

6. Конфлікт і предмет конфлікту.

7. Дія і протидія.

8. Композиція п'єси. (Експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка).

9. Жанрові і стильові особливості п'єси.

П'єса повинна відповідати й матеріально-технічним можливостям колективу, адже безглуздо братися за п'єсу, якщо немає відповідних виконавців та технічно-виробничих можливостей.

Вибір п'єси й наступне перетворення її на виставу – важливий крок для режисера й серйозний етап у житті колективу. Тому потрібно всебічно обміркувати, що принесе нова робота колективі чи сприятиме вона його зростанню. А коли остаточно буде вирішено про включення п'єси в репертуар театру, режисеру бажано було б продумати відповіді на такі питання:

1. Про що п'єса і яка її тема?
2. Про які життєві явища іде мова в п'єсі і як до них ставиться автор?
3. Для чого написано п'єсу та що автор хотів нею сказати?
4. Які почуття викликає п'єса?
5. Які головні події в п'єсі?
6. Чи зрозумілі вчинки дійових осіб?
7. Яка мова п'єси або перекладу?
8. Чим і чому вас охопило бажання поставити саме цю п'єсу на сцені?
9. Як можна образно, одним словом, прислів'ям, коротким реченням охарактеризувати враження від п'єси?
10. Що ви знаєте про автора п'єси?
11. Чи знайомі вам обставини, у яких відбувається дія п'єси?
12. Які ще думки, зауваження, питання викликає дана п'єса?

Короткі відповіді на ці питання дадуть можливість режисеру вирішити чи варто читати її для колективу й чи слід включати її до репертуару. Відповісти на ці питання режисер зможе тільки після ретельного вивчення п'єси.

Вивчення п'єси – перший крок режисера на довгому шляху формування вистави, що передбачає різні підходи та варіанти.

Перший етап пізнання «наодинці з п'єсою» – вичитування тексту, проникнення в його зміст і допомагає режисеру встановити тему та ідею твору, зрозуміти його темперамент, спрямованість, розібрати художні, психологічні і драматичні прийоми, якими користувався автор під час написання п'єси. Також режисер повинен визначити характер, конфлікт, знайти жанрові, стильові й мовні особливості, фабульно-дійову лінію, визначити наскрізну дію й задум автора, знати все про автора, про п'єсу та про її героїв і повинен зрозуміти їх.

Учитуючись у п'єсу, режисер повинен стати аналітиком, літературознавцем, критиком і дослідником. При цьому слід відрізнити два види аналізу: літературний і театральний, тобто динамічний, що перекладає текст письменника на мову сценічної дії.

Другий етап – читання п'єси та обговорення її з виконавцями.

Третій етап – аналіз п'єси та ролей.

Режисерський аналіз п'єси є фундаментом майбутньої вистави. Тут режисер аналізує, виявляє, розглядає, вивчає, оцінює, визнає, відкидає, стверджує, як казав К. С. Станіславський, і знаходить ключ до задуму вистави. Тут народжуються образні характеристики, вирішується питання про скорочення та доповнення тексту,

накреслюються акторські та режисерські епізоди, визначається лінія наскрізної дії.

Пізнання й аналіз примушують багаторазово перечитувати п'єсу, щоразу з нової точки зору. Читаючи й перечитуючи п'єсу, режисер дізнається про подробиці життя дійових осіб, починає розуміти їхні стосунки, пізнає їхні радощі та турботи, оцінює їхні вчинки. У нього визначаються симпатії до одних, неприязнь до інших, поступово він входить в обставини та атмосферу, вживається в неї.

П'єса – не лише наслідок життєвих спостережень драматурга, вона значною мірою автобіографічна, тому працюючи над виставою, режисер може серйозно помилитися, не познайомившись із життям і творчістю автора, суспільно-історичними умовами, у яких жив і творив драматург.

Тут на допомогу режисеру придуть книги – його твори, біографічні матеріали, фото та музейно-архівні цінності, матеріали образотворчого мистецтва, газети, журнали, словники, довідники та інше.

Згодом цей матеріал увійде у відповідні розділи «Постановочного плану», а зараз він збагачує режисера знаннями про життя, і творчість драматурга, допомагає розібратися в них на основі фактичних даних і вирішити питання про надзавдання драматурга, розглядаючи його як головну життєву мету творчості художника, дає можливість краще його зрозуміти. Тут головне для режисера – осягнути мету та надзавдання драматурга і знайти своє ставлення до нього.

Так, працюючи над постановкою «Гамлета», режисер знайде час, щоб познайомитися з життям Англії доби Шекспіра, перечитає інші твори драматурга. Працюючи над п'єсами Кропивницького, режисер неодмінно перечитає статті про творчість великого драматурга, вивчить матеріали про український побут, звернеться до історії. Працюючи над п'єсами Карпенка-Карого, режисеру корисно буде ознайомитись з полотнами Пимоненка та Шевченка. Ставлячи «Украдене щастя» І. Франка режисер, обов'язково буде знати все про мотиви задуму автора, перечитає статтю «Пісня про шандаря», де автор аналізує народну пісню, яка послужила основою для драми.

Неабияку роль може відіграти й сама «біографія» п'єси, історія її народження та сценічна історія: успіхи й провали, режисерські тлумачення, варіанти, прийом у глядача, оцінка преси тощо.

Читаючи й перечитуючи п'єсу, режисер-постановник отримує безцінний матеріал, що організовує його творчий апарат, спрямовує думку, збуджує його фантазію, підводить до поступового формування

задуму. Тут і виникає образне бачення п'єси, яке перетворюється згодом на виставу.

Як правило, ця робота починається стихійно. Кожен режисер часто йде до задуму своїми шляхами, де у творчий процес не передбаченими шляхами начебто втручаються невідомі сили й заповнюють його думки та почуття й спрямовують до мети. Немовби таємничі сили заводять його творчий механізм і примушують діяти.

Кожен режисер працює по-своєму, але внаслідок неодноразового повернення до тексту п'єси та безсонних ночей, у його уяві поступово накреслюються ще не зовсім ясні контури майбутньої вистави.

При вивченні епохи, у якій розвиваються події п'єси, режисеру бажано не покладатися на свої особисті знання, а якомога повніше використати великий інтелектуальний досвід людства. Вивчення побуту та звичаїв, соціально-економічних та політичних аспектів епохи, у якій розгортаються події п'єси, допоможуть режисеру повніше виявити тему та ідею твору, зрозуміти логіку поведінки дійових осіб та їхні характерні риси, оточити їх у виставі життєвими обставинами й донести до глядача найбільш переконливо ідею автора.

Перше, із чого студент-режисер повинен починати режисерський аналіз п'єси, – це відомості про автора, про його час, творчість, про його надзавдання. У цьому періоді необхідно з вичерпною повнотою зібрати й письмово зафіксувати всі дані, які відносяться до драматурга та його творчості, почерпнувши потрібні відомості з його біографії, літературних джерел, мемуарів, критичних матеріалів тощо.

Таким чином, вільно користуючись зібраними відомостями, студент-режисер, зіставляючи його й критично оцінюючи, здобуває в процесі аналізу необхідний матеріал для створення творчого портрета драматурга, його оточення, часу, спрямованості й характеру творчості. Для цього режисер повинен ознайомитися з літературними джерелами, образами сучасників автора, картинами побуту, використовуючи з цією метою іконографічні матеріали, ілюстрації, відвідуючи музеї, картинні галереї, збираючи репродукції з картин по темі п'єси.

Головне, заради чого здійснюється постановка п'єси, – це тема та ідея твору, його політична й соціальна цілеспрямованість та життєва правда.

Важливо знати й те, що глибинне занурення в задум драматурга вимагає від режисера збагнути, що ж хвилювало автора при написанні п'єси. Таке проникнення в матеріал повинне бути пристрасним, але не упередженим. Не потрібно автору нав'язувати свій світогляд, свої погляди. Це повинна бути об'єктивна оцінка творіння автора. Буває,

що режисер, прочитавши п'єсу й отримавши певний емоційний заряд, знаходиться під враженням і не може від нього відмовитись. Це приводить його до того, що об'єктивний аналіз підтасовується під своє сприйняття. Перше враження, як правило, надзвичайно сильне, його необхідно зберігати, так як у ньому ховається привабливість п'єси для режисера-постановника, але головне – зуміти зрозуміти й те, що ж саме хотів сам автор сказати своїм твором. Для цього таке копітке вивчення епохи та світогляду автора повинне стати орієнтиром, який правильно направить режисера на аналітичне мислення.

Під час вивчення епохи, у якій розвиваються події п'єси, ми теж не маємо права покладатися на свої особисті знання. Потрібно всебічно використати інтелектуальний досвід людства.

Так, якщо режисер хоче ставити «Гамлета» В. Шекспіра, то йому необхідно вивчити наукові дослідження з історії, філософії, культури й мистецтва доби Відродження. Тільки тоді режисер-постановник зможе прийти до розуміння накопичених ним фактів із життя людей XVI століття й підійти до визначення ідеї п'єси.

Приступаючи до вивчення епохи, відображеній у п'єсі, буде корисно скласти план цієї роботи. Так, якщо мова йде про постановку «Гамлета», можна запропонувати такі теми:

1. Політичний устрій англійської монархії XVI століття.
2. Суспільно-політичне життя Англії та Данії в XVI столітті.
3. Філософія й наука епохи Відродження. (чому вчився Гамлет у Віттенбергському університеті?)
4. Література й поезія епохи Відродження. (що читав Гамлет?)
5. Живопис, скульптура й архітектура XVI століття. (що бачив Гамлет навколо себе?)
6. Музика епохи Відродження. (що слухав Гамлет?)
7. Придворний побут англійських і датських королів XVI століття.
8. Придворний етикет англійських та датських королів XVI століття.
9. Жіночий та чоловічий одяг Англії XVI століття.
10. Військова справа та спорт в Англії XVI століття.
11. Відгуки про «Гамлета» представників світової культури та критики.

Ці теми можуть бути розділені між постановочною групою та виконавцями головних ролей, що буде для них досить корисним. Це дає змогу виконавцям познайомитися зі своїми героями та зрозуміти їх.

Тепер можна повернутися до п'єси. Прочитання п'єси «свіжими й нинішніми очима» – процес складний і відповідальний. В

авторському тексті часом закладено величезну чуттєву силу, емоційний заряд, що породжує несподівані бачення, несподівані асоціації, раптове осяяння.

Режисер сприймає п'єсу як картину життя, розглядає її з різних точок, у різних ракурсах, доки не виробиться власна точка зору на п'єсу в цілому, доки авторська ідея не стане відчутною в діях, у подіях, у боротьбі.

Театральне мистецтво – мистецтво синтетичне. У ньому органічно взаємодіють один з одним багато видів мистецтва (література, живопис, архітектура, музика тощо), але кожен з них у театрі немає самостійного значення, а виконує окрему функцію. Центральною фігурою театального мистецтва є актор, а всі інші компоненти підпорядковані йому. Основний же матеріал, за допомогою якого актор створює художній образ, це – сценічна дія. У театрі людське життя відображається в наочній живій конкретній людській дії.

Рушійною силою, пружиною сценічної дії є конфлікт, боротьба, яку ведуть між собою дійові особи. Художній образ у театальному мистецтві створюється в результаті боротьби, яка відбувається і розвивається на сцені в часі та просторі. Ось чому режисерський аналіз п'єси фактично є аналізом конфлікту, який закладено в п'єсі. Тут треба застерегти студентів спеціальності «режисер драматичного театру» від помилки аналізу п'єси в літературному плані. Режисерський аналіз – це аналіз дієвий. Необхідно виявити закладений у п'єсі конфлікт, умови і першопричини його виникнення, його розвиток, ставлення дійових осіб одне до одного та до предмета конфлікту, його характер і форма, авторське ставлення до конфліктуючих сторін і до предмета конфлікту тощо. Аналіз варто проводити в логічній послідовності.

КОМПОЗИЦІЯ

У «Постановочному плані» студент повинен узгодити між собою етапи розвитку наскрізної дії: зіставити ціле (наскрізну дію) з її частинами, етапами розвитку, розставити режисерські акценти, які визначають це співвідношення, визначити темпи й ритми та атмосферу. Необхідно зрозуміти, що не всі етапи наскрізної дії є рівнозначними: одна частина більш суттєва і її необхідно підкреслити, висунути на передній план, інша – другорядна, і її необхідно завуалювати, відсунути на другий план. Цю роботу необхідно проводити в наступному порядку: розділити, керуючись відчуттям

цілої дії на частини за принципом переходу конфлікту п'єси від однієї події до іншої й виявити її основні етапи: зав'язку, кульмінацію і розв'язку. Потім необхідно визначити вузлові епізоди, які ведуть дію і найбільш яскраво розкривають надзавдання, наскрізну дію, характери дійових осіб і другорядні епізоди. Знайти місце кожного епізоду у виставі, тобто визначити як загальне конфлікт, надзавдання й наскрізну дію в кожному окремому епізоді. Це значить, що треба визначити, як у даному епізоді реалізується надзавдання й наскрізна дія, тобто визначити режисерське завдання епізоду і його співвідношення з конфліктом п'єси. Завдання і дії персонажів в епізоді. При цьому необхідно пам'ятати про те, що завдання персонажів не повинні розходитися з їх надзавданнями, що сприяє підпорядкуванню всіх подій, у яких перебувають персонажі, одній головній події.

ТЕМП ТА РИТМ

Епізоди у виставі не можуть бути рівноцінними. Вибудовуючи виставу по лінії наскрізної дії, режисер визначає перші, другі й дальні плани в подіях, які змінюють одна одну, виділяє головне й другорядне.

Одним із дієвих засобів установа правильного відношення між дієвими епізодами вистави – акцентування головного й завуалювати другорядне є темпоритм. Темп як зовнішня демонстрація дії в часі й ритм як внутрішня якість дії знаходиться в нерозривному зв'язку, через те ми кажемо про темпоритм ролі, епізоду та вистави в цілому. Студент повинен пам'ятати, що темпоритм вистави – це темпоритм її наскрізної дії: його частинами є темпоритмічна організація всередині кожного епізоду і їх темпоритмічне чергування як етапів однієї наскрізної дії, що розвивається.

Реалізуючи наскрізну дію, режисер у кожному епізоді вирішує окреме завдання. Поєднання цих завдань і визначає темпоритм усієї вистави, визначає вибір прийомів і виразних засобів. У даній частині «Постановочного плану» необхідно вказати в загальних рисах своє відчуття темпоритму вистави. Ще раз звертаємо увагу студентів на те, що темпоритм «виникає в результаті співвідношення частин внутрішньої вже вибудованої вистави. У задумі він існує лише в уяві й досить відносно. Повністю уявити собі темпоритм вистави можна тільки на завершальному етапі роботи. Чергування режисерських акцентів і пауз, головних і другорядних кусків п'єси, чергування акторських інтонацій то яскравих, то пригашених, то різко виконаних, то майже непомітних, чергування в освітленні сцени, тривожного

шуму за стіною чи спокійного тикання годинника в кімнаті, бурхливого акорду музики чи ліричної пісні – з усіх цих сценічних засобів складається темп і ритм вистави.

Темпоритм – пульс вистави. Але якщо повну уяву про роботу серця дає тільки кардіограма, аналогічно про темпоритм вистави – живе, організоване видовище. Через те підкреслюємо, що в даній частині необхідно визначити тільки загальне відчуття темпоритму.

Усе в природі підпорядковується законам послідовності й має свою закономірність – пори року, дні й ночі, припливи й відпливи...

Запозичені з музичного лексикону терміни темп і ритм міцно закоренилися в театральній практиці для характеристики певних властивостей поведінки людини.

У сценічному мистецтві темпоритм є своєрідною шкалою напруження окремих сцен і всієї вистави.

Темп та ритм, тональне звучання, мізансцена вводять глядача в епоху, характеризує соціальне середовище.

Стосовно вирішення темпоритму вистави необхідно пам'ятати, що поняття «темпоритм» є умовне позначення характеру розвитку дії й застосовується в аналітичному процесі роботи над п'єсою й виставою. Так як сценічна дія є єдиним нерозривним психофізичним процесом, так і темпоритм є нерозривною характеристикою сценічної дії. Адже ж дія має ознаки зовнішнього й внутрішнього вияву. До зовнішніх ознак ми відносимо розвиток дії в часі й просторі, тобто вона може розвиватися як повільно, так і швидко. Стосовно внутрішнього, то вона може розвиватися в різній мірі динамічності й напруження. Виходячи з цього, можна розглядати темп як характеристику зовнішнього розвитку дії (швидкість розвитку), а ритм – як характеристику внутрішнього розвитку (динаміку). При найпростішому аналізі можна визначити різні швидкості: повільну, помірну, прискорену, швидко, дуже швидко, стрімку. За динамікою розвитку можна визначити такі стадії: дуже в'ялу, в'ялу, спокійну, дуже спокійну, неспокійну, дещо напружену, напружену, дуже напружену, вибухову. Використовуючи дані характеристики, можна конкретно визначити темпоритм сцени: темп – повільний, ритм – напружений; темп – швидкий, ритм – в'ялий тощо. Оскільки розвиток дії постійно міняється, то міняється й темпоритм малюнку, що й необхідно позначати в режисерському екземплярі, позначаючи зміни темпоритму в тому місці де вони відбуваються.

Темп – це ступінь швидкості дії. Залежно від того, з якою швидкістю ми діємо, ми й затрачуємо певну міру енергії, що впливає на внутрішній стан людини.

Темп – поняття швидкості. Одна й та ж сама подія може розгортатися в різних темпах, може й сприйматися по-різному – як комедія, фарс або трагедія.

Темп безпосередньо пов'язаний із ритмом, він то поєднується, то розходиться й перебуває в постійній взаємодії.

Зміна темпу – спричиняється до прискорення ритму (прискорення кроку – прискорення дихання).

Ритм – рух, рівномірно розподілений у часі й просторі, це те, що здійснюється з певною силою в певний час у певному просторі. Усе в житті пронизане ритмом. Ритм людини – це биття її серця, її дихання, що змінюється залежно від життєвих фактів.

Ритм – це не просто швидкість, це емоційний «вольтаж», внутрішня напруга дії. Окрім цього поняття «ритм» містить у собі й поняття ритмічності, тобто розміреність дії, її організацію за часом у просторі. Коли ми кажемо про ритмічність, то завжди маємо на увазі рівномірне, плавне чергування періодів напруги та послаблення, руху та зупинок, напруги й спокою.

У кожної людини, у її стані й переживанні свій ритм. У кожного віку теж свій ритм: уповільнений у пенсіонерів, енергійний та бадьорий – у молоді

Ритм – це є інтенсивність та розміреність сценічної дії.

Ритм є видимий (зовнішній), тобто чітко виражений тільки зовнішніми ознаками організації частин чергування в різному русі. – то швидкий і навальний, то повільний і байдужий; але є ще прихований ритм (внутрішній) – це нерв актора.

Сценічний ритм – це коливання наповненості дійової особи фактами, обставинами, подіями п'єси, рівень щирої захопленості персонажа дією.

Сценічна дія тісно пов'язана з ритмом, а ритм у виставі – це рівень її ділового напруження. Ритм супроводжує дію й змінюється разом із нею.

Саме поняття «ритм» надзвичайно широке. Ми знаходимо ритм і скрізь – від мірності звуку молотів коваля в кузні, до складних звукових побудов музичної симфонії, від елементарно розставлених ніжок стільця до грандіозної композиції архітектурних ансамблів. Ми ж будемо розглядати ритм лише з боку прямого відношення до театру.

Говорячи про сценічний ритм, як внутрішню систему почуттів, що визначає зовнішній малюнок ролі.

У театральній термінології поняття темпу та ритму взаємопов'язані, тому Станіславський нерідко поєднує їх воедино, як поняття темпоритму.

Для зручності наведемо шкалу темпоритмів, їхній умовний поділ на 10 номерів (за Судаковим).

№ 1 – крайня пасивність, в'ялість, бездіяльна задушеність, спустошеність, майже помирання.

№ 2, 3, 4 – поступовий перехід до енергійного, бадьорого самопочуття.

№ 5 – готовність до будь-якої дії, тверда мета, в енергійній, плідній дії.

№ 6. – темпоритм, цитуючи Судакова, «настороженої уваги, коли людина, повинна миттєво приймати точне рішення. Це ритм вирішення, різкий, чіткий, ритм устанавлювання».

№ 7 – подолання опору в енергійній дії, перші прояви небезпеки, тривожність або ж бурхлива радість.

№ 8, 9 – гарячковий пульс життя.

№ 10 – мить перед падінням у безодню, перед розстрілом, початок божевілля, утрата здатності усвідомлювати й регулювати свої дії.

Ми можемо умовний номер темпоритму рахувати «градусом» фізичного самопочуття, яке залежить від інтенсивності та насиченості дій людини в конкретну мить, загушеності запропонованих обставин¹.

Станіславський привів визначення темпу та ритму: «Темп є швидкість чергування умовно взятих за одиницю однакової тривалості в тому чи іншому розмірі. Ритм є кількісне відношення дійової тривалості (*руху, звуку*) до тривалості, умовно взятих за одиницю в певному темпі й розмірі.

Розмір є повторювана сума однакової тривалості, умовно взята за одиницю й обумовлена посиленням однієї з одиниць (тривалість руху)»².

Аналізуючи поняття темпоритму, Крісті Г. В. відзначає: «Темп – це ступінь швидкості дії, який виконується... Під терміном «ритм» мається на увазі як інтенсивність, так і розміреність чиненої дії»³.

АТМОСФЕРА

Одним із найбільш вагомих засобів художнього вирішення вистави є атмосфера. Для її визначення неможливо перерахувати всі характеристики. Але кожний режисер, безумовно, відчуває атмосферу кожної сцени й може описати її. Тому, очевидно, не потрібно

¹ Гиппиус Г. В. Гимнастика чувств. – Л-М.: Искусство, 1967. – С. 187-188.

² Станиславский К. С. Работа актёра над собой. – М.: Искусство, 1953. – С. 555.

³ Кристи Г. В. Воспитание актёра школы Станиславского. – М.: Искусство, 1968. – С. 212.

винаходити категоричну форму її визначення. Якщо згадати, що атмосфера – це плин часу, у якому живуть герої, то її визначення через поняття «світла», «ділова», «святкова» не можуть повною мірою означити її складність і тонкощі. Тому постановнику вистави необхідно надати можливість шукати форми її визначення. Але необхідно пам'ятати, що створюють її всі компоненти вистави. Тому в режисерському примірнику необхідно вказувати конкретну атмосферу кожного разу, коли вона є вагомим смисловим елементом.

Відносно питання створення атмосфери вистави як художнього цілого у всіх його частинах – актор, художник, режисер, композитор, – то ми знаходимо в О. Д. Попова вичерпне її визначення: «Атмосфера – це повітря часу й місця, у якому живуть люди, оточені цілим світом звуків, фарб і всіляких речей»¹.

У правильно знайденій сценічній атмосфері відповідно розкриваються характери й взаємовідносини дійових осіб, відображається надзавдання вистави, ритми сценічного життя та правда життя. Це все те, що режисер видобуває з п'єси, матеріалів дослідження та досвіду. Атмосфера створюється зусиллями всього творчого колективу, й обов'язок режисера вміти організувати, спрямувати на це всі зусилля учасників постановки.

Характер дії вистави обумовлений матеріальним середовищем (історичним, суспільним, побутовим тощо), у якому взаємодіють персонажі. Матеріальне середовище й характер цих взаємовідносин визначає атмосферу вистави. Але кожна п'єса – це свій світ, свій спосіб існування, свої запропоновані обставини й взаємовідносини: у кожній п'єсі – свій емоційний імпульс, своя температура кипіння, – події в кожній п'єсі розвиваються у своїй, притаманній тільки даній п'єсі, атмосфері.

У цій частині студент повинен виявити атмосферу всієї вистави й окремих її частин (дієвих епізодів). При цьому необхідно пам'ятати, що атмосфера нерозривно пов'язана з емоційним зерном вистави, надзавданням, наскрізною дією й темпоритмом, характером і взаємовідносинами дійових осіб. Атмосфера – поняття не статичне, а динамічне, змінюється залежно від запропонованих обставин, одночасно й зароджує дію й сама породжується дією.

Для створення необхідної атмосфери режисер користується різними прийомами й виразними засобами: прийомами повтору й контрасту, темпоритмом сценічної дії, декорацією, музикою, грою звуку й світла тощо.

¹ Попов А. Д. Творческое наследие. Художественная целостность спектакля. Т. 2. – М.: ВТО, 1979. – С. 194.

Створення необхідної атмосфери – плід зусиль режисера, актора, художника й композитора, але головна роль належить актору. Через те студент повинен пам'ятати, що всі елементи сценічної виразності повинні бути пов'язані з внутрішнім життям актора й бути застосовані в ключі стильового рішення вистави та обраної умовності. У протилежному випадку, за словами О. Д. Попова, вони перетворюються в набір сценічних ефектів і технічних трюків, які знаходяться збоку вистави і викликають у глядача нерозуміння та питання: «А що це повинно означати?»

Організація атмосфери

Кожна подія, яка послужила основою для виникнення сюжету художнього твору, буває освітлена в очах художника особливим світлом. Вона може бути холодним або пекучим, чітким або ж розпливчатим, темним або ж світлим. Кожний художник бачить життя через свої окуляри, в кожного вони різні. Режисер може не відчувати колориту драматичного твору, а може й навпаки, посилювати його, поєднуючи всі події п'єси в одну тональність.

Втілюючи на сцені реальне життя людей, режисер та актори прагнуть відтворити історичне середовище, у якому вони живуть і взаємодіють. Саме через взаємодію людини з іншими людьми й навколишнім середовищем виникає сценічна атмосфера. Виявленню атмосфери сприяє характер мислення людини, темпоритм її життя та психофізичне самопочуття.

Сценічна атмосфера завжди породжується основними подіями п'єси, водночас вона є й причина, і наслідок цих подій. Кожна нова подія в житті дійових осіб викликає, як правило, і нову атмосферу.

Що ж таке сценічна атмосфера й атмосфера взагалі? К. С. Станіславський під атмосферою вистави радив розуміти суму конкретностей, пов'язаних з епохою в п'єсі, часом і місцем дії, ставленням до них виконавців. Отже, сценічна атмосфера – це те, чим дихають усі персонажі п'єси, це її загальний емоційний настрій і пануючі в ній почуття. Цими почуттями живуть і керуються в діях персонажа, заохочуючи один одного до гри, від чого почуття ці посилюються й взаємодіють, формуючи загальне психологічне середовище. Це середовище стає незалежним від волі й бажань окремих людей, воно владне підпорядковувати їх собі. Отак і виникає це повітря, у якому живуть і дихають персонажі п'єси. Воно може бути й легким і важким, прозорим і чистим, благодійним для людей або ж таким, у якому люди задихаються й гинуть. Так, персонажі «Ревізора»

живуть в атмосфері страху й передчуття відплати, персонажі «Трьох сестер» – в атмосфері дружби та спільної нудьги, персонажі «Чайки» – у надзвичайно нервовій атмосфері відчуження й духовних пошуків, персонажі горьківських «Ворогів» – в атмосфері непримиримої ворожнечі...

Атмосферу найкраще можна пізнати на матеріалах сучасної п'єси, бо саме вона направляє студентів до уважного вивчення навколишнього життя, де вони вчать виявляти різні атмосфери, пов'язані з тими чи іншими подіями.

Навчившись бачити й відчувати атмосферу навколо себе, студенти побачать й відкриють для себе безліч цілком конкретних її виразників: темпоритм, психофізичне самопочуття людей, тональність, у якій вони ведуть розмови, мізансцени, у яких вони групуються без будь-якого режисера тощо. Коли ж студенти навчаться бачити й відчувати все це в житті, то їм буде легко відшукувати й втілювати атмосферу у виставі.

Щоб розібратися в самій понятті атмосфери, треба повернутися до життєвих спостережень. Кожній справі, місцю й часу властива своя атмосфера, пов'язана якраз із цим часом, цим місцем і цією подією. Своя атмосфера в лікарні, на вокзалі, у театрі, в автобусі тощо. Свою неповторну атмосферу має ранок, день, вечір, ніч; одна атмосфера в кімнаті, яка переповнена гістьми, зовсім інша в тій же кімнаті, після того як її покинули гості. А хіба можливо уявити собі хірургічну операцію без білих халатів і тиші, без точних рухів і внутрішньої зосередженості? Тобто без атмосфери, властивій саме цій справі (операції) і цьому місцю. А хіба атмосфера картинної галереї схожа на атмосферу заводу чи вокзалу? А де ж ви бачили вокзал без метушні, валіз, без відповідних звуків і ритмів?

Разом із тим, одна атмосфера залізничного перону перед прибуттям чи відправленням потягу й зовсім інша після його відправлення. А атмосфера вагону під час посадки нічого немає спільного з атмосферою через годину після його відправлення. Спочатку люди галасують, штовхаються, спішно тягнуть чемодани та валізи, розташовуються по місцях. Потім ходять по вагону з кінця в кінець, оглядаються, нарешті, усе замовкає. У вагоні повна тиша, усі відпочивають, тільки періодично перестукують колеса. Значить, поняття атмосфери – поняття динамічне й змінюється залежно від запропонованих обставин і подій. Свою атмосферу має кожна пора року, море, гори, ліс і поле. У природі нічого не буває поза атмосферою. Постійно треба студентам уважно вчитися та вдивлятися в життя.

Дехто з театральних діячів зрозумів сценічну атмосферу, як «настрій». Але атмосфера не може бути тільки настроєм. Відбувається збагачення виразних засобів театру через сучасну літературу, живопис та музику. Новітня драматургія Чехова, Горького, Достоевського, Гоголя, Тараса Шевченка, Франка, Лесі Українки та інших розповіла про людину глибинну й жорстоку правду, підказала театру не лише нову манеру гри, але дала можливість по-новому глянути на відображення побуту в сценічному мистецтві, на матеріальне середовище, у якому реалізується актором сценічний образ. І особливе місце в цьому ряду займає творчість А. П. Чехова. В. І. Немирович-Данченко так характеризував А. П. Чехова: «...Він уявляв собі людей такими, як спостерігав їх у житті, і не міг малювати їх відірваними від того, що їх оточує: рожевого ранку або синіх присмерків, від звуків, запахів, від дощу, від тремтячих віконниць, лампи, пічки, самовара, фортепіано, гармошки, тютюну, сестри, зятя, тещі, сусіда, від пісні, випивки, від побуту, від мільйона дрібниць, котрі роблять життя теплим»¹.

Саме тому К. С. Станіславський активно залучав акторів до пошуків сценічного планування й мізансцен, до створення такої форми вистави, котра в найбільшій мірі відповідала вимогам наскрізної дії та надзавданні. Адже для мистецтва органічної творчості сценічна обстановка – це реальні запропоновані обставини, покликані посилити віру актора в правду сценічного буття. Неможливо створити образ живої людини поза простором та часом, абстрагуючись від типових для нього обставин. Саме обставини є додатковою характеристикою образу, впливають на його поведінку. Якщо гоголівського Плюшкіна переселити в затишну домівку домовитої Коробочки, а Коробочку до захаращеної спустошеної садиби Плюшкіна, це значить викривити образи Коробочки й Плюшкіна. Справжній артист дорожить усім, що допомагає йому в створенні потрібного сценічного самопочуття в образі. Адже сценічна атмосфера дає додатковий комплекс сценічних подразників для виконавця.

Атмосфера нерозривно пов'язана з побутом. Без побуту неможливо відтворити реальне середовище, адже побут і є сутністю середовища. Навіть якщо вистава виключно умовна, режисер не повинен боятися побутових деталей. Усе питання лише в тому, як саме він буде їх використовувати. Адже кожна побутова дрібниця надзвичайно виразна, вона може бути й реальною дрібницею, й поетичним образом.

¹ Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие. – Т. 1. – М.: Искусство, 1953. – С. 87.

Разом із тим, бездумне нагромадження на сцені непотрібних речей, безумовно, не дає можливості створити на сцені необхідної атмосфери. Усі речі, усе, що сприяє зображенню середовища, потребує продуманого відтворення його чіткої організації та підпорядкування певній композиції. Саме в цьому виявляється справжня театральність. Так, вистава Берлінського ансамблю «Матінка Кураж» відтворювала образ страшних доріг війни, важкого життя й блукань цими дорогами сім'ї маркітантки через візок-крамницю, яка була оздоблена яскравими побутовими аксесуарами на майже зовсім оголеній сцені. Саме ця побутова деталь, цей образ, поєднуючись з акторським настроєм і виконанням, доносила до глядача весь руйнівний жах війни й страшну долю сім'ї Матінки Кураж.

Правильно знайдені атмосфери через темпоритм дії, оформлення, побутові деталі, звуки, запахи та світло впливають на психіку актора й викликають у нього потяг до пошуку несподіваних фарб і пристосувань, допомагають йому жити в сценічному образі, виявляють глибину сценічного образу, роблять його яскравим і переконливим.

О. Д. Попов наводить цікавий приклад відповіді К. С. Станіславського на питання, чому в третьому акті «Вишневого саду» О. Л. Кніпер-Чехова завжди плаче справжніми сльозами, коли отримує звістку про продаж маєтку: «Зверніть увагу на те, що ці переживання супроводжуються одними й тими ж обставинами. Актриса завжди в одній і тій же сукні, завжди чує слова партнера: «Вишневий сад тепер мій...», і завжди в цьому місці звучить вальс «Дунайські хвилі». І я вам по секрету скажу, що вона в «Вишневому саду» завжди користується одними й тими духами, які їй подарував Антон Павлович Чехов. І ось, коли вона попадає в полон усіх цих сценічних умов – вона вже не може не плакати. Але був одного разу випадок на гастролях, коли оркестр заграв інший вальс, тому що забули взяти ноти, і ви знаєте, Кніпер на цій виставі не плакала. Ось яка сила навколишньої сценічної атмосфери і оточуючих факторів»¹.

З відчуттям атмосфери п'єси тісно пов'язане поняття колориту. Колорит може бути радісним або ж сумним, холодним або теплим, похмурих або ж веселих. Він часто буває пов'язаний із кольором, який у баченні режисера є пануючим у тій чи іншій п'єсі. Безумовно, що визначення колориту є завжди суб'єктивним, як і вся постановка вистави та інтерпретація п'єси режисером. Така конкретизація

¹ Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. – М.: «Худож. литература», 1938. – С. 21.

колериту через певний колір корисна тим, що може лягти в завдання художника й проявитися в оформленні вистави.

Правильно знайдена атмосфера й правильно визначені засоби її вияву у виставі завжди є результатом комплексних зусиль режисера, художника, композитора та актора. Вона вбирає все. У ній виражено основну ідею вистави, ритми сценічного життя, з нею неминуче пов'язані характери дійових осіб та їхні стосунки.

Сценічна атмосфера вистави допомагає домогтися стильової єдності у виставі, сприяє створенню її цільного образу. Стиль вистави повинен бути єдиним.

Сьогодні розвиток режисерської та акторської майстерності, загальний рівень культури сценічного ансамблю дає можливість не стихійно, а усвідомлено створювати сценічну атмосферу для будь-якого творчо-активного театру.

Атмосфера п'єси завжди пов'язана з її емоційним «зерном». Якраз емоційне зерно дає можливість, як ніщо інше, знайти міру й відчути смак дрібниць, речей, пейзажу тощо. Тому всі елементи сценічної виразності музики, шуми, світло, деталі побуту повинні бути пов'язані з внутрішнім життям акторів на сцені.

Ось як згадує майстер побудови атмосфери О. Д. Попов: «У домі, куди Петручо привіз Катаріну, було все підготовлене до першого уроку приборкання. Було створено відповідну атмосферу, необхідну для цієї картини. Темно, холодно, ледве жевріє камін. Гобелен, на якому зображено полювання на дикого звіра... перекосився в глибоких складках. Челядь у цьому будинку нагадує банду розпущених голодранців. Вони сумують без господаря, вина та пригод. У напівтемряві чується сумна мелодія.

Приїхавши, Катаріна, жінка геть не з полохливих, бачить закинутий холостяцький вертеп, у якому всі тремтять перед Петручо.

Атмосфера для того, щоб дати перший урок покори й покірності, підготовлена. Розпочинається випробування сил Катаріни дуже важко в цьому чоловічому брутальному товаристві, але вона витримує першу атаку. Та коли вона, голодна, залишається на самоті, то готова заплакати. А в суміжній кімнаті жере, п'є й співає вся оця челядь на чолі з Петручо»¹.

Отже, ми бачимо, що сценічна атмосфера не створюється у виставі поза процесом створення акторського образу, а навпаки, цілковито пов'язана з усією системою сценічних образів. Боротьба за створення сценічної атмосфери на репетиціях проходить у

¹ Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре. – М.: ВТО, 1963. – С. 367.

безпосередньому зв'язку з пошуками фізичного самопочуття холоду, голоду, спеки тощо. І навіть «зерно» акторського образу знаходиться в тісному зв'язку з атмосферою.

Атмосфера – це матеріальне середовище, у якому живуть і діють акторські образи. Вона включає в себе звуки, шуми, ритми, характер світла, меблі, речі й усе, усе. Але створює атмосферу насамперед мистецтво актора. Тому Станіславський мав рацію, стверджуючи, що атмосферу створюють усі учасники вистави, увесь акторський ансамбль. У сучасному театрі не дуже надають великого значення сценічному слову. Атмосфера збагачує виразність мови театру. Відомо, що ніщо не може так обмежити вияв будь-якого таланту, як мова, де бере участь лише голосовий апарат актора. Це трапляється тоді, коли імпульс мови йде від розуму, а почуття й воля залишаються холодними й пасивними. Тоді людська увага концентрується на тому, що ми кажемо. Але ж не в цьому цінність художньої мови. Її цінність саме в тому, як вона звучить. Атмосфера, як і сценічний жест, прихований у слові й звуці, пробуджує людські почуття й волю, піднімає мову над повсякденністю й робить її провідником людських творчих імпульсів.

Словами актори передають зміст п'єси, не турбуючись про атмосферу, але коли атмосферу створено, то слова наповнюються новим змістом. Саме атмосфера є найкращим режисером, бо ніхто не зможе дати таких вказівок, як вона. І якщо актори відчувають атмосферу, уміють її створювати, то сьогодні вони будуть грати зовсім по-іншому, ніж учора, тому що атмосфера і є життям, а воно ніколи не повторюється. Вплив атмосфери на індивідуальні почуття актора може бути надзвичайно великим, якщо він захоче віддатися її впливу. Придивіться до звичайного життя, і ви переконаєтесь в силі атмосфери. Кожна вулиця, кожний пейзаж, будинок, кімната мають свою атмосферу. По-різному ми заходимо до бібліотеки, музею чи в лікарню, по-різному поведимося в соборі чи на вокзалі, якщо будемо, «як до музики», прислухатися до навколишньої атмосфери.

Один і той самий пейзаж по-різному буде відчуватися нами в атмосфері ранкової зорі або ж у дощ та бурю. Через таке відчуття об'єкта ми можемо надзвичайно багато пізнати нового, збагачуючи свою творчу природу.

Адже, коли ми потрапляємо в сильну атмосферу, яка захоплює нас, нам доводилося помічати, як мимовільно міняються наші рухи, мова, манера триматися. Наші думки мимоволі приймають інший напрямок, поза нашою волею, нові почуття та настрої опановують нами. Уявіть собі, що ми потрапляємо в атмосферу величної катастрофи: у нашій уяві одна за другою вимальовуються картини

можливого нещастя. Наша воля напружується, змінюються рухи, вираз обличчя, хода тощо. Ви зовсім інша людина. Придивіться навколо: поряд із вами рухаються інші люди, зовсім вам не знайомі, у кожного з них свої почуття, але всі вони охоплені однією пануючою атмосферою катастрофи. Так буває в житті, так і на сцені. Тому корисно запам'ятати, що режисеру не достатньо знати, яку атмосферу він повинен створити в тій чи іншій сцені. Йому конче потрібно насамперед побути разом з акторами в тій атмосфері, її потрібно створити навколо себе. Для цього потрібно лише уявити себе, що повітря навколо вас заповнене тією атмосферою. А уявити її надзвичайно просто, як аромат чи світло навколо вас, що заповнює простір. Навіть невеликі тренування навчать вас володіти атмосферою й користуватися нею, як засобом до вияву ваших почуттів. Уявімо собі сцену, відому з історії. Хай це буде взяття Бастилії. Юрба вривається в камеру каторжників і звільняє їх. Люди обнімають їх, цілують, танцюють, співають, кричать, а потім усі разом кидаються далі звільняти решту в'язнів. Уважно вдивляйтеся в характери людей, чоловіків і жінок. Хай ця, створена вашою уявою, сцена, буде якомога яскравішою. А потім зауважте собі, що юрба діє під впливом атмосфери крайнього збудження, сп'яніла від сили й влади. Але всі вони охоплені якраз цією атмосферою. Вдивіться в обличчя людей, у рухи, у групування, у темп події, услухайтеся в крики, у тембри голосів, у деталі сцени, і ви побачите, що все підпорядковано пануючій атмосфері, і є її відбитком. А тепер трохи змінимо атмосферу.

Нехай вона буде, як і попередня, атмосфера збудження, але прийме характер злости й помсти. І ви побачите, як вона зміниться в рухах та діях людей. А тепер знову давайте змінимо атмосферу. Нехай вона буде гордою й урочистою. Урочистість події охопить усіх учасників сцени, і ви знову побачите, як зміняться люди, їхня поведінка, їхнє групування й обличчя.

Працюючи, таким чином, ви зможете переконатись, що атмосфера має силу об'єднувати глядача з актором. Завдяки їй глядач не тільки об'єктивно сприймає бачення, але й сам намагається бути учасником видовища, разом з акторами. Це те, що Лесь Курбас назвав «театром впливу», коли глядач перестає бути спостерігачем вистави, а стає активним учасником дійства. У цьому – таїться більша половина успіху вистави. Глядач, охоплений певною атмосферою сцени, краще розуміє її зміст, тему, що ні текст, ні найпрекрасніша гра акторів не може передати глядачу всього того, що вміщає в собі сцена, якщо вона пронизана відповідною атмосферою. Атмосфера – це душа сцени, без якої глядач бачить психологічно порожній простір.

Атмосфера тісно пов'язана з розкриттям змісту п'єси та вистави. Актори, які люблять атмосферу на сцені, знають, що значна частина змісту, його глибина не можуть бути передані глядачу іншими засобами, крім атмосфери. Спитайте самі себе, як ви, сидячи в залі глядачів, сприймаєте зміст однієї й тієї ж сцени, зображеної без атмосфери? Ви можете констатувати, що сприймаєте розумом зміст, але ви не зможете осягнути психологічної глибини. При наявності атмосфери ваше сприйняття однієї й тієї ж сцени набуде психологічної глибини й значимості. Ви не тільки зрозумієте зміст сцени, але відчуєте його. Таке сприйняття зможе пробудити у вашій душі цілий ряд питань, проблем та загадок. Так, для прикладу, зміст сцени з «Ревізора», без атмосфери може бути зведений до розуміння, що хабарники, чиновники зібралися, щоб певним чином зустріти ревізора й запобігти покарання. Зовсім по-іншому буде сприйматися сцена атмосфери катастрофи, майже містичного жаху... У цьому випадку не тільки душевні тонкощі будуть сприйматися вами, але Городничий і чиновники перетворяться в символи, і, не перестаючи бути людьми, набудуть загальнолюдського значення. Тоді гоголівський епіграф: «Неча на зеркало пенять, коли рожа крива» – стане для акторів та глядачів переживанням і хвилюючим, і смішним.

А уявіть собі Ромео, який каже Джульєтті слова кохання, без тієї атмосфери, котра оточує закоханих? Сам зміст дійде, але щось із нього зникне. А що ж саме? Чи не саме кохання?

Внутрішня динаміка та місія атмосфери

Атмосфера – це не певний стик, а дія, процес. Вона живе внутрішньо й безперервно рухається. Спробуйте пережити, наприклад, радісну атмосферу, і ви побачите, що в ній живе рух розкриття, розширення, тоді, як пригнічену атмосферу характеризує рух закриття. Атмосфера спонукає нашу волю до дії, до гри. У такій атмосфері, як ненависть, ворожнеча, катастрофа, героїзм, паніка тощо, її внутрішня динаміка очевидна. А як же з такою невиразною атмосферою, як тиша закинутого цвинтаря чи мовчазність лісової глушини? Разом із тим, у них атмосфера не дуже помітна, але вона існує. Людина, яка не є художником, може залишитися пасивною й в атмосфері місячної ночі. Актор, віддавшись такій атмосфері, відразу відчує в собі зародження творчої активності. Образи, викликані з цієї тиші, один за одним почнуть виникати в його уяві. Спостерігаючи за ними все з більшою активністю, він сам почне брати участь у їхньому

житті. Динаміку місячної ночі він перетворить у події, істоти, слова й рухи. І тоді тихий спокій ночі заживе, заграє, зазвучить звуками, фарбами життя, як у «Лісовій пісні» Лесі Українки. Саме в атмосфері тихого закутку волинських лісів ожили образи Мавки, Лукаша, Водяника, Лісовики.

Кожна атмосфера, як тільки ви захочете піддатися їй, злити вашу волю з її волею, спонукає вас діяти, пробудить вашу уяву й заіскрить ваші почуття.

Відомо, що мистецтво належить до сфери почуттів, то атмосферу можна назвати серцевиною будь-якого художнього твору мистецтва.

У людині гармонійно поєднується вплив одне на одного, думки, почуття та вольові імпульси. І ось уявіть собі, що на якийсь момент почуття відсутні, а тільки думки (мислення) і палке бажання до життя. Що станеться? Перед вами предстане надзвичайно витончена й складна, технічно досконала машина. Але це вже не людина. Адже мислення й воля не пронизані почуттями стають на ступінь нижче людських. Виникає тенденція до руйнування. Це можна бачити в особистому, суспільному та історичному характері життя. Так і в мистецтві, а в театрі найбільше, адже вистава без атмосфери несе на собі відбиток механічності. Таку виставу глядач може розуміти, цінувати її технічну досконалість, але вона залишається холодною й не зможе зворушити глядача.

У нашу епоху людство взагалі соромиться своїх почуттів і важко погоджується визнати атмосферу, як самостійно існуючу сферу почуттів. І якщо якась окрема людина може мати життєві ілюзії без почуттів, то мистецтво перестає існувати тоді, коли почуття перестануть проявлятися через нього.

Дві різні атмосфери не можуть існувати одночасно. Одна з них сильніша, обов'язково перемає й змінить слабкішу. Михайло Чехов у своїй книзі «Про техніку актора» наводить такий приклад: «Уявіть собі старовинний закинутий замок, де час зупинився багато століть тому й зберігає невидимі минулі діяння, думи й життя своїх позабутих мешканців. Атмосфера таємниці й спокою панує в залах, коридорах, підвалах і вежах. У замок входить група людей. Ззовні вони принесли із собою гомінку, веселу, легковажну атмосферу. З нею в той же час вступає в боротьбу атмосфера замку, і або перемагає її або ж зникає сама. Група людей може взяти участь у цій боротьбі між атмосферами. Своїм настроєм і поведінкою вони можуть посилити одну й послабити іншу. Але втримати їх у собі обидві одночасно вони не можуть. Боротьбу атмосфер і неминучу

перемогу однієї з них потрібно признати сильним засобом художньої виразності на сцені»¹.

Між почуттями актора й атмосферою є корінна різниця, хоча й те, і друге належить до сфери почуттів. Але особисті почуття суб'єктивні, атмосфера ж – об'єктивна. Візьмемо для прикладу той же замок. Люди, котрі сюди зайшли, окрім загальної атмосфери веселощів, внесли із собою й свої почуття й окремий настрій. Але атмосфера замку існує незалежно від них. Вона була до їхньої появи й буде після того, як вони його покинуть.

Суб'єктивні почуття людини й об'єктивна атмосфера настільки самостійні по відношенню одна до одної, що людина, перебуваючи в чужій для неї атмосфері, може втримувати в собі особисті почуття. В атмосфері веселої компанії окрема людина може зберігати й переживати своє горе.

У той час, коли атмосфери не можуть існувати одночасно, індивідуальні почуття й протилежна їм атмосфера можуть уживатися разом і створювати на сцені ефектні моменти, викликаючи в глядача естетичне задоволення. Між індивідуальними почуттями й атмосферою, якщо вони суперечать одне одному, точиться така ж боротьба, як і між протилежними атмосферами. Але ця боротьба лише сприяє посиленню напруги сценічної дії й захоплює увагу глядача. У той час, коли індивідуальне почуття дійової особи знаходиться в конфлікті із загальною атмосферою, актор, як виконавець ролі, цілковито включений у цю атмосферу, усвідомлює й переживає цю атмосферу.

Зародження атмосфери, її виникнення, розвиток і боротьба, поразка й перемога над індивідуальними почуттями дійових осіб – це суттєвий засіб сценічної виразності актора й режисера. Атмосфера посилює сценічну дію, дає можливість глядачу не тільки розумом сприйняти зміст твору, але й пережити його, відчутти.

Отже, атмосфера вистави існує незалежно від волі тих чи інших акторів, а існує сама по собі. Кожна вистава, як і кожна окрема сцена, повинна мати свою атмосферу. Атмосфера створює навколо нас простір та повітря.

1. Для створення в умовах сцени атмосфери існують певні засоби. Для цього, насамперед, студентам необхідно навчитися бачити і відчувати атмосферу в їхньому повсякденному житті. Слухати їх, як музику. Це доступно кожному. Адже кожна кімната, вулиця тощо мають свою атмосферу. Але навчитися розуміти й відчувати атмосферу

¹ Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. – М.: Искусство, 1986. – С. 188-236.

навколо себе – це лише перший крок до створення й розвитку атмосфери на сцені.

2. Студенти повинні навчитися, читаючи п'єсу, уявляючи собі ту або іншу атмосферу, яка буде найбільш виразною для певної сцени у виставі. Таким чином, студенти навчаться бачити, що атмосфера в п'єсі «Отелло» зовсім інша від атмосфери в п'єсі «Ромео і Джульєтта», адже все має свою атмосферу і лише холодний розум не хоче бачити жодної атмосфери.

3. Наступним кроком є те, що студентам потрібно навчитися досягати відчуття певної атмосфери в їхній уяві, навчитися у своїй уяві формувати необхідну їм атмосферу, відчувати її конкретно, як повітря навколо них. Можна уявити кімнату, наповнену димом або ж якимсь приємним ароматом. Можна уявити те, що повітря в кімнаті наповнене сумом. Але було б помилкою намагатися відчутти той сум самому. Той сум навколо нас, але не в нас самих, ми вільні від нього, і можемо вести себе, як нам заманеться, але ми повинні бути в гармонії з цією уявною атмосферою.

Далі, студенти повинні навчитися, читаючи п'єсу чи літературні твори, у своїй уяві інтуїтивно вибудовувати відчуття атмосфери, близької до тієї чи іншої сцени. Вивчати їхню зміну, хід та динаміку. На основі цього студенти зобов'язані навчитися створювати «партитуру» наступної атмосфери, які йдуть одна за одною. Вживаючись у різноманітні атмосфери, необхідно відтворювати динаміку кожної з них. Уживаючись в атмосферу, потрібно навчитися рухатися в ній і переходити до імпровізації. Спочатку необхідно навчитися вживатися в певні, близькі студентам почуття атмосфери. Потім навчитися жити почуттями, які є протилежними атмосфері. Студенти повинні пробувати вибудувати відповідні мізансцени, думати про можливі декорації, світло та сценічні ефекти.

Уживаючись в атмосферу п'єси, студенти зможуть навчитися відкривати в ній усе нові психологічні глибини й знаходити нові виразні засоби. Вони будуть відчувати, як гармонійно виростає їхня роль і установлюється зв'язок між ними і їхніми партнерами. Таке вміння відчувати атмосферу буде надихати студентів, і вони будуть відчувати, як їх веде невидима рука, чутливий, мудрий і правдивий «режисер».

У цьому випадку відпадуть егоїстичні, непотрібні зусилля та хвилювання, які лише заважають митцю. Потрібно довіритися своєму непомітному «режисеру». Таким чином, можливо буде організувати цілий ряд репетицій, у яких студенти ніби з музичною партитурою в руках пройдуть по всій п'єсі, переходячи від однієї атмосфери до другої.

При створенні такої «партитури» немає потреби рахуватися з поділом п'єси на сцени – адже одна й та ж атмосфера може розповсюджуватися на кілька з них, а може й навпаки, змінюватися кілька разів протягом однієї сцени.

Організована таким чином робота дасть студентам можливість не чекати випадкового настрою, він сам за їхнім бажанням буде виникати як атмосфера. Тоді студенти зможуть наказати собі: «Мені сумно». І не потрібно буде ніяких причин, адже актор повинен володіти вмінням плакати чи сміятися без жодних причин. Якщо ж для того, щоб заплакати, актор повинен згадати про смерть близької людини – він не актор. Актор повинен бути готовим до всього.

У цьому випадку, ще задовго до початку репетиції, студенти навчатися викликати потрібну атмосферу вже при першому знайомстві з п'єсою. Вони переживатимуть її, як своєрідне передбачення їхнього майбутнього творіння в цілому. Кожному художнику знайома та перша стадія зародження задуму свого майбутнього твору й та хвилююча атмосфера, пов'язана з цим процесом. Художник розпочинає свою творчу роботу під враженням атмосфери, коли ще немає ясного розуміння теми, чітко окреслених образів, але в глибинах його підсвідомого вже розпочалася робота. Поступово окреслюються образи.

Вони виникають, міняються, взаємодіють. Шукають і знаходять один одного, виникає інтрига, викристалізовується тема, прояснюється план, вимальовуються деталі.

Так поступово із загальної атмосфери проростає нове творіння. Як зерно невидимо втримує в собі майбутню рослину, так і атмосфера заключає в собі наш майбутній твір. Але ж, як і зерно, вона не може дати результат раніше того часу, який призначено природою. Потрібно, щоб усе визріло в певному процесі перебування в даній атмосфері.

Подальшим кроком необхідно опанувати вміння самому відображати цю атмосферу. Для цього треба навчитися не тільки оволодівати атмосферою, але й уміти її віддзеркалювати. Тоді студенти зможуть впливати на глядача, допомагати йому самому створювати потрібну для них атмосферу. У цьому випадку театр стає важливим культурним досягненням людства. Адже, створена акторською уявою атмосфера, відкриває їхні серця й душі, і відкриває серця й душі глядачів. А якщо це так, то це справжнє диво, тому що в нашому повсякденному житті нам так не вистачає почуттів. Коли ж наші серця рвуться на частки, то розум стає нашим слугою. При допомозі атмосфери артисти зможуть розмовляти з глядачем і без слів.

ПЛАСТИКА ВИСТАВИ. ПЛАСТИЧНІ ВИРАЗНІ ЗАСОБИ ТА ПАНТОМІМА

Діапазон пластичних виразних засобів простирає свої границі від побутового руху до пантоміми й хореографії. У тому випадку, коли весь твір несе єдиний пластичний образ, який характеризує спосіб існування на сцені, в організаційно-методичному плані немає змісту виділяти роботу над утіленням пластичного рішення з основного процесу репетиційної роботи над твором. Вона буде йти паралельно й одночасно з роботою режисера. При цьому репетиційний процес розширюється за рахунок спеціальних занять із сценічного руху, хореографії, пантоміми тощо. Слід зазначити, що не враховувати пластичну виразність твору не можна. У будь-якому випадку вона буде одним зі складових образних компонентів кінцевого результату.

Ідейний зміст п'єси розкривається сценічними театральними засобами; одними з найбільш важливих є організація дії в просторі. На даному етапі необхідно знайти дії зовнішню форму її існування, надати їй такої пластичної форми, яка найкращим чином розкривала б її внутрішню суть. Діючи в часі і просторі, вступаючи у взаємодію одна з одною й з матеріальним середовищем, дійові особи створюють особливий пластичний малюнок вистави, який повинен бути не випадковим, анархічним, а підкорений загальному задуму, повинен бути художньо цілісним.

Ось як режисерський задум О.Таїрова визначив пластику вистави «Оптимістична трагедія»: «Тема п'єси – боротьба між життям і смертю, між хаосом і гармонією, між запереченням і ствердженням. Через те емоційна і ритмічна лінія вистави повинна бути вибудована по своєрідній кривій, що веде від заперечення до ствердження, від смерті до життя, від хаосу до гармонії, від життя до свідомої дисципліни». Звертаємо увагу на те, як взаємопов'язане у О. Таїрова його розуміння ідейного змісту трагедії Вс. Вишневського з усією системою виразів театральних засобів.

Виходячи із загального задуму вистави, студент зможе побачити майбутню виставу в її пластичному вирішенні, тобто визначити:

- взаємодію двох просторів – зали і сцени;
- способи, які обмежують і організують сценічний простір;
- характер зовнішньої організації, взаємодії акторів один з одним і двома просторами (характер мізансцен).

Кожен твір ще має й свій пластичний образ. Характер руху, жест, динаміка мізансцени, танок – усі ці компоненти сценічного твору й складають його пластичне рішення.

Варто зазначити, що авторські ремарки в більшості драматургів є блискучими режисерськими мізансценами й творчо прочитані й усвідомлені при постановці, дають нам ключ до розуміння сцени, до її психологічного й пластичного втілення.

Що ж до використання у виставах різних видів і жанрів хореографії, то, з огляду на достатню кількість спеціальної літератури для керівників колективів і фахівців, які володіють певними професійними навичками й умінням у ділянці хореографії, немає необхідності зупинятися докладно на цих питаннях.

Пантоміма є найбільш древньою формою театрального видовища, з якої згодом розвинулася драма. У перекладі з грецької це слово означає «здатна виразити все».

Найчастіше пантоміма визначається лише як епізод сценічного руху, метою якого буває розкриття дійової ситуації. Тим часом пантоміма є й самостійним видом мистецтва. Так прийнято називати форму сценічного видовища, у якій основним виразним засобом актора є певні рухи та положення тіла, розкриття через фізичні дії, жести й міміку характеру дійової особи, зміст й ідеї епізоду чи сцени. Часом у такий спосіб передаються майже невлітими думки й відчуття, які важко розкрити словом. Недарма Плутарх казав, що жест – це німа поезія, а Ф.І. Шаляпін казав, що жест – це рух душі.

У реалістичній пантомімі не може бути випадкових, прохідних жестів і рухів, які нічого не значать. Тут доречний тільки чітко осмислений жест, за допомогою якого розкривається суть образу, який втілює актор у пантомімі. Образ може бути побутовим або поетичним, комедійним або трагічним, узагальненим, символічним або деталізованим, ліричним або сатиричним.

Жанри пантоміми досить різноманітні. Тут і гумористична сценка, і гостро сатирична мініатюра, і гротесковий портрет, і влучна пародія, і драматична новела. Від гуморески до трагедії, від побутової замальовки до філософського узагальнення – такі неосяжні можливості пантоміми. Це не ізольований від інших видів сценічного мистецтва. Він тісно зв'язаний, наприклад, з хореографією, драмою, цирковими жанрами.

Бувають різні види пантоміми: танцювальна, з її ритмічним і просторово організованим жестом, акробатична, прикладом якої можуть бути різні клоунади, наприклад, згадайте творчість раннього Чарлі Чапліна або клоуна Олега Попова, драматична або природна, що базується на природній, побутовій поведінці людини.

Цей розподіл досить умовний, тому що всі ці види нерідко з'являються на сцені у всіляких сполученнях.

Перелік виразних засобів режисури доволі великий. Це й мізансцена, і слово, музика й темпоритм, композиція, світло й колір, просторові, пластичні й інші можливості. Але насамперед – це актор, який відповідає вимогам театрального мистецтва. Тільки через нього й із його допомогою може бути реалізований режисерський задум, збагачений застосуванням багатого арсеналу інших виразних засобів.

А головний критерій майстерності режисера – ступінь впливу кінцевого творчого результату на глядача, на те конкретне соціальне середовище, у якому й для якого живе й працює театр.

Пристрасність, здатність потягнути й повести за собою людей, висока людська культура й талант, самовідданість і віддача, помножені на постійний щоденний кропіткий пошук та працю, які завжди будуть запорукою успіху їхньої діяльності – ось ті головні якості творчих працівників і керівників театру.

Пластику кожен режисер відбирає індивідуально. Попередньо розробляли пластичний малюнок і рекомендували акторам Мейєрхольд, Лесь Курбас, Охлопков. Розробляли лише ключеві мізансцени Вахтангов, Попов, Лобанов, а Станіславський задавав пластику, яку актори повинні були оправдовувати. У процесі пошукових репетицій режисер вибудовує запропоновані обставини в єдину систему органічної дії виконавців, а потім відбирає найбільш виразну пластику актора й саме цю пластику пропонує актору. Пошук пластики актора режисер проводить разом з актором у процесі виконання режисерських завдань, режисер «підглядає» акторську пластику й пропонує виконавцю. Таким методом працювали Товстоногов і Ефрос.

Розділ третій

ВТІЛЕННЯ ЗАДУМУ

РОБОТА РЕЖИСЕРА З АКТОРОМ

Репетиційний процес постановки вистави висуває перед керівниками цілий комплекс вимог і завдань. Специфіка роботи режисера й інших творчих керівників колективу визначаються тим, що його учасники, кожний із них – людська й акторська індивідуальність. Будь-який рівень майстерності виконавців не знімає з режисера обов'язку досконало знати особливості й можливості кожного. Режисер повинен уміти планувати свою роботу на основі цих знань. Слепе підпорядкування індивідуальності актора режисерському баченню без урахування особливостей і можливостей цього актора може лише підкреслити його безпорадність як виконавця або, у кращому випадку, перешкодити використовувати закладені в ньому можливості більш виразної гри. А це приведе до зниження художнього рівня постановки вистави.

Основний «матеріал» режисерського мистецтва та найважливіша ланка на етапі втілення вистави, через яку реалізується режисерський задум, є актор. Обов'язковою якістю режисера є вміння обґрунтування розподілу ролей, розкрити, «розворушити» актора, надихнути його, зробити своїм співавтором. Без цього режисерський задум не зможе повноцінно реалізуватися.

В основі роботи режисера з актором лежать відкриті К. С. Станіславським закони реалістичного методу акторського мистецтва, методологія створення художньої правди акторського існування в образі.

Працюючи з актором, режисер повинен:

- показати, якщо це необхідно, той чи інший образ, подію, сцену тощо;
- підказати шляхи до втілення задуму і втілення того чи іншого завдання;
- передбачити, що може вийти з такої-то намітки, як сприйме таке-то рішення зала глядачів: до чого можуть призвести ті чи інші помилки актора;
- передбачити, тобто досягнути здійснення свого задуму, проявити волю, наполегливість у складному ділі організації вистави.

Але в професійному театрі режисер працює з актором-професіоналом, що володіє знаннями, вміннями й навиками в області акторської технології, а в самодіяльному театрі – з актором-любителем. Через те режисер самодіяльного театру поряд із завданнями постановочного характеру, зв'язаний безпосередньо з роботою над виставою вирішує комплекс педагогічних завдань, пов'язаних як з

формуванням у акторів-аматорів елементів професійної майстерності, так і з формуванням особистості самого учасника. Це визначає своєрідність роботи з актором режисера самодіяльного театру. У цій частині «Постановочного плану» студент повинен:

- дати характеристику колективу, у якому пропонується ставити виставу;

- визначити конкретні вимоги в ділянці внутрішньої й зовнішньої психотехніки, що стоять перед акторами даної вистави;

- визначити комплекс педагогічних завдань, що вирішуються в процесі роботи над виставою;

- дати характеристику навчально-виховної роботи в колективі в процесі роботи над виставою, тобто відповісти на питання: як конкретно будуть вирішуватися навчально-виховні завдання в процесі роботи над виставою.

Робота режисера з актором – процес, який протікає цілеспрямовано, як на спеціальних заняттях у колективі, так і в ході роботи над створенням конкретного сценічного образу. Саме вміння актора творчо реалізувати задум режисера, здатність яскраво виразити властивими йому виразними засобами зміст твору є критеріями акторської майстерності.

Режисер має передати акторові глибоке розуміння того, навіщо і з якою метою він виходить на сцену. Без переконаності й віри в необхідності всього того, що робить артист на сцені, неможливий його успіх у ролі, яку він грає.

Уміле володіння своїм ремеслом виявляється в режисера насамперед у тому, наскільки несподівано, захоплююче й правильно він зможе «відкрити» виконавцеві приховану в словах драматичного твору дію.

Завдання режисера в роботі з актором над роллю полягає в тому, щоб підказати акторові не почуття й не форму його виразу, а ту дію, яка приведе актора до потрібного почуття й викликатиме потрібну реакцію.

Метою, і тільки метою, визначається дія. Конфлікт реалізується в боротьбі, боротьба – через точно визначені цілі – у дії, єдиній у трьох особах: дії внутрішній, психологічній, яка є головним і провідним механізмом життя виконавця на сцені; дії фізичній і дії словесній.

Починається дія. І якщо з перших слів стає все зрозумілим, хто є хто, про що буде вестися мова далі, чим усе закінчиться й не буде ніяких загадок, ніякого запрошення до пізнання нового, до відкриття – нічого того, що тримає зал, робить глядача емоційно сприйнятливим, то виставу можна припиняти відразу, незважаючи на певну яскравість форми, багатство оформлення, різного роду світлових ефектів тощо.

Сила сценічного твору полягає в першу чергу в напруженості дії, у гостроті боротьби, у реальності конфлікту.

Відсутність конфлікту, боротьби, усього того, що створює основу впливу на глядача, часто буває закладене вже в драматургії. Прихильність до традиційних схем, шаблонів, незнання природи драматургії, її глибоких завдань, бажання бачити в п'єсі в першу чергу формальні відповіді на поставлені завдання вже на початку визначають недоліки майбутнього сценічного твору.

Але й активна, дійова драматургія нерідко втрачає свої якості в процесі сценічного втілення, коли справжня дія та справжній конфлікт підмінюються лише їхніми зовнішніми ознаками, втискуються в звичні схеми, традиційні прийоми. А шаблон породжує в глядача почуття миттєвого пізнання. Тому те, що відбувається на сцені, уже не робить на нього впливу, присипляє його увагу, робить усе те несприйнятливим. Особливо небезпечна примітивна, неодноразово бачена схема там, де повинні оспівуватися героїка, патріотизм, де адресується до найвищих громадянських та моральних почуттів.

СЦЕНОГРАФІЯ ТА ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВИ

Одним із важливих компонентів вистави є оформлення, що за режисерським баченням та матеріалами п'єси створює художник. Сценографія вистави – це й просторове вирішення, і природа сценічного майданчика, колір, світло, техніка зміни декорацій, костюми виконавців тощо.

Працюючи з художником, режисер має дати характеристику завдань, які вирішуються художнім оформленням відповідно до надзавдання та жанру вистави, принципи просторового вирішення вистави, прийоми декораційного оформлення, принципи світлового вирішення вистави.

Не слід забувати про жанр вистави, від чого залежить форма й стиль оформлення, які підпорядковані єдиному творчому задуму й надзавданню. Дух співробітництва й взаєморозуміння повинен панувати між художником і режисером у створенні оформлення. Важливо, щоб художник підходив творчо й ініціативно до пошуку форми вистави. Разом із тим він повинен у своєму рішенні п'єси враховувати вузлові мізансцени, які запропонував режисер. Режисерський диктат, крім шкоди, нічого плідного не дає.

Вирішивши образ вистави в оформленні, художник пропонує нам точне планування сцени, і режисер на цій підставі приступає до

визначення основних мізансцен. Безумовно, у процесі пошуків дещо може змінитись у запропонованому плануванні, але це деталі, які не змінюють знайденого цілого. Режисер і художник, ідучи на розумні компроміси, зможуть знайти найбільш оптимальний варіант вирішення оформлення чи костюм виконавця. Важливо, щоб костюм виконавця не зливався з фоном оформлення. При цьому важливо врахувати й характер світла на сцені. Воно визначається й часом дії, і манерою акторської гри, і характером мізансцен. Для цього потрібно, щоб була розроблена детальна партитура світла, де буде зазначено основні принципи й характер світлового оформлення, що створює необхідну атмосферу.

Громіздкість – ворог сценічного оформлення. Легкий і доцільний одяг сцени – мрія режисера й художника.

Ескізи, креслення, колір ведуть художника до макета. Це маленька сцена з деталями оформлення, але все на ній зроблено у відповідному масштабі. Затвердження постановником чорного макета підводить ризику під попереднім періодом роботи. Макет передається в постановочну частину, яка складає кошторис, розробляє креслення планування. Згідно з цими кресленнями вигороджується уявна декорація, робляться умовні вигородки, що дає можливість режисеру й акторам конкретне уявлення про корисний простір, розміри, відстані, дозволяє оцінити оформлення з різних точок залу.

Умовні вигородки страхують театр від помилок, змін та переробок. Оформлення вистави, переживши живописну декорацію, симультанні та тримірні споруди, конструкції Б. Брехта й В. Мейерхольда, пошуки Леся Курбаса та М. Охлопкова, прийшло до простих вирішень, мета яких і зміст у дійовій, функціональній участі речового оформлення у виставі. Сценографи прагнуть не ілюструвати дію, а створити для неї активні та емоційні пластичні умови. Час, рух, простір, ритм та їхній взаємозв'язок – основа зорового образу теперішньої театральної вистави. У театрі наших днів найбільше поширення знайшли дещо модернізовані принципи: живописний, живописно-об'ємний, конструктивно-архітектурний та функціональний, коли оформлення діє разом з акторами, часто виходячи за межі сценічного майданчика.

Художня цілісність вистави створюється органічною взаємодією всіх компонентів. Мистецтво актора, художника, композитора існує у виставі не самотійно, само по собі, а займає своє, чітко визначене режисерським задумом місце й виконує свою функцію. Головне завдання режисерського мистецтва – привести до стильової єдності й загальної ідейної цілеспрямованості всі компоненти вистави. «Схоже

до композитора, який оркеструє твір, пише окрему партію для кожного інструмента, визначаючи йому те чи інше місце в звучанні, режисер кожен з цих компонентів для даного куска вистави повинен вирішити симфонічно». Звертаємо увагу на найбільш поширену в студентських роботах помилку: відірваність сценографії від ідейно-стильового рішення вистави. Необхідно пам'ятати, що оформлення вистави не фон, у якому відбуваються події, а матеріальне середовище, у якому відбуваються події і яке нерозривно пов'язане з діючим актором на сцені, і манерою його гри. Оформлення (декорації, реквізит, костюми, грим, світло) повинно бути чітко узгоджено з обраною актором і розгаданою режисером манерою умовності, яка присутня у всіх компонентах вистави. Усе, починаючи від загального пластичного образу й закінчуючи найменшими деталями оформлення, повинно бути підпорядковано ідейно-стильовій єдності вистави. У першому випадку, ми хочемо створити враження абсолютної достовірності того, що відбувається на сцені, через те важлива конкретність матеріального середовища, важливі побутові деталі, які б мали спільність із побутовою достовірністю характерів; у другому – наявність у п'єсі двох жанрових пластів – героїко-пластичного й побутових жанрових замальовок – диктують поєднання умовності загального рішення з достовірними побутовими деталями; а в третьому – філософський характер п'єси визначає пошуки межових сценічних узагальнень, де кожна деталь доведена до символу тощо.

Завдання, яке покладене в основу оформлення вистави – відлити в зримо-конкретній формі ідейно-стильовий зміст п'єси. Через призму покладеного в основу завдання й варто визначати окремі завдання оформлення:

- відтворити час, місце й обставини, за яких відбувається подія;
 - передати настрій, атмосферу подій, що відбуваються;
 - створити зручне середовище для розвитку подій (наявність ігрових точок для побудови мізансцен);
 - забезпечити швидку зміну декорацій (місця подій).
- У цій частині «Постановочного плану» студент повинен:
- визначити прийоми декоративного оформлення (живописно-плоскіної, симутальної, «в сукнах» тощо.);
 - представити ескіз декорацій;
 - представити сплановані листи й макет (техніку зміни декорацій), ескізи костюмів і при необхідності, гриму;
 - принцип світлового оформлення й світлову партитуру.

МУЗИЧНО-ШУМОВЕ ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВИ

Дуже значним компонентом вистави є музика. Розрізняють два типи театральної музики: сюжетну музику, яка визначається запропонованими обставинами й існує в самому сюжеті, і умовну, яка включається в тканину вистави театром. Існують драматичні твори, які не мислимі без музичного супроводу. (Водевіль, музичні комедії, казки, мелодрами тощо). Є твори, ідейно-стильова єдність яких виражається яскравіше, якщо ввести у виставу музику, (п'єси В. Шекспіра, Ф. Шіллера, Лопе де Вега тощо). І, нарешті, є твори, які не потребують музики, де вся сила й глибина можуть бути викриті тільки майстерністю актора (п'єси О. Островського, М. Горького), і якщо режисер уводить у них музику, то це пояснюється не органічно написаною драматургією, а особистим смаком режисера, його ідейно-стильовим задумом вистави. Але у всіх випадках музика повинна бути органічно включена у виставу, підкорена її ідейно-стильовому рішенню. Узгоджуйтесь зі своїм задумом, режисер може змінити й характер сюжетної музики. Які ж етапи задуму музичного оформлення? Перш за все необхідно вирішити питання про доцільність включення музики. Щоб чітко визначити чи необхідна музика у виставі чи ні, необхідно уявити собі технічно, що сьогодні музики з якихось причин може не бути. Відбудеться вистава чи ні? Якщо вистава відбудеться, означає, музика тут не потрібна, значить, вона не ввійшла органічно у виставу. Наприклад чи могла б була зіграна вистава «Принцеса Турандот без музики? – Ніколи.

Друге питання, на яке повинен відповісти студент: які функції й місце в співвідношенні з іншими компонентами займає музика в жанровій природі вистави? Сценічний образ вистави багатогранний, він створюється взаємодією всіх компонентів, кожен з яких розкриває одну грань, «грає» не в унісон з усіма іншими, а свою партію в симфонічному звучанні цілої вистави. Уявіть собі, що ми хочемо створити епічний образ прощання з тим хто йде на війну.

Тут буйні ритми, тих хто йде на подвиг, і разом із тим нескінченна туга прощання, тривожні ритми небезпеки, яка чекає попереду. Сцена повинна бути поліфонічна, багатогранна. Жоден окремо взятий компонент вистави, не може вирішити це завдання, але, граючи свою тему, у взаємодії з усім іншим сприяє створенню загальної уяви про прощання з тими, хто йде на війну.

Визначивши функції й характер музичного оформлення, необхідно вирішити питання, як буде здійснюватися музичний супровід вистави, буде використаний театральний оркестр чи

фонограма чи їхнє поєднання: (залежно від характеру сценічної дії потребує різних варіантів музичного супроводу).

Таким чином, цей розділ «Постановочного плану» являє собою план музичного оформлення вистави, включаючи в себе:

- загальний характер і принципи музично-шумового оформлення всієї вистави;

- визначити місця у виставі, де необхідна музика з показом теми й смислового навантаження;

- принцип реалізації задуму (підбір чи оригінальна музика, написана спеціально для даної вистави).

-

ХАРАКТЕР МУЗИЧНОГО СУПРОВОДУ

Важливе місце у виставі займає музика та її характер. Музику створює композитор або підбирає режисер з уже існуючих музичних творів. Музика допомагає емоційно розкрити ідейну спрямованість вистави, підсилює звучання сцен, підкреслює їхню динаміку, характеризує образи, підсилює фінали актів. Для цього створюється музична партитура.

Окрема розмова про музику як про виразний засіб режисури необхідна насамперед для того, щоб розмежувати місце й завдання музики в ході створення драматичного матеріалу, де різні її види й жанри використовуються, як виразні можливості драматургії, і в ході постановочного процесу, у якому музика залучається режисером як «співучасник» сценічної дії, що вибудовується ним на основі п'єси.

Велика роль музики в глибокому й емоційному розкритті ідейно – художнього задуму сценічного твору. Разом із переконливою грою актора і яскравими образотворчими засобами, які обрав художник, вона бере участь у створенні цільного художнього образу вистави, де все взаємозалежно, де кожному компонентіві відведена своя роль.

Саме своя роль. Тим часом нерідко, пам'ятаючи про силу впливу музики на глядача, режисер змушує її «грати за актора», прикриваючи його невміння активно впливати на глядача, ілюструючи невиразно звучні епізоди яскравими музичними засобами. Музикою починають і закінчують виставу, коли неясно, як це зробити. Нею підтримують настрої глядача, а часом її використовують просто для того, щоб «не було нудно». Але все це тільки здається ефективним, насправді ж може не тільки перешкодити дії, яка розвивається, але й розмити задум, повести на другий план гру акторів, особливо тоді, коли використано

не «живу» музику, а магнітофонний запис, навіть тоді, коли грає прекрасний професійний оркестр або чудовий професійний музикант. Такою ж негативною властивістю можуть, при невдалому їхньому використанні, володіти й інші самі по собі яскраві художні компоненти.

Природа сценічного конфлікту така, що всі засоби, які залучає режисер для їхнього втілення на сцені (у тому числі й музика), повинні грати точно конкретну роль у боротьбі, що визначає ряд подій твору. Зрозуміло, що участь музики в цій боротьбі зовсім не обов'язково повинна бути прямолінійною. Сцена може бути драматичною, а музика звучить начебто весела. Принцип контрасту, а точніше, принцип конфліктного включення музики може бути застосований дуже ефективно. Наприклад, у театрі «Березіль» геніальний Лесь Курбас у 1922 році поставив виставу «Гайдамаки» за поемою Тараса Григоровича Шевченка. У сцені «Гонта в Умані» коли Гонта (Лесь Сердюк) хоронить своїх синів, яких щойно сам зарізав, а десь там в Умані музики грають веселого «Гопака». Під час трагедійної сцени звучала іронічно-весела, нарочито бадьоренька музика. Ця контрастність дозволила підсилити громадянське звучання задуму Леся Курбаса, допомогла глядачеві гостріше відчутися трагічний стан Шевченкових героїв. При такій структурі сценічного твору серйозна музика, яка прямо виражає зміст епізодів, не досягла б подібного ефекту.

Музика виступає у двох функціях, які можна умовно назвати побутовою й «від театру». У першому випадку її грають або слухають дійові особи вистави, вона сприймається як реальна обставина даного епізоду. Музика «від театру» звучить начебто поза сприйняттям її дійовими особами. Вони її мовби не чують. Це музика тільки для глядача, якому дається можливість, зіставляючи те, що відбувається на сцені, із тим, що чується в цей момент у музиці, гостріше, точніше й повніше зрозуміти, відчутися суть епізоду, думку режисера. Можливість такого зіставлення змушує активно працювати творчу фантазію глядача, робить його співучасником дії, своєрідним співавтором рішення епізоду.

Цей спосіб використання музики невичерпний у своїх можливостях, він може додати події, яка відбувається на сцені, масштабність і принизити її, перевести дію в іншу площину й спростувати, змусити задуматися над нею й возвеличити її.

Припустимо, що у виставі включений епізод, коли ветеран згадує своїх загиблих однополчан і тихо співає пісню, присвячену тим, хто не прийшов із війни. Йому важко доспівати її до кінця. Вона ось-

ось обірветься. Але раптом мелодію підхоплює оркестр та хор, і пісня стає величним реквіємом полеглим...

Обов'язкових рецептів використання музики у виставі, звичайно, не існує. Це процес творчий. Чим ширший діапазон музичної культури режисера, тим яскравіша його фантазія, тим багатша основа для цікавого музичного рішення вистави.

У процесі прогонних репетицій із музикою складається музично-шумова партитура вистави, яка повинна бути додана до «Постановочного плану».

Народження музичного рішення – процес творчий. І тільки творча доцільність такого рішення для даного конкретного твору повинна служити критерієм його оцінки.

Формування художнього й музичного рішення – це процеси, які відбуваються у створенні будь-якого сценічного твору.

Розділ четвертий

**ПОСТАНОВОЧНИЙ
ПЛАН**

ПРОЦЕС РОБОТИ РЕЖИСЕРА НАД МАЙБУТНЬОЮ ВИСТАВОЮ

Кожний режисер, приступаючи до роботи над п'єсою, звертається до літератури з питань теорії й практики режисури, до праць корифеїв українського театру М. Старицького, М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського, О. Курбаса, М. Крушельницького, М. Терещенка, Г. Юри, В. Василька, Б. Тягна, М. Верхацького, корифеїв російського театру К. Станіславського, В.Немировича-Данченка, В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, М. Кнебель, М. Охлопкова, видатних режисерів зарубіжжя П. Брука, Б. Брехта, Антонена Арто, до творчого доробку сучасної режисури Г. Товстоногова, О. Єфремова, А. Ефроса, Яна Ханушкєвича, Єжі Гротовського, С. Данченка, В. Опанасенка, Р. Віктюка, А. Васильєва, Ф. Стригуна, В. Грипича, І. Бориса, А. Канцедайла, В. Кучинського, О. Мосійчука, П. Ластівки та інших.

Вивчаючи твори корифеїв театру, їхніх послідовників та учнів, ми із вдячністю відбираємо для себе досвід поколінь, перевірений часом і законами акторської та режисерської майстерності.

Вважаємо за доцільне навести рекомендації К. С. Станіславського своїм учням Оперної студії в поетапній роботі режисера над п'єсою.

Перший етап – знайомство режисера з п'єсою та її аналіз:

- визначення надзавдання (хоча б приблизно);
- розподіл епізодів по п'єсі (по подіях) та знаходження в цих епізодах творчої задачі, тобто основної дії для кожного учасника епізоду;
- розподіл епізодів на менші події-факти, визначення в них основної дії;
- проходження дією по органічних процесах фабули всієї п'єси;
- після того, як елементарно розібрано запропоновані обставини, простежено всю п'єсу по лінії фізичної дії, викладено кожним актором свою лінію фізичних дій (маючи творче завдання епізоду) нарізно й із партнером, діючи в думках і збуджуючи «поклики» до дії.

Другий етап – поєднання логіки мислення й бачення всієї п'єси:

- детальний розбір думок (створення внутрішнього монологу), щоб зрозуміти автора необхідно за словами тексту розкрити увесь підтекст, тобто не тільки його думки, але і його бачення, його переживання, його почуття;
- визначення лінії завдань;
- дія словом (поступове наближення до тексту п'єси шляхом підказки слів та фраз, підчитки тексту).

Третій етап – поєднання лінії фізичних дій із лінією органічних процесів, з логікою думок із лінією бачень (авторські думки та внутрішні монологи в етюдній дії)

Паралельно – етюди на проміжні, не введені в п'єсу моменти, але потрібні для зміцнення ролі, а також етюди на минуле. Подальша робота над п'єсою повинна відбуватися за такими напрямками:

- нове, поглиблене вивчення подій та фактів п'єси. Режисер та актори намагаються відшукати приховані за зовнішніми фактами події, які й викликають ці зовнішні факти, прослідкувати за цими подіями лінію прагнень кожної дійової особи, зіткнення й розходження цих ліній. Знайти відмічку до таємниці «людського духу» ролі, захованої в актах п'єси;

- подальше вивчення запропонованих обставин. Виконавці вивчають історичні, національні та соціальні особливості епохи, відображеної в п'єсі, досліджують середовища, у якому розгортаються події (іншими словами, вивчають жанр, стиль та мову п'єси);

- оволодіння характерністю. Учасники вистави досліджують лінію вчинків свого персонажа, взаємин з іншими персонажами. Відбирають з авторського тексту все стосовно внутрішньої та зовнішньої характеристики персонажа. Як відомо, людина проявляється у вчинках. Внутрішня характерність – складова мислення та дії людини в запропонованих обставинах. Якість дії залежить від характеру людини. Вникаючи в дії та вчинки свого персонажа, актор напрацьовує зовнішню характерність. Але слід пам'ятати, що в пошуках зовнішньої характерності потрібно йти від себе. Для пошуку й створення зовнішньої характерності допомагають грим та костюм;

- створення перспективи ролі, п'єси та гри артиста. Для визначення перспективи необхідно заново переглянути всі події,

оцінити їх заново, визначити, які з них головні, а які другорядні, розподілити їх у логічній послідовності;

– знаходження темпоритму вистави. Потрібно розробити ритмічний малюнок ролі, кожної події, усієї п'єси. Темпоритм усієї п'єси – це темпоритм її наскрізної дії та підтексту з урахуванням перспектив.

Після довгих пошуків, урешті, знайдено режисером п'єсу й обрано, вона захопила його та колектив своїми художніми якостями, ідейністю, проблемами, соковитими, виразними художніми образами. Вона актуальна, позначена пізнавальною й виховною цінністю для глядача й може бути матеріалом для подальшої режисерської роботи. Режисер приступає до роботи над майбутньою виставою.

Цей процес, як правило, проходить у кожного по-різному. Це залежить від багатьох факторів і творчої індивідуальності режисера, його темпераменту, таланту, досвіду тощо. Велику роль відіграє й сама п'єса: її художні особливості, побудова, жанр тощо.

Також режисер буде намагатися поділитися своїм особистим досвідом роботи режисера над виставою та порадами і рекомендаціями корифеїв театру.

Яким би самобутнім не був метод роботи режисера над п'єсою, як правило, він розпочинається з вивчення самої п'єси, так званий «кабінетний» період. Це той важливий період, де закладаються підвалини майбутнього задуму. Він тягнеться від першого знайомства режисера з п'єсою, до часу знайомства колективу із планом підготовки вистави та її задумом. Цей процес слід поділити на три періоди.

Перший період включає вибір п'єси й створення на її матеріалі свого режисерського бачення майбутньої вистави. Цей процес пов'язаний з одержимістю творчими задумами, внутрішньою боротьбою думок «за і проти», які виникли під час прочитання п'єси, болісними пошуками художньої форми її відбиття тощо. Адже вже при першому читанні п'єси мимоволі вступає в підсвідомий контакт із драматургом режисерське бачення тих або інших частин п'єси. Деякі з них бачаться відразу яскраво, інші – наче туманний серпанок. Але в загальному переплетінні характерів, драматичних ситуацій, конфліктів режисер мимоволі відчуває лейтмотив п'єси, її образне звучання, яке оволодіває ним і не дає спокою ані вдень, ані вночі. Режисер ніби «хворіє» п'єсою, і чим твір талановитіший, тим ця «хвороба» проходить активніше.

Нарешті, настає період, коли ці бачення стають більш окресленими, викристалізуються в думках. Режисеру стає мало перших емоційних вражень. Думки, навіяні п'єсою, стають начебто

його власними й владно вимагають втілення їх у конкретні образи вистави.

Другий період – це режисерський аналіз п'єси, її літературно-критичний розгляд. Він потрібен для того, щоб мати повні точні дані про саму п'єсу й автора.

Третій період – результат попередніх двох і є планом постановки, тобто вправою на тему, яким режисер бачить виставу, і в якій формі вистава з'явиться перед глядачем. Це план, який фіксує в літературному записі всі елементи майбутньої вистави в його режисерському баченні. Це складна творча робота, яка потребує від режисера не лише багатства фантазії, але й глибоких знань театральної теорії та технології театральної справи.

Тепер можна переходити до складання режисерського «Постановочного плану», за яким буде побудована майбутня вистава. Але для цієї побудови насамперед необхідна певна підготовча робота – заготовля матеріалів та закладка фундаменту будівлі. Таким матеріалом та фундаментом вистави і є п'єса, яку режисер обрав для роботи, аналіз якої він і починає. Вивчення п'єси та її аналіз є вихідним матеріалом для створення «Постановочного плану». Ця «розвідка розумом» і дає фактичний матеріал для побудови режисерського бачення та його сценічного втілення. Тому необхідно спрямувати всі зусилля на глибокому прочитанні п'єси, визначення її теми та ідеї, заради яких вона написана. Потрібно відшукати її емоційне зерно.

ПОСТАНОВОЧНИЙ ПЛАН

Деякі режисери висловлюються проти детально розроблених «Постановочних планів». Вони вважають цілком достатнім виходити на репетицію з короткими тезами загального характеру. Ми стоїмо за детальною розробку «Постановочного плану» майбутньої вистави, бо тільки вона здатна викликати справжнє натхнення, основане на сумлінному знанні предмета.

Важливо усвідомити те, що чим цікавішою й багатшою буде фантазія режисера, його знання й життєвий досвід, тим повніше й глибше розкриється задум п'єси, тим більш художнім і цілеспрямованим буде втілення вистави. Чим повніше, ґрунтовніше й детальніше режисером буде складено «Постановочний план», тим більше шансів у режисера не лише виграти битву і досягти успіхів у роботі над виставою, але й запобігти помилок, прорахунків, які

виникають під час роботи без плану, навмання, у надії на ту криву, яка не завжди вивозить навіть досвідчених режисерів.

«Постановочний план» вистави – це створений режисером за певним драматичним твором проект майбутньої вистави. Керуючись ним, режисер у творчій співдружності з колективом театру здійснює постановку даної п'єси на сцені. «Постановочний план» має на меті допомогти студентам спеціальності «режисер драматичного театру» впорядкувати та систематизувати свою творчу роботу над п'єсою під час розробки задуму та здійснення її постановки.

«Постановочний план» повинен бути підготовлений під керівництвом викладача у передостанньому семестрі. Після здійснення постановки під час переддипломної практики студент допрацьовує «Постановочний план», робить редагування, оформлення тощо.

«Постановочний план» вистави є теоретичною частиною дипломної роботи з режисури та майстерності актора. Разом з додатками він є свідченням самостійної творчої режисерської роботи над виставою на базі конкретного театрального колективу.

СХЕМА «ПОСТАНОВОЧНОГО ПЛАНУ» ВИСТАВИ

Для наочності цього відповідального процесу пропонуємо схему аналізу й «Постановочного плану». Ця схема не претендує на вичерпну повноту й незаперечність. Вона повинна бути лише організаційним орієнтиром студентам спеціальності «режисер драматичного театру» на складному шляху створення вистави.

Звичайно, що постійне завдання професійного театального мистецтва – це завжди треба прагнути до творчої досконалості.

1. Обґрунтування вибору п'єси: її проблематика, соціально-громадські умови, під впливом яких створено п'єсу, ідейно-художні особливості та якості п'єси, її актуальність, тобто можливість її сучасного прочитання режисером та актуальність для глядача, якому адресовано виставу.

2. Мета та завдання постановки (пізнавальна та виховна, значення постановки для колективу виконавців та глядача).

3. Творчі та матеріально-технічні можливості колективу та бази для здійснення даної постановки.

4. Життєвий та творчий шлях драматурга (біографія та історична епоха, у якій жив і творив драматург, місце даної п'єси в його творчості. Світогляд та естетичні принципи, особливості творчості).

5. Авторська характеристика дійових осіб.
6. Авторські ремарки. Як розуміти назву п'єси?
7. Літературно-сценічна історія п'єси.
8. Специфіка відображеного в п'єсі життя: епоха, соціально-економічні та політичні аспекти, побут та звичаї, місце та час розгортання подій (на основі вивчення історичних документів, мемуарів, етнографічного та іконографічного матеріалів).
9. Сучасне значення п'єси. Ідейно-тематичний аналіз п'єси. Тема, ідея та надзавдання п'єси. Ідейно-художня цінність п'єси. Сильові особливості та жанр п'єси і вистави.

Розділ п'ятий

ПРОЦЕС РЕЖИСЕРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

МИСТЕЦТВО ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ РЕЖИСЕРА

Мистецтво професійної діяльності режисера – це насамперед уміння неординарно думати і несподівано логічно будувати сцени. У процесі репетицій режисер впливає на актора не тільки своїми емоціями, скільки несподіваною логікою мислення, осмислення факту, події тощо. Тому читаючи режисерські екземпляри, ми заражаємося ходом думок, логікою побудови сцен.

Особливістю режисерського вирішення вистави є те, що режисер не нав'язує акторам продуманої логіки побудови, а намагається поєднати своє бачення з можливостями й особливостями виконавця, поєднуючи запропоновані обставини в особливостями психології героя й виконавця, уміючи своєчасно зробити «випад» і підготувати виконавця запропонованими обставинами.

На вирішальному етапі роботи режисера основою стає синтез, організація в просторі й плинності часу продуктів творчої праці всіх учасників вистави – акторів, художника, композитора, балетмейстера тощо. Саме на цьому етапі стає можливим перетворення окремих «слів» режисерської азбуки (дії, подій, атмосфери, темпоритму тощо) у послідовний ланцюг мізансцен. Тобто переведення одиниць сценічної дії на мову режисерського мистецтва – мізансцену. Саме в мізансцені й матеріалізується задум режисера.

Засобом впливу на виконавців на цьому етапі залишається режисерське завдання, яке концентрується вже не стільки на психологічних механізмах органічної дії, скільки на видовищному характері вияву подій усіма засобами мистецтва, театру. Таке «аранжування» дії направлене на сукупність процесів, виражених у пластиці актора, в інтонаційному малюнку, у темпоритмі, розвитку й боротьбі атмосфери тощо. Усі ці елементи існують у виставі не стільки як сума виразних засобів, а і як їхнє складне плетіння.

Таким чином, аналіз професійної діяльності режисера дозволяє виділити основні етапи режисерської творчості:

1. Потреба в пізнанні дійсності, накопичення уявлень про світ, виражених у формі наочних дій та подій.

2. Аналіз театральної ситуації (діагностична функція режисера). Драматична концепція дійсності, потреба в комунікації в перебудові світу, перетворення запропонованих обставин моделювання моделі вдосконаленого світу, поєднання потреб і прагнень драматурга, суспільства глядача й колективу виконавців, визначення майбутнього «зерна» майбутньої вистави.

3. Формування образу вистави – формування емоційної установки по відношенню до подій п'єси, перетворення подій у видовище, пошук метафори дії – образу вистави.

4. Вибір комунікативної ситуації як засобу спілкування режисера (режисерські прийоми).

5. Організація взаємодії акторів у запропонованих обставинах (показ, розповідь, підказка); цілеспрямованість режисерського завдання (навіювання, зацікавленість); стимуляція виконавців на пошуки фізичної дії виразу поставленого завдання.

6. Композиція та синтез (організаційні функції режисера): відбір, організація результату творчості виконавців у просторі й плинності часу – мізансценування.

Таким чином, процес режисерської творчості може бути описаний як послідовність певних операцій відносно запропонованих обставин: вживання в них, накопичення, вивчення, оцінка, фантазування, конкретизація, розвертання, оптимізація, оголення, загострення, узагальнення, схематизація, інтерпретація, зіткнення, порівняння, актуалізація, мотивація, відбір, згущення, гіперболізація, порівняння, перетворення, візуалізація, пояснення, зацікавленість, навіювання, захоплення, виправдання, упорядкованість, взаємозв'язок, організація, метафоризація.

Протягом процесу роботи над виставою режисер маніпулює запропонованими обставинами, поступово перетворюючи запропоновані обставини п'єси в запропоновані обставини вистави. Це дає можливість вважати предметом режисерської діяльності запропоновані обставини та їхнє перетворення у візуально-видовищні результати в процесі їхнього зіткнення й боротьби.

Тому змістом режисерської діяльності режисера можна вважати перетворення запропонованих обставин п'єси в запропоновані обставини вистави, залучення акторів у взаємодію з ними з метою створення динамічної моделі світу, що відображає дійсність у діалектичному процесі розвитку. Іншими словами, режисерська діяльність – це процес перекладу подій у видовище (перетворення – Леся Курбаса), слів у дію, запропонованих обставин п'єси в запропоновані обставини вистави; втілення протиріч дійсності в органічні, психологічно виправдані мізансцени.

РЕЖИСЕРСЬКЕ БАЧЕННЯ МАЙБУТНЬОЇ ВИСТАВИ

1. Направленість майбутньої вистави. Розповідь про художні контури майбутньої вистави.
2. Жанр і стиль вистави. Зерно вистави.
3. Режисерське трактування ролей. Місце персонажа в системі художніх образів. Надзавдання та наскрізна дія. Зерно образу (асоціативне визначення суттєвості персонажа). Характеристика дійових осіб. Взаємовідношення персонажа з іншими дійовими особами. Вчинки та їхнє мотивування. Характер та характерність (манера поведінки, зовнішній вигляд, звички, смаки, мова). Манера акторської гри. Обґрунтування призначення на роль виконавця.
4. Інтерпретація дії. Атмосфера, її сценічне повітря та темпоритм вистави. Принцип побудови мізансцен та вузлові мізансцени. Режисерські акценти та епізоди (назва епізодів та завдання виконавців у них). Цілісний образ вистави (образне бачення, відчуття).
5. Ряд подій як етапи розвитку наскрізної дії. Головний конфлікт п'єси та його розвиток. Предмет конфлікту. Дія та контрдія як складові сили сценічного конфлікту. Розстановка дійових осіб у конфлікті. Розвиток подій. Події: головна та другорядні. Ланцюг подій: початкова, основна, центральна, фінальна. Архітектоніка п'єси (композиційна побудова вистави): експозиція, зав'язка, розвиток дії, передкульмінація, кульмінація, розв'язка.
6. Художньо-образне вирішення вистави (сценографія). Зоровий образ вистави. Художні принципи вирішення вистави. Система декорацій. Прийоми оформлення. Костюм та грим.
7. Партитура музичного, звукового та шумового оформлення вистави.
8. Світлова партитура.

ОБРАЗ І СТИЛЬ ВИСТАВИ

Вистава, переглянута глядачем, впливає на думки та психологію, дає йому поштовх для роздумів, приносить побутову або психологічну перебудову його індивідуальності. Синтез зовнішнього та внутрішнього від побаченого й почутого в театрі, який дав певну суму почуттів та думок, і можна назвати образом вистави.

Образ вистави – це ідейне й почуттєве враження від побаченого на сцені – п'єси, інтерпретованої даним режисером і зіграної даним

ансамблем акторів. Це узагальнення художніх якостей п'єси, подій і характерів персонажів, думок та мрій режисера та акторів. Це синтез праці драматурга, акторів і всіх творців вистави, яка створена режисером за його задумом.

Образ вистави – поєднання конкретності, декорацій, меблів та живої людини в дії, з абстракцією, грою фантазії, численними умовностями. (асоціації, символи, алегорії й метафори), які збуджують фантазію глядача, примушують його узагальнювати побачене й почуте й перетворити в образ.

Художній образ вистави створюють не тільки артисти. Багато що в театрі досягається не тільки актором, а через спілкування актора як зі своїми партнерами, так і з навколишнім середовищем. Так, у виставі Королівського Шекспірівського театру «Король Лір» сцену битви грає один актор – сліпий Глостер. Немає маси воїнів, немає світлових ефектів, немає музики. Посеред пустої сцени, під білим рівним світлом, сидить, похнюпивши голову, стара людина. Вона дрижить від жаху й тільки голова актора повертається в бік, звідки лунає брязкіт зброї. Актор проживає цю сцену за законами органічного існування. Але грає цю сцену він не один. Разом із ним «грає» цей епізод оголена сцена, листи іржавого заліза, уся суворя й трагічна атмосфера.

Художній образ вистави цілком залежить від режисерської оцінки змісту п'єси, її філософії, дії та протидії головних персонажів, їхнього конфлікту.

Цілісний образ вистави народжується з п'єси й створюється сумою засобів впливу на глядача.

Образ – це метафора основної дії (наскрізної дії, теми, зерна), боротьби, розвернутої в п'єсі через видовище.

Образ вистави – це засіб образного іносказання, перетворення дійсності, що по Курбасу містить у собі метафоричність, дієвість, гіперболізацію й просторове вирішення.

Образ вистави – це ще не матеріалізоване перетворення подій п'єси у видовище.

Модель світу, яка створюється театром, найбільш еквівалентна дійсності й відрізняється лише тим, що театр відображає світ у синтезі всіх її чуттєвих проявів, тоді як інші види мистецтва дають лише одну картину світу через лінію, звук, інтонацію, пластику або слово.

РЕЖИСЕРСЬКА КОМПОЗИЦІЯ ВИСТАВИ

Етап формування режисерського задуму, ще не обумовлює точної технології його реалізації, у тому числі й можливих матеріально-технічних витрат, обсяг виробничих робіт тощо. Надалі, у процесі пошуку й уточнення рішення, вступає у свої права «чарівність сценічної умовності». І тоді виявиться, що все можна зробити несподівано простими засобами.

А своєрідним керівництвом до дії всього творчого колективу стає режисерська розробка п'єси (режисерська експозиція або експлікація). Вона фіксує результати пошуку режисерське вирішення твору в цілому й усіх його епізодів, дає, можливо, перше повне уявлення про майбутній твір, його характер, пластичне, музичне рішення та сценографія передбачає кількісний та якісний склад учасників тощо. Це найважливіший етап діяльності режисера по втіленню драматичного матеріалу.

Написання режисерської експлікації – не просто формальний, письмово зафіксований документ, звіт про пророблену роботу. Режисерська розробка не тільки свідчить про ступінь готовності режисера до роботи, розуміння ним майбутнього організаційно творчого, виробничого процесу. Вона є творчим стимулом для всього колективу, у першу чергу – для акторів.

Режисерська експлікація п'єси повинна в повній мірі розкрити логіку й послідовність режисерського бачення матеріалу, тут важливо прослідкувати, щоб усі компоненти вистави були підпорядковані одному – досягненню надзавдання.

Мета режисерської експлікації – відповісти й зафіксувати відповідь на головні питання: для чого, як, якими засобами передбачається сценічно втілити твір у цілому й кожний його епізод? Цей процес, обов'язковий, головним чином, тому що найчастіше в режисера, який вчитався в драматичний матеріал, створюється ілюзорне відчуття ясності, зрозумілості сценічного рішення твору (за винятком, мабуть, тих п'єс, які створені режисерами, які за своїм характером, повноті й формі викладу вже є, власне, кажучи, режисерськими варіантами задуму).

Для письмового фіксування послідовного ланцюжка режисерських рішень, що дають зриме, конкретне уявлення про кожний епізод, потрібно не умоглядний, а точний вибір оптимальної форми сценічного втілення матеріалу.

Деякою мірою режисерська експлікація свідчить і про можливості режисера конкретно втілити драматичний задум або про

його нездатність зробити це. У деяких постановників не рідко на цьому етапі виявляється невміння перетворити режисерське рішення найчастіше тонке, цікаве, але літературне, у сценічне. Тим часом, як відзначав Г. О. Товстоногов, однією з головних складових таланту режисера є гостре почуття видовища.

Єдиної форми режисерської експлікації не існує. Вона може бути записана будь-яким засобом, який допускає якнайбільше повно і ясно уявити, що і як буде відбуватися на сцені й що саме для цього буде потрібно.

Іноді режисерська експлікація проявляється безпосередньо з п'єси, де вона вже існує в контексті драматичного матеріалу. Це, як правило, відбувається в тому випадку, коли автор і режисер – одна особа. Мабуть, це явище не найплідніше, тому що на етапі створення п'єси природно й закономірно існує першість драматичного матеріалу. Це вільно або мимоволі визначає й характер творчого мислення. На цьому етапі в експлікацію п'єси в кращому випадку можуть бути закладені лише деякі, не завжди головні й правильні режисерські ходи й прийоми, в основному зафіксовані по першому відчуттю, відразу на рівні рішення, без серйозної, вдумливої роботи над формуванням режисерського задуму.

Набагато грамотніша й доцільна така форма фіксації режисерської експлікації, яка свідчить про її появу після написання п'єси, у результаті вдумливої роботи над нею. Ця форма запису, умовно кажучи, припускає розгорнутий лист, у лівій частині його розташована п'єса, а в правій – режисерська експлікація, тобто опис того, що і як відбувається на сцені.

Єдиного «Постановочного плану» не існує: він залежить від змісту, характеру твору, числа виконавців, ступеня складності монтажу різних використовуваних засобів тощо. Тобто в кожному окремому випадку враховуються специфіка твору й умови, у яких він реалізується.

Головна мета розробки «Постановочного плану» – зафіксувати вже визначений у постановочному процесі хід руху сценічного твору, відбивши в ньому організаційний (тимчасовий, просторовий) і художній (текстовий, логічний, музичний тощо) взаємозв'язок.

Зрозуміло, це ще не є остаточною, зафіксованою до дрібниць розробкою, але повинний утримуватися той «твердий» «Постановочний план» реалізації образних рішень, який дозволить цілеспрямовано вести всю подальшу роботу над виставою. Несподівані деталі, нюанси, зміни мізансцен, декорацій, костюмів, реквізиту, оформлення, механіки сцени, світла, окремого планування,

композицій епізодів, навіть заміни окремих сцен можуть і будуть відбуватися у творчому процесі постійно – як до виникнення режисерського задуму й режисерського рішення, так і після, у ході репетицій, в усьому постановочному процесі. Проте, основні, точно знайдені шляхи рішення всього твору й кожного з його епізодів задаються режисером заздалегідь. Розробка ним п'єси не тільки дозволить попередньо, до початку роботи колективу й появи перших результатів, визначити майбутні матеріально–технічні витрати, об'єм виробничих робіт, ступінь зайнятості виконавців, попередній характер і обсяг творчого процесу, але й ляже в основу остаточної розробки постановки вистави, необхідної для проведення заключного етапу роботи над твором: прогонів, монтувальних, зведених, генеральних репетицій і прем'єри.

Звичайно, чим твір значніший за масштабом, діапазонаві виразних засобів, могутній театральній техніці, складних декораціях, кількості виконавців, тим ширше застосовуються на практиці всі ці поняття. Чим менший масштаб постановки, тим менш правомочні, на перший погляд, здається необхідність цих етапів. Але це тільки на перший погляд. Навіть невелика вистава, підготовлена в найкоротший термін із використанням мінімуму виразних засобів, проходить на своєму, нехай короткостроковому творчому шляху й стадію прогонів, і монтування зведених і генеральних репетицій, і прем'єри.

Професійний, грамотний підхід до справи нерідко навіть у невеликому творчому колективі може стати збудником дальшого творчого розвитку, допоможе досягти більш високого художнього результату.

Складена в будь-якій, оптимальній для конкретного твору й умов його реалізації, формі режисерська розробка повинна стати об'єктом серйозного вивчення й активного обговорення всіма зацікавленими сторонами, представниками всіх творчих, адміністративно-господарських, виробничих служб, чия участь необхідна в процесі реалізації даного твору.

Їхнє число, характер і ступінь участі, передбачуваний обсяг робіт можуть бути вичленовані з режисерської розробки й обґрунтовані нею. Це ще одна очевидна перевага попередньої роботи авторської творчої групи на чолі з режисером. У кожному окремому випадку в число тих, кого режисер втягує у творчий процес пошуку рішення й створення вистави, можуть входити художник, композитор, керівники творчих колективів, аж до представників інших видів діяльності, які не зв'язані з мистецтвом.

Ця обставина сприяє обговоренню експлікації на тому рівні, коли учасники мають конкретні дані про можливості своїх служб і підрозділів. Прийняття ними експлікації означає готовність кожного з них забезпечити виконання на своїй ділянці діяльності відповідних робіт.

Пройшовши етап коректування, узгодження й утвердження, режисерська розробка здобуває силу документа, головні положення якого стають обов'язковими для всіх тих, що брали участь у її узгодженні й утвердженні. Прийнята експлікація є й аргументованою основою для складання попереднього кошторису, у першому приблизному врахуванні всіх можливих витрат у процесі постановки вистави. Крім того, експлікація обумовлює всі можливі роботи, виконання яких необхідне в ході цього процесу. Тому відповідальних за всілякі ділянки такої роботи доцільно об'єднати у своєрідний штаб по керівництву всіма діями, зв'язаними з реалізацією твору, і координації їх.

Питання й рішення, які вимагають колективного обговорення, виносяться на загальне засідання «штабу», який організовується або спеціально, у міру необхідності, або, що найбільше доцільно, відповідно до заздалегідь зіставленого графіка, який визначається планом робіт.

У діяльності «штабу» режисер відіграє провідну роль, визначаючи не тільки всю творчу сторону процесу реалізації п'єси, але і його організаційну структуру, хід підготовки, терміни різних робіт, які забезпечують оптимальний плин постановочного періоду. А це залежить, у першу чергу, від старанності й глибини підготовчої роботи.

Період складання режисерської експлікації, пошуку сценічного рішення драматичного матеріалу характерний тим, що тут починається спільна творча діяльність режисера з художником, композитором, балетмейстером та іншими його співавторами. Проводиться вона паралельно й взаємозалежно з усім ходом роботи над створенням вистави. Можуть вноситися в художнє та музичнє рішення вистави різні уточнення, навіть невеликі зміни, на всьому протязі репетиційної та постановочної роботи й визначатися тим новим, яке народжується в живому творчому спілкуванні режисера з колективом та всім ходом творчого процесу. Проте у своїй основі художнє та музичнє рішення повинне бути сформоване вже до початку активного репетиційного процесу.

МИСТЕЦТВО ПОБУДОВИ У ВИСТАВІ МІЗАНСЦЕНИ

Вистава приймається глядачем через зір і слух, тому гармонія зовнішнього й внутрішнього є однією з основних засобів впливу на глядача. Сприяти зусиллям актора донести до глядача провідну думку твору практично здійснюється через слово й мізансцену.

Рух як зовнішня форма внутрішнього життя образу виражається передусім у мізансцені. Через мізансцену розкриваються зміст і спрямованість вистави. Пластичне вирішення вистави знаходить своє відображення насамперед у системі мізансцен. У широкому розумінні мізансцена – це розміщення акторів на сцені.

У театрі організований рух є суттю театру. Пластичний вираз конкретної сцени, організація фізичної природи актора, спосіб образно донести сюжет та зміст твору, логіку взаємин персонажів досягається через мізансцену.

Виразна мізансцена є наслідком пошуку актора й режисера. Її народження є внутрішньою потребою актора, розумінням ним конкретного епізоду, взаємодією з партнерами та оточуючими обставинами. У цих пошуках важливим стимулом може стати підказка та коректура режисера. Вистава починається із зорового враження. Це й декорації, костюми, умеблювання, бутафорія, освітлення й, найголовніше, актор, який переміщається в часі та просторі відповідно до мізансцен, які створили режисер та актор.

Мізансценування – це творчий процес, який підкоряється надзавданню й наскрізній дії вистави, це пластичне розкриття режисером своїх думок через актора й тим самим дає можливість передати «життя людського духу» на сцені. Мізансцена повинна бути логічною, психологічно виправданою, відповідати характерові образу, жанру п'єси, не повторюватись пластично, уписуватись в оформлення вистави компонуванням фігур на сцені, справляти враження своєю художньо-композиційною довершеністю. Мізансцени повинні бути життєво виправданими й стати наслідком колективних пошуків режисера, актора та художника. Вони повинні розвиватись й уточнюватись в живому процесі репетицій, хоча пошуки їх відбулися при «кабінетному» періоді роботи режисера за ескізами, макетами й зафіксовані.

Мистецтво мізансценування вимагає від режисера художнього смаку й такту, уміння образно мислити, досвіду, волі, сміливості й знання психології сцени.

Ідеальною може стати та мізансцена, яка досягає у своїй виразності узагальнення.

Усе набувається тільки з роками. Разом із тим слід застерегти, що мізансцени, створені «на ходу» під час репетицій, призводять до поверховості й неточності, забирають дорогий час під час репетицій і породжують у акторів непевність щодо режисерського рішення.

Завдання режисера перетворити текст п'єси на живе, дійове видовище, де фізична дія, рух, пластичний образ має першорядне, а можливо, і вирішальне значення. Мізансцена повинна виражати суть дії, бути свіжою й нестандартною, конкретною, зручною для актора, зрозумілою для глядача, природною й життєвою та ще й висвітлювати спрямованість і образ певної дії.

Мізансцена повинна виражати суть дії, бути нестандартною, конкретною. Але вона повинна бути зручною для актора, зрозумілою для глядача, природною й життєвою та ще й висвітлювати спрямованість і образ певної дії.

Винахідлива мізансцена показує те, що режисер знає таємниці людського тіла, розуміє мову жести та руху, відчуває простір, ритм, колорит, світлотінь, володіє вмінням синтезувати й поєднувати зміст і форму, уміє виділити й донести головне, найбільш суттєве, точно розставити акценти, виводячи на перший план ті думки й події, які спонукають до певних висновків.

Одне з головних завдань режисера – уміння побудувати мізансцени й зуміти їх акцентувати, де з найбільшою силою виявляється ідея та те, що допомагає розкриттю найголовнішого в п'єсі. Допомогти актору знайти відповідні мізансцени, правильно їх розподілити на сцені. Уміння побудувати гармонійну лінію мізансцен підтверджує наявність композиційної майстерності.

Будуючи мізансцену, необхідно виходити з пластичного вирішення ідеї твору та задуму автора. Її треба робити вільно й невимушено. Мізансцена ніколи не може бути самоціллю. Головна особливість мізансцени – її дієвість, динамічність, логічність.

Мізансцени бувають площинні, глибинні, побудовані по горизонталі, по діагоналі, спіральні, симетричні та асиметричні.

Пластична мова та їхній темперамент обумовлені внутрішньою необхідністю будувати саме так, а не інакше, виходять із темпераменту й характеру твору, який ставиться. Мізансцена у своїй стилістичній основі народжується від проникнення в стиль автора, в епоху й побут, що зображені у творі, а також залежать від сучасного сприйняття.

Мізансцена – це розташування дійових осіб по відношенню один до одного й навколишнього середовища, яке виражає певну думку режисера. Але розташування дійових осіб, викликане природою їхньої поведінки, мотивоване конкретними запропонованими обставинами,

рух дійових осіб у даних умовах – це фізичне переміщення, яке немає відношення до художньо-образного вирішення вистави. У мізансцені повинен бути виражений ідейно-смысловий акцент. Мізансцена – це певна думка, утілена пластично. Усе ускладнюється ще й тим, що якою вона не була б виразною, образною, яскравою – вона повинна бути правдивою й психологічно виправданою. По типу мізансцени можуть бути побутовими й образними. За характером можуть бути легкими, рухливими, швидко змінюючи одна другу, моментальними, графічними. За побудовою – фронтальними, глибинними, діагональними, замкнутими по колу, симетричними й асиметричними тощо. Але вони повинні бути психологічно виправданими, життєво правдивими й типовими, повинні розкривати характер дійових осіб і відповідати стилю автора, правдивими й характерними до епохи. Тільки в цьому випадку можна розмовляти про систему мізансцен. Фіксація мізансцен робиться режисером у режисерському примірнику напроти тексту. Залежно від характеру мізансцена може фіксуватися у вигляді розташування дійових осіб, розкривати процес переміщення в просторі у вигляді художньо-необхідного розташування дійових осіб.

Мізансцена надає національного колориту, визначає атмосферу, пояснює душевний стан героїв, посилює психологічний малюнок, допомагає осягнути думку, підтекст тощо.

Мізансцена доносить події й учинки, які відбувалися поза сценою, образно відтворює стихійні явища й трагічні сцени, впливаючи на психологію та уяву глядача там, де інші засоби театру безсилі.

Вона дає можливість краще сприйняти глядачем ідею. Мізансцена може бути фоном чи компонентом дійової особи. Вона повинна бути конкретною, відповідати вимогам п'єси й задуму режисера, програмною, образною, емоційною, відповідати ритмові вистави, міцно поєднуватися зі словом та дією актора.

Видатний російський актор А. Ленський казав, що є три «незмінювані» умови, яких повинна триматися сцена: по-перше, глядач повинний усе бачити, по-друге, усе чути й, по-третє, легко, без напруги сприймати все, що йому показують. Ці умови режисер реалізує з використанням необхідних виразних засобів, які доступні конкретному творчому колективі, у мізансценах, що є головним, дійовим рішенням сценічного образу в часі й просторі. Саме в часі й просторі. Цим визначається динамічний, безперервний характер мізансцен, без якого може йти мова тільки про серії якихось статичних фотографій, що фіксують розташування акторів на сценічному майданчику. Урешті-решт безперервний ланцюг мізансцен і є сам сценічний твір.

Мистецтво побудови у виставі мізансцени – це не просте вміння розташувати акторів на сцені, знайти більш-менш удалу композицію. Це в першу чергу пластичне втілення ідейно-художнього образного ладу всього твору – процес складний і глибокий.

Будь-які зовнішні, найвиразніші мізансцени, побудовані в певній послідовності, складені в певному формальному порядку, ще не утворюють гармонійного цілого, якщо вони органічно не впливають із логіки того, що відбувається на сцені, не пронизані дією, яка безупинно розвивається.

У такий самий спосіб навіть точно знайдені й утілені на сцені дії епізоду, наявність безперервної дії всього твору без фантазії й зусиль режисера, не приведе автоматично до появи виразних мізансцен.

Мізансцена – один із найефективніших і могутніх засобів режисури, здобуває у виставі особливе значення тому, що цікаво знайдена, власне кажучи, яскрава й виразна за формою, вона може іноді сховати від глядача недоліки акторської майстерності або допомогти акторові гранично використовувати свої можливості.

Окремі сцени можуть бути вирішені через світло, музику, деталь, костюм. Проте це аж ніяк не означає, що актор у цей час начебто відсутній, що він зовсім не потрібний і є тільки носієм костюма або об'єктом для освітлення на сцені. Таке рішення ставить перед актором інші завдання, особливим образом зв'язані із простором, середовищем, деталлю.

Режисерське вирішення сцени – через музику, темп, ритм і, головним чином, через пластику, навіть незважаючи на статичність композиції – не відстороняє актора–виконавця. Воно можливе тільки завдяки йому, хоча й не вимагає використання всього арсеналу акторських виразних засобів. Це деякою мірою підвищує питому вагу режисерських рішень.

Варто помітити, що подібні рішення – явища неординарні. У практиці будь-якого режисера вони зустрічаються не щодня. Найбільш цікаві з них переказуються іншим, приводяться як приклади в різних книгах, підручниках, статтях. Режисери повинні у своїй творчості шукати рішення такого роду.

Однією з важливих професійних особливостей режисера є вміння відмовитися від усього зайвого, непотрібного, що заважає цілості всього твору. Цікаво знайдені рішення сцен, епізодів, удало придумані деталі й характеристики нерідко починають жити самостійно, своєю яскравістю, захоплюючи й режисера, і виконавців, і... у результаті відволікають від основної гармонії послідовності твору. Якою б не була цікава режисерська або акторська знахідка, який

би не був привабливий трюк або технічний ефект, їх потрібно безжалісно відкинути, якщо вони не мають ніякого відношення до суті твору, не підкреслюють його головної думки або зупиняють дію.

Не завжди буання режисерської фантазії пов'язане з глибиною думки. Але й наявність глибокої думки без яскраво вираженої зовні режисерської фантазії – невелика гідність сценічного твору.

І все-таки при всій очевидності гармонії «внутрішнього» і «зовнішнього» у режисурі можна, імовірно, казати про наявність двох типів режисури: теж «внутрішньої» і «зовнішньої». Це розподіл, звичайно, умовний: одне немислимо без іншого. Мова йде лише про перевагу якогось боку справи. У певному значенні наявність цих двох типів режисури відбиває два напрямки театрального мистецтва: театр удавання й театр переживання. Їхня відмінність між собою також умовна.

Багатство режисерських виразних засобів, з одного боку, і великі творчі можливості акторів – з іншого, ведуть режисуру на шлях переважно внутрішній. Але багатство режисерських виразних засобів, і невеликі творчі можливості акторів ведуть режисура на шлях переважно зовнішній.

Терпляче вирощувати в собі зерно внутрішньої режисури, підвищуючи рівень акторської майстерності, досягати виразні можливості театру переживання – це для режисера означає свідомо направляти зусилля на постійний творчий ріст колективу, на збільшення арсеналу емоційних засобів впливу на аудиторію.

РЕПЕТИЦІЙНИЙ ПРОЦЕС У РОБОТІ НАД ВИСТАВОЮ

Аналізуючи діяльність режисера в процесі втілення на сцені драматичного матеріалу, можна виділити два основні етапи його роботи: самостійну роботу над п'єсою та спільну роботу з учасниками сценічного твору. Від завдань, призначення, форми цього твору, а виходить, і від п'єси залежать характер, трудомісткість, довжина другого періоду діяльності режисера.

У найзагальнішому, для найбільш трудомісткої творчої роботи, вигляді етапи репетиційного періоду мають таку послідовність:

- читання драматичного матеріалу;
- репетиції за столом;
- репетиції в умовах вигородок;
- прогони та зведені репетиції;

- генеральні репетиції;
- коректування й уточнення всіх компонентів сценічної вистави;
- показ готового твору художній раді та адміністрації.

Цей процес також виділений умовно. Він протікає взаємозалежно з усією організаційно – творчою діяльністю театру, із роботою художника, композитора, балетмейстера, постановочної частини, адміністрації, впливає на цю роботу й залежить від неї. Спеціальні заняття й репетиції зі сценічного руху, танцю, пантоміми необхідні для підготовки конкретних номерів і епізодів, ведуться паралельно з репетиційним періодом.

Не можна сказати, який із цих етапів особливо істотний. Усі вони максимально важливі й вимагають повної віддачі творчих і фізичних сил. Велике значення має організація кожного з них, попередня робота з їх творчого й матеріально-технічного оснащення.

Зрозуміло, така складність і масштабність репетиційного процесу – явище не часте. І на перший погляд, розгорнута поетапна схема цієї роботи може здатися справою незначною, суто теоретичною. Але це не так.

По-перше, незалежно від термінів, ступеня організаційно-творчої й технічної підготовленості та рівня вимог, які пропонуються для забезпечення репетиційного процесу, будь-який творчий колектив при постановці вистави – неодмінно повинний проходити через ці етапи.

І, по-друге, урахувати кожний окремий випадок, кожний організаційно-творчий структурний рівень театрів практично неможливо. Тому й здається доцільним дати ідеальну, узагальнену методичну модель процесу створення такої вистави, яка по складності й розгалуженості розв'язуваних завдань у ході її реалізації вбирала б у себе всі інші, менш трудомісткі періоди. Із цієї моделі можливо в разі потреби вичленувати якісь окремі моменти.

Отже, перед нами етапи репетиційного процесу.

Читання драматичного матеріалу вимагає особливої підготовки з боку режисера, нерідко йому доводиться попередньо опрацювати його. І це уже на першій зустрічі з виконавцями характером читання, всією атмосферою цієї зустрічі вільно або мимоволі задається й характер майбутньої вистави, її стиль.

Читання може й повинно творчо зарядити весь колектив спрагою діяльності, запалити його творчий потенціал. Але ж, якщо читання пройде формально, може й розхолодити всіх, незважаючи на можливі достоїнства п'єси.

На читанні з'ясовуються основні завдання виконавців і колективів, визначається характер участі кожного з них, обговорюється загальне тлумачення твору, його цілей, задуму режисера. Бажано, як показує позитивний практичний досвід професійного театру, мати до першої зустрічі з виконавцями хоча б попередні ескізи сценографічного оформлення, музику, підготовлені й представлені до читання художником і композитором. В окремих випадках, коли мова йде про твори, що не припускають тривалого репетиційного періоду, ескізи, музика й інші атрибути вистави до цього часу повинні бути готові обов'язково.

Найважливішим моментом є розподіл ролей, тісно пов'язаний із попередньою роботою режисера над систематичністю сценічних образів.

Розподіл ролей, заснований на точному знанні творчих можливостей, якостей і властивостей усіх і кожного в колективі, відбувається, як показує практика, по двох напрямках:

- по виробничому, коли виконавець вибирається безпомилково, великі ролі даються найбільш досвідченим акторам, чия майстерність гарантує досить високий рівень виконання;

- по стимулюючому, коли режисер іде на певний ризик, доручаючи відповідальну роль недосвідченому або молодому актору, який ще не встиг себе розкрити.

Якщо перший принцип дає визначену гарантію сьогоденного успіху, то другий сприяє творчому ростові колективу, закладає основи завтрашнього творчого дня.

І, хоча правильний розподіл ролей, точне влучення в ціль, яке визначає якісний результат, штовхає на перший напрямок, усе ж переважніше розумне сполучення обох відзначених напрямків.

Розподіливши ролі, намітивши функції кожного виконавця й шляхи подальшої роботи, режисер приступає до репетиції за столом, на яких обговорюються задачі твору в цілому й кожного виконавця, виявляється дійова лінія, вимальовуються характери персонажів, відносини між ними тощо.

Цей період не слід затягувати. Велика його тривалість може пригасити творчу активність учасників, настроїти на повільну роботу, породити певний страх перед майбутнім виходом на сцену. У випадку, якщо для одержання кінцевого результату необхідна участь і інших колективів, які готують окремі номери й елементи вистави (танці, хоріві співи тощо), робота починається й ведеться паралельно, під керівництвом відповідних фахівців і контролюється режисером сценічного твору.

Звідси й назва наступного етапу репетиційного процесу – репетиція в умовах вигоронок. Це вихід на репетиційний майданчик, підготовлений заздалегідь, і що доволі точно дозволяє змоделювати всі умови й обставини того сценічного середовища, у якому буде відбуватися вистава.

На початку цього етапу необхідно використовувати різного роду елементи одягу або навіть повні костюми. Усе це відіграє немаловажну роль для визначення правильного стану персонажів, для перевірки їхніх характеристик, які були знайдені актором та режисером.

Якщо, наприклад, при освітленні конкретні аксесуари, костюми будуть різними на репетиції й на виставі, це може негативно позначитися на грі актора. Наприклад, він звик до того, що предмет, який треба взяти в руки, зроблений із певного матеріалу, має певну форму. І коли, граючи перед глядачем, актор раптом отримує інший по характеру предмет (скажімо, не легкий бляшаний, а важку скляну кулю) йому важко природно й невимушено користуватися ним.

Ще важливіша відбувається робота з костюмом. Частенько костюми бувають зшиті тільки до генеральних репетицій або до прем'єри. Проте значно краще, якщо з першої й до останньої репетиції в актора буде той же костюм, у якому він стане перед глядачем.

І в реальному житті людини, яка одягла новий костюм, не відразу зникає до нього, спочатку відчуває себе в ньому незатишно. Тим більше важко акторам, які тільки на прем'єрі починають уперше носити «нові костюми». Вони позбавляються можливості максимально вільно діяти в ситуаціях, звичних на репетиціях. Усе це несприятливо позначається на якості вистави.

У ході репетиції в умовних вигорках перевіряється й уточнюється режисерський задум кожного епізоду, визначається дійовий взаємозв'язок персонажів, вивіряється ряд подій, який відбувається, народжуються мізансцени тощо.

На цьому етапі виявляється найбільша активність акторів, ведуться активні пошуки образних виразних характеристик персонажів. Одні йдуть у своїх пошуках образу від внутрішнього до зовнішнього, інші – навпаки. Успіх цієї роботи залежить від фантазії, спостережливості, здатності виконавця виділити основну, найбільш виразну рису характеру персонажа і, зрозуміло, від уміння режисера направити цей творчий процес.

Специфіка комедій у більшості бажає від артистів розуміння природи гумору й сатиричного перебільшення, здатності до гіперболізації, до розкриття гротескової суті образу. У цих пошуках артист не самотній, а є ще й режисер. Але важливо, щоб режисер,

розкриваючи творчу індивідуальність допоміг йому досягти потрібного результату.

Якщо на етапі репетицій в умовних вигородах майбутній твір розробляється шматками, частинами, епізодами, іноді зовсім маленькими уривками, із кількаразовим повторенням того самого елементу, навіть фрази, жесту, то наступний етап – прогони – покликаний для того, аби зібрати весь твір, який грається, цілком, щоб перевірити, уточнити загальний хід його розвитку, його безперервність, а якщо буде потрібно, то й внести серйозні зміни. Прогони, як правило, проходять на тому ж репетиційному майданчику, і кожний із них закінчується докладним аналізом усіх недоліків, помилок. При цьому намічаються й обговорюються шляхи їхнього усунення. У випадку, якщо є можливість уже в період прогонів вийти на передбачуваний сценічний майданчик, доцільно це зробити після того, як прогони на репетиційному майданчику в умовних вигородах дадуть певні позитивні результати.

Усі необхідні костюми, бутафорія, реквізит, грим, спеціальні трюкові пристосування (не попередні, «робочі», з якими відбувалися репетиції, а вже справжні – ті, що будуть на прем'єрі) повинні бути готові до прогонів на сценічному майданчику.

У тих випадках, коли в сценічний твір включені готові номери інших жанрових колективів, прогони називаються зведеними репетиціями.

Установка основних декоративних елементів, перестановки й зміни всередині сценічної дії, остаточна постановка світла й уточнення дій різних технічних засобів, виробляються на монтувальних репетиціях. Бажано, щоб їх було не менш двох, особливо якщо вистава масштабна, без акторів, де вивіряється вся декоративно-технічна сторона твору й з акторами (для уточнення всіх їхніх дій на остаточному сформованому сценічному майданчику, з усіма необхідними для даної вистави компонентами).

Потім настає черга генеральних репетицій. Їх теж доцільно проводити двічі. На першій ще можливі окремі зупинки, виправлення, повторення, хоча цим не слід зловживати, щоб не втрачати відчуття цілого й не розбивати сценічного самопочуття акторів.

Ретельно розібравши результати першої генеральної репетиції, зробивши всі необхідні уточнення й корективи, колектив виходить на другу генеральну репетицію, що виявляє собою «чистий», без зупинок (і бажано із глядачами, яких може бути небагато – із числа вільних колег, працівників театру, родичів, друзів), прем'єрний прогін вистави.

Завершальним етапом роботи є показ готового твору

продюсерам, представникам організацій, адміністрації підприємств, органам культури, студентам театральних закладів, Будинків творчості тощо.

Отже, готова сценічна робота знайшла свого глядача...

Що очікує творчий колектив? Успіх або провал? Співпереживання або холодна байдужість? Хто може – і чи може – це передбачати? Режисер. Не тільки може, але й повинний. Саме він є постійним повноважним представником зали глядачів у творчому колективі, у всьому ході постановочного процесу, виразником його потреб і інтересів.

По справедливому зауваженню Г. О. Товстоногова, сила впливу на глядача – єдиний критерій оцінки вистави. І якщо вищим об'єктивним критерієм драматургії є правда життя, яка знайшла своє творче відображення в сценарії, то, «чим глибше, чим правильніше режисер розуміє життя, тим точніше він визначає міру правди...»¹

Уміння керувати реакцією залу – одне з найважливіших професійних якостей режисера. Він повинний у процесі роботи над художньою виставою відчувати ту невловиму мить, коли глядачеві стане нудно. А відбувається це тоді, коли розбуджена уява глядача, зрозумівши й оцінивши те, що відбувається на сцені, готова заснути знову. У цей момент зі сцени повинний прийти новий імпульс, новий збудник. Знати психологію глядача, тим більше «свого» глядача – це значить зуміти ще в репетиційному залі знайти «мертві точки» вистави, позбутися їх до виходу на глядача, зуміти побудувати дію так, щоб безупинно тримала його увагу. І тут від режисури потрібна стриманість у планомірному виявленні надзадачі вистави, уміння не допустити повного розкриття всіх конфліктів, ідеї твору із самого її початку. Мовлячи іншими словами, режисер, який уміє виражати свої думки, повинний уміти до пори, до часу їх приховувати, навіть якщо задалегідь відомі, по-плакатному чітко окреслені протиборчі сторони. Станіславський К. С. сказав, що режисура – це точна наука, а не думки й фантазії навколо та біля. А науку можна й потрібно осягти!

¹ Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. – М.: ВТО, 1964. – С. 43.

Розділ шостий

**КОМПОНЕНТИ
ВИСТАВИ**

СЦЕНІЧНИЙ КОСТЮМ

Сценічний костюм промовляє багато про що. Зручний, добре зшитий костюм – надійний засіб для перевтілення. Іноді актор іде «від зовнішнього до внутрішнього», і тоді костюм стає збудником фантазії, зовнішня трансформація спричиняє також внутрішню.

Костюм змінює зовнішній вигляд актора. Він може виправляти фізичні вади, може їх підкреслювати, робить худих товстими й навпаки. Він диктує актору манеру поведінки. Він повинен пасувати актору, підкреслювати, відповідати зображуваній епосі. Він допомагає актору створити задуманий характер, розкриває його.

ЗНАЧЕННЯ ПРЕДМЕТА У ВИСТАВІ

Будь-який предмет набуває особливого значення й перетворюється в руках режисера й актора на надійний засіб організації дії. Вони характеризують епоху, допомагають розкрити риси людини, її індивідуальність, настрій, створюють умови для драматичної дії.

«Гра речі» і «гра з річчю» вимагає від актора вміння володіти предметом – рапіра, еспадрон, шабля для воїна, м'яч або булава для жонглера, майстер зі своїм інструментом тощо. Це дає можливість підкреслити актору потрібне, важливе й відповідно вплинути на глядача.

Меблі. Розумне, доцільне вмеблювання визначає опорні точки, передбачає зручну й вигідну побудову мізансцени як обраний засіб: меблі, що визначають ранг, вагу й вік того, хто на них сідав; меблі для затишку; меблі, на які не сідають, меблі, які весь час переставляють; кімната з мінімумом меблів і ще безліч варіантів використання. Вони виражають епоху, місце дії, розкривають характер господаря тощо.

ПРИНЦИП ВИРІШЕННЯ ВИСТАВИ

- натуралістичне, коли елементи оформлення вистави є справжній павільйон або ж натура, у якій випускається вистава;
- ілюзорне, коли на сцені створюється ілюзія справжності місця дії, що нагадує натуральний павільйон або ж ландшафт;
- умовне, яке можна розділити на вирішення вистави в «сценах», і «концертне», коли деталі оформлення не визначають

конкретної дії, хоч деталі оформлення можуть бути й конкретними. Умовне вирішення вистави використовується в сучасному, особливо в авангардному та театрі абсурду.

СИСТЕМА ДЕКОРАЦІЙ

- кулісна пересувна, це коли зміна декорацій здійснюється за рахунок пересування куліс, на яких намальовані фрагменти оформлення вистави;
- кулісно-арочна, підйомна, коли декорації прибираються на колосники сцени;
- павільйонна, коли за допомогою системи ширм, живописних оформлень, відтворюється місце дії, об'ємно-павільйонна система, яка дозволяє вільно трансформувати планшет сцени;
- проекційна – місце дії відтворюється проекцією.

ПРИЙОМИ ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВИ

- симультанний, коли на сценічному майданчику позначено всі місця дії й перехід від одного місця дії до іншого не потребує часу;
- просторовий – коли місце дії – сценічний майданчик, який з усіх боків оточений глядачем.

Сьогодні мистецтво театрального художника безсиле без світла. «Світло дає предмету життя» – казали колись художники.

Воно визначає атмосферу, концентрує увагу, розставляє акценти, виділяє важливе, підкреслює головне, організовує настрій, сприяє ритму.

Світлове оформлення завжди експеримент, воно не досить підвладне волі людини, його важко зафіксувати. Світлова партитура вимагає терплячих репетицій.

Воно повинне відповідати запропонованим обставинам, часові дії, її характеру. Світло повинне виділяти, підкреслювати, акцентувати головне, висвітлювати актора, бути оптимістичним, життєствердним і не наганяти нудьги, якщо цього не вимагає дія.

Поняття декораційного мистецтва, тобто мистецтва художнього оформлення сценічної дії, що склалося кілька століть тому, придбало із середини ХХ століття нову якість, яка викликала до життя термін «сценографія».

Це було обумовлено розширенням специфічних виразних засобів, знаходженням свого матеріалу – сценічного простору, часу, світла, руху, що значно ширше творчих рамок поняття «художнього оформлення».

Сценографія, як і інші сценічні засоби, покликана служити головній задачі – виявленню задуму, ідеї, створенню цілого й виразного художнього образу своїми, тільки образотворчому мистецтву властивими засобами, додатково впливаючи на глядача, відкриваючи для нього нові сторони й фарби твору. При цьому найцікавіші, несподівані й емоційні художні рішення, якщо вони існують поза твором і не допомагають розкривати його суть – це в остаточному результаті не що інше, як прояв формалізму в мистецтві.

Сценографія формує середовище сценічної дії. При цьому художні рішення не повинні створювати копію реального, побутового середовища. Воно містить у собі лише необхідні елементи, збуджуючи асоціативну фантазію глядача, змушуючи її доповнювати, домислювати все інше.

З шляхів підходу до художнього рішення вистави можна виділити, як пропонують дослідники, два:

- оповідальний, який відтворює на сцені більш-менш правдоподібну картину реального життя;
- метафоричний, що створює через пластичну метафору узагальнений образ твору.

Загальні принципи сценографії, художнього оформлення вистави залежать насамперед від процесу роботи художника над твором, пошук його декоративного рішення складний і специфічний. Специфіка ця визначається умовами й обставинами, у яких протікає постановочний процес і які виставляє даний твір у кожному конкретному випадку. Сценографія виникає із загального режисерського задуму й рішення, взаємозалежна з багатьма сторонами втілення твору. Робота художника над будь-яким твором у найзагальнішому вигляді проходить обов'язкові етапи від формування задуму й художнього рішення до його реалізації.

Проте нерідкі випадки, коли художник отримує від режисера тільки функціональне завдання, тобто розказаний словами кінцевий результат його роботи. Залишається лише перенести його на папір, зафіксувати описане декоративне рішення графічним або мальованим способом. Деякі режисери й не підозрюють, що в цьому випадку саме вони і є художниками, а художник стає лише виконавцем, що фіксує чуже рішення. Не визначаючи головного – образного рішення твору,

він змушений із самого початку своєї роботи займатися подробицями (пропорціями, кольором, деталями тощо.)

Сказане вище не поширюється на ті випадки, коли режисер-постановник свідомо йде на авторство в образотворчому рішенні твору, переконаний у точності й виразності цього рішення. Так, практично сам оформляв усі свої вистави чудовий режисер і художник М. Акімов. У декількох роботах (наприклад, у «Горі з розуму» О. Грибоєдова) у ролі художника виступив Г. Товстоногов, а тому що сам він не є художником, то ескізи й макети по його точних описах були виконані за нього, що ні в якій мірі не зменшує ступеня його авторства.

Завдання, яке було дане художникові, повинне достатньо точно вміщувати знання про передбачуваний сценічний майданчик, про матеріально-технічні й виробничі можливості, а також перелік особливих умов і обставин, характерних для даного твору.

Дуже важливо, коли режисер, ще не розкриваючи перед художником свого задуму, цікавиться його думкою про драматичний матеріал, загальним відчуттям можливої образотворчої сторони постановки, навіть якщо художник не знайшов ще конкретних деталей, художніх елементів, функціональних, структурно-просторових рішень.

Спрямованість процесу творчої діяльності художника від задуму до рішення не міняється від того, якого роду твір він оформляє – драматичну виставу, тематичний вечір тощо. Етапи його роботи, їхня послідовність у своїй істоті залишаються незмінними. Міняється тільки характер діяльності залежно від завдань, умов і обставин, що виникають у кожному конкретному випадку.

Найважливіший етап діяльності сценографа-художника – формування художнього рішення, який завершується виготовленням попередніх ескізів і нерідко умовного (або, як його іноді називають, габаритного) макета. Він містить у загальному, наближеному вигляді структурно – просторову архітектуру рішення (характер розташування художнього оформлення різних обсягів у просторі сценічної коробки або іншого сценічного майданчика для виступу, їхнього сполучення, пропорції тощо). Попередні ескізи не можуть і не повинні являти собою абсолютно закінчену роботу. Головне їхнє завдання – дати яскраве уявлення про образне відчуття художником даного твору в загальному вигляді, поки що без подробиць і деталей.

Пошук художнього рішення у своїй основі проходить той же шлях, що й пошук режисерського рішення: від «ідеального» – до конкретного, до можливостей його втілення в пропонованих сценічних умовах.

Деякі художники-сценографи йдуть від суті твору, намагаються знайти прості, але точні й несподівані рішення – ось головне творче завдання художника. У цьому вже не раз переконувала практика професійної сцени. Наприклад, театральна залізна завіса, яка існує майже в усіх театрах і покликана, у випадку пожежі, лише перешкоджати поширенню вогню по всьому театру, раптом органічно вписується у виставу, стає основною декоративно-ігровою деталлю.

Так, наприклад, у моновиставі Олексія Заворотнього «Чорнобильська мадонна» за поемою Івана Драча в Рівненському обласному академічному музично-драматичному театрі на святково прибраній сцені стоїть піаніно та деталі реквізиту в майстерні Поета. По радіо звучить пісня «Летіла зозуля» у виконанні Ніни Матвієнко. Після першого куплета запищав лічильник Гейгера й почала опускатися залізна протипожежна завіса, на якій прикріплена ікона. Святково прибрана сцена закривається, неначе увесь білий світ стає задušеним страхіттям атомної катастрофи. Оркестр грає «Адажіо» Й. Баха. Із зали на сцену виходять Поет та музики і починалося дійство на фоні залізної протипожежної завіси. Вона нагадувала й Чорнобильську атомну станцію, і реактор, і саркофаг над станцією, і відмежування людей від живого світу тощо. Так залізна протипожежна завіса в моновиставі несла собою об'ємний художній образ атомної катастрофи.

Або в Московському Театрі на Таганці у виставі «Мати», сцена, абсолютно звільнена від куліс, задника, рейок, оголені капітальні конструкції, штахети з апаратурою, і це виявляється дівіше й достовірніше багатьох побудованих і написаних декорацій.

Але буває, що прагнення до ускладненості, використання найсучасніших технічних засобів і матеріалів ще не свідчить про появу цікавого художнього рішення. Як не парадоксально, але необмежені матеріально – технічні можливості можуть привести й до негативних наслідків.

Найважливішим завданням художника-сценографа є створення сценічної атмосфери. Проте буває, що він намагається немовбито самостійно, без урахування всіх інших виразних засобів, і насамперед самої дії, життя актора на сцені, реалізувати суть твору. Нерідко художнє оформлення вистави майже буквально містить у собі всю ту інформацію – про всіх і за всіх відразу, – яку глядач повинний був би отримати в результаті знайомства з усім твором. Таке художнє оформлення не вводить у художню систему вистави, не створює разом із тим усім, що відбувається на сцені, єдиного виразного образу вистави.

Треба, щоб художнє оформлення вистави не заміняло, не підмінювало дії, а містило в собі тільки найнеобхідніше й давало можливість глядачеві самому дійти до потрібного висновку.

Але ось уже, нарешті, художнє рішення знайдене. Погоджено відкоректовані й затвержені попередні ескізи, зроблено й габаритний макет. Робота художника-сценографа вступає в нову стадію – виготовлення остаточних ескізів і робочих креслень. Вони розробляються самим художником або за допомогою інженера-конструктора. Тепер загальнє образнє художнє рішення вистави здобуває граничну точність і технологічну ясність. Проте ще до закінчення роботи над кресленнями уже можливо на підставі затверджених ескізів попередньо визначити виробничий обсяг робіт, скласти укрупнену заявку на матеріально-технічне забезпечення, що включає в себе ті компоненти, які стали зрозумілі на даному етапі. Як правило, до цього моменту вже визначені основні обсяги матеріально-технічних і виробничих витрат, які не змінюються на наступних етапах роботи художника. Виготовлення остаточних ескізів і робочих креслень доцільно вести паралельно з початком репетиційного процесу. Це допомагає художникові й режисерові, який уже веде конкретну роботу з акторами, у спільному пошуку знайти точний, пластичний, художній образ вистави.

Остаточні ескізи, робочі креслення й макет (наявність його на цьому етапі бажано, тому що він дає можливість домислити сценічний майданчик в обсязі й визначеному масштабі) узгоджуються й затверджуються. Після цього вони стають підставою для уточненого визначення виробничого обсягу робіт, матеріально-технічного забезпечення, складання остаточного кошторису й оформлення замовлення на виготовлення декорацій, бутафорії, реквізиту.

У число цих ескізів можуть входити й ескізи костюмів, хоча іноді вони виконуються іншим художником. Художник костюмів повинний працювати в тісному творчому зв'язку з автором загального художнього рішення вистави й виходити у своєму пошуку з цього рішення.

Оформлення й розміщення замовлення ще не свідчить про завершення роботи художника над виставою. Він повинний здійснювати постійний контроль над ходом виготовлення декорацій і костюмів, уміти оперативнo й безпомилковo приймати рішення.

Художник-сценограф несе відповідальність і за монтувальні репетиції, бере участь як повноправний співавтор сценічного твору в

прогонах, генеральних репетиціях, доводячи свою частину роботи до необхідного якісного результату.

Такий послідовний, поетапний процес роботи художника-сценографа над художнім рішенням вистави. Процес, який показує ще не досвідченому, починаючому сценографові, правильну дорогу до досягнення мети, але не гарантуючий високомистецький кінцевий результат. Як у будь-якій творчості, потрібні ще й талант, і натхнення! Натхнення, як помітив Ф. Шіллер, – це «сюрприз душі».

А до несподіванок найкраще бути готовим заздалегідь...

Художньо-образне вирішення вистави – це переклад літературного твору у видовищну форму. Важливе місце тут належить художнику. Саме він допомагає через матеріальне оформлення, через зоровий образ досягнути прихований зміст, внутрішній образ п'єси, її настрій, атмосферу, допомагає творчості актора, допомагає розкрити характер людини, її духовну сутність.

Кожен художник працює відповідно до завдання режисера, але кожен іде до вирішення образу своїми нестандартними шляхами: Левітан, Врубель, Васнецов, Петрицький, Акімов, Меллер, Симонов, Сумбаташвілі, Боровиковський, Месерер, Лідер, Кипріянов тощо.

Робота режисера з художником має форму безперервного діалогу як словесного, так і зображального. Після таких зустрічей, обміну враженнями встановлюється певна спільність точок зору на п'єсу, визначається зовнішній образ вистави.

Репетиційна робота, зустрічі з акторами, режисерські зауваження збагачують художника, допомагають визначити обстановку кожного епізоду й знайти потрібні зображальні рішення.

Дуже важливо спільно встановити стрижень кожного епізоду, його смисловий та зоровий центр.

РЕЖИСЕРСЬКИЙ ПРИМІРНИК П'ЄСИ

Режисерський примірник складається:

1. «Постановочний план».
2. Календарний план.
3. Сценічний варіант п'єси.

Сценічний варіант п'єси – це скорочення (слів, фраз, сцен, актів) перестановки, переробки тексту, дописування (прислів'я, приказки, цитати, пісні, куплети), монтаж тексту (перестановка сцен, поєднання інших п'єс, скорочення тексту), вилучення або поєднання дійових осіб, заміна запропонованих обставин.

Сценічний варіант – це текст п'єси, який скоригований театром. Образне мислення кожної людини різне, художнє сприйняття суб'єктивне.

Колектив однодумців перетворює літературний твір на інший витвір мистецтва, де літери, слова й фрази набувають рухового, живого характеру. У такому разі п'єса, перевтілюючись у виставу, збагачує й розширює ідейно-художні якості п'єси. Створення сценічного варіанту за участю автора – це найбільш оптимальний, найбільш правильний і найменш болісний варіант.

При створенні вистави на основі класичної п'єси важливо подолати часові бар'єри й зберегти її класичні цінності, наблизити до сучасності, донести до глядача задуми та ідеї драматурга.

Що ж примушує творців вистави втручатися в авторський текст:

- редакційна причина – помилки, неясності, архаїзми;
- багатослів'я;
- повтори;
- часовий об'єм п'єси;
- вимоги ритму (скорочення й зміни);
- суперечливість психофізичної й словесної дії;
- небажане (режисер не може розібратися й скорочує незрозуміле);
- надмір дійових осіб;
- технічні (монтажні) труднощі.

На сцені повинна розгортатися безперервна й цілеспрямована дія. Тому все, що не допомагає розвивати дії, скорочується. Ідеальне становище, коли театр зберігає авторський текст, доносить задум автора. Тому все, що деформує авторський стиль, думку, ритм, лексику, не може бути дозволено у виставі.

На основі зібраного матеріалу можна скласти певне уявлення про даний персонаж і написати розвернуту характеристику. У цій характеристиці персонажа буде виявлено його погляди, смаки, звички, характер, зовнішній вигляд, мовні особливості, тобто все те, що суттєво належить цьому персонажа й складає його неповторну індивідуальність.

У завершальному розділі характеристики необхідно визначити найбільш суттєве в ознаках цього персонажа: надзавдання (його кінцевої, життєво-важливої мети, досягненню якої спрямовані всі його сили й котра спрямовує його); наскрізної дії (тобто шляхів досягнення надзавдання) і зерна образу (емоційного стрижня, що визначає всі його вчинки).

У практиці нерідко користуються так званим асоціативним визначенням зерна. Тоді суттєвість людини зводиться до образного

поняття – «упир», «Отелло», «хижак» або ж такими поняттями, як «жадоба», «хабарник», «кар'єрист» тощо. Недоліком такого методу є те, що таке визначення досить абстрактне. Той же «хижак» може бути й «кар'єристом», а також і те, що цей спосіб може підкреслювати лише одну з рис характеру людини, і тоді не розкривається природа вияву цієї якості характеру, зовсім не мотивується вся лінія поведінки людини. Такий спосіб визначення може бути використаним у процесі створення сценічного образу як засіб поєднання розрізаних рис характеру в загальне художнє творіння.

Таким чином, потрібно розробити характеристики всіх дійових осіб і визначити відношення кожного до конфлікту.

Одна група дійових осіб має чітке відношення до конфлікту, вони ведуть дію або контрдію. Інша група займає невизначене відношення до нього, вони переходять з однієї групи до іншої, але зустрічаються й такі персонажі, яким автор не визначив певної позиції. Режисер повинен кожній дійовій особі визначити відношення до конфлікту так, щоб це відповідало спрямованості вистави. Це й буде складати принципову основу системи образів.

РОЗРАХУНОК ЧАСУ РОБОТИ НАД ВИСТАВОЮ

Розрахунок часу роботи над виставою ведеться від першої читки п'єси колективу й до останньої репетиції перед прем'єрою.

Можна рекомендувати для розрахунку часу таку форму.

1. Початок роботи. (Кількість годин. Місце роботи).
2. Читка п'єси на колективі й обговорення плану постановки (Кількість годин. Місце роботи).
3. Попереднє знайомство з матеріалами п'єси й обговорення їх (Кількість годин. Місце роботи).
4. Застольний період. (Кількість годин. Місце роботи).
5. Читка за ролями. (Кількість годин. Місце роботи).
6. Вихід на вигородки. (Кількість годин. Місце роботи).
7. Репетиція на сцені. (Кількість годин).
8. Генеральна репетиція (костюми, грим, світло) (Кількість годин).
9. Показ для дирекції чи антрепризи. Обговорення (Кількість годин).
10. Прем'єра. Обговорення (Кількість годин).

ДОКУМЕНТАЦІЯ ТА ОРГАНІЗАЦІЙНО-ТВОРЧІ ПИТАННЯ

1. Список довідкової та іншої літератури, яку використав режисер. Він містить у собі всі матеріали навколо п'єси, які стали джерелом для складання режисерського плану. Тут згадується й сценічна історія п'єси, іконографія, фотографії, відеоматеріали, репродукції, рецензії, відгуки та публікації в пресі, макети декорації, акти та життєві спостереження тощо.

2. Режисерський примірник п'єси.
3. Календарний план репетицій.
4. План роботи з виконавцями поза репетиціями.
5. Графіки випуску вистави.
6. Виписки на реквізит, бутафорію, костюми та взуття.
7. Список балетних номерів.
8. Монтувальні листи.
9. Макет декорації.
10. Ескізи оформлення вистави, костюмів, бутафорії та меблів.
11. Музично-шумова партитура.
12. Схема світлової партитури.
13. Робота із глядачем: афіші, запрошення, програмка, квитки, рецензії, відгуки та публікації в пресі, буклети та листівки тощо.

ПІСЛЯМОВА

ТЕАТР І СУЧАСНІ ЖИТТЄВІ ПРОБЛЕМИ

Сучасне театральне мистецтво має на собі всі ознаки старіння. Безкровне й в'яле, пережовуючи старі традиції, розумово бліде, без волі до життя, без відваги й темпераменту. Свого часу Молодий театр Леся Курбаса в Україні з'явився першим протестом проти такого стану й носив у собі всі симптоми нового, самостійного шукання, нової волі. Його викинуло на поверхню свою саме життя, у момент прекрасного світогляду нашого громадянства, коли прокинулися від кошмарного сну сили творчих перспектив.

У наш непростий комп'ютеризований час. Театр вимагає свого нового, сучасного проявлення, своїй формотворчості в новій своїй концепції. Він не бажає себе обмежувати, а повинен відчувати свій зв'язок із всесвітніми висотами здобутків і сумнівів.

К. С. Станіславський величезне значення надавав театральному колективу.

– Театр, – казав він, – це не тільки сцена, не тільки актори, але й весь тисячний колектив театру, і багато чого іншого. Театр починається зі швейцара. Він відкрив вам двері – це вже театр. І ввічливі, привітні білетери, і освітлення, чистота, краса – усе повинно розташовувати відвідувача до чогось особливого – не буденного, звичайного, сірого, – щоб він відразу занурився ніби в очисну купіль¹.

Таким чином, вистава є, за Станіславським, завершенням цілого ряду вражень, які починаються тоді, коли глядач залишить вулицю і вступить у вестибюль театру.

Для сьогоденного театру великим недоліком є те, що він істотно знижує ефективність мистецького впливу на свідомість і почуття людей. Нерідко зустрічається схильність до словесної тріскотні, усякого роду штампів, порожній формалізм, сірий, казенний стиль вистав, багаторазове повторення загальних істин замість їхнього творчого осмислення, пошуку живої й дохідливої форми спілкування з людьми. Теоретичні узагальнення, серйозний вдумливий аналіз, що збагачує глядача, часом підмінюються зовнішньою пихатістю мови та пластики, а переконливість аргументів і довірливість тону в розмові з аудиторією – повчальністю, голою патетикою та голосною фразеологією. Усе це варто рішуче виживати з практики. Театр ще недостатньо вміло

¹ Станіславський К. С. Робота актера над собою. – М.: Искусство, 1955. – С. 352–353.

включився у виконання цих нагальних проблем. Хочеться сподіватися, що наші театри будуть більш рішуче, активніше та наполегливіше діяти, з усією пристрасністю й темпераментом перейдуть до здійснення свого прямого обов'язку перед людьми...

Театр повинен показувати на сцені нашого сучасника таким, яким він є і яким він повинний бути. Давати приклад для наслідування – завдання надзвичайно складне. Але театр зобов'язаний виховувати свого глядача. Хотілося б частіше зустрічатися з такими чуйними, щиро вболіваючими за людину лікарями, як герої кращих вистав, які показуються глядачам.

Упевнено, із ще більшим вогнем і непримиренністю театр повинний боротися з неповагою до людей, із широсердечною черствістю, з негативними явищами життя. Такі теми не можна обходити стороною, тому що глядачі приходять у театр не тільки відпочити, а чекають від нього розумної й чесною розмови про те, що їх нині хвилює.

У театрі не повинно бути випадкових, прохідних вистав. Образливо буває, коли людина, нелегко вибравши вільний час, натхненно йде до театру, а повертається звідти з почуттям розчарування, не зрозумівши, що постановники вистави хотіли сказати?

Театр повинний відповідати на питання «чому?», і на питання «як?». Тобто коли тобі показують, як щось відбувається, – це одне. А коли тобі розповідають мотиви, за якими щось відбувається, тобто чому люди в даній ситуації чинять саме так, а не інакше – це зовсім інше. І це завжди повинно бути цікаво.

Кожний театр повинний мати своє обличчя, свою індивідуальність, свій стиль. У зв'язку з цим дуже цікаво дивитися одну й ту саму п'єсу в постановці різних театрів. Є театри, які не мають свого обличчя, і це завжди сумно.

В акторській грі необхідна насамперед правдоподібність. Якщо у виставі трагічний фінал, повинне залишатися відчуття реальної втрати. Тільки тоді, коли людина забуває під час вистави, що вона знаходиться в театрі, тільки тоді можна казати про гарну гру акторів та про чудову виставу.

Сьогоднішній театр повинен мати молодечу піднесеність, велику щирість, відвертість, яка, на превеликий жаль, часто відсутня в деяких іменитих театрах.

Хотілося, щоб театр піднімав проблеми моральності, внутрішнього духовного становлення людини, проблеми особистості й суспільства.

Дуже жаль, що зі сцени поступово йдуть декорації, і часто замінюються умовними деталями. Зникає «жива» музика, що в основному замінюється фонограмою, а іноді зовсім не використовується.

Хибує театр і на драматургію, як сучасну, так і класичну. Великою виховною силою володіє класична драматургія. У ній закладена, і вона піднімає нові пласти нашої дійсності та духовності. Багато в чому глядачі віддають перевагу класиці, ніж будь-якій сучасній п'єсі. Хоча – це питання дуже складне, бо коли вистава, поставлена за класичним твором, не знаходиться значно вище п'єси або хоча б не стає на рівень п'єси, то це завжди глядача вибиває з рівноваги, викликає якесь роздратування і до театру, і до режисера, і до акторів.

Не добре, коли свавільно поводяться з класикою. До неї повинно бути особливо дбайливе відношення, тому що сучасне, навіть найоригінальніше й дотепне сценічне рішення, часом виявляється надуманим, не виправданим. Класика – це антикварна річ, що утрачає свою принадність від спроби її оновити.

Сучасне осмислене прочитання класики – це те, що не вступає в протиріччя з автором, а навпаки, допомагає краще пізнати світ його героїв, заглибитися в нього, знайти нові грані, непомічені при прочитанні п'єси.

У світі, що розколовся на світло й тьму, добро й зло, життя й смерть, перемагають не сили руйнування, знищення, а високе право людини жити, думати, діяти, творити.

Предметом пильної уваги драматургів і театру повинна стати сучасна людина. Дуже хочеться, щоб, говорячи про цю тему в театрі, ми мали можливість називати нові вдалі твори, щоб удачі театру в цьому плані не були епізодами, щоб не проникали на сцену імітації й підробки важливих сучасних тем.

Драматурги повинні вміти поставити своїх героїв у складні ситуації, запрошуючи глядачів до активного співробітництва. Вони мають піднімати ті теми, які глибоко хвилюють теперішнього глядача.

У поле зору драматургів украй рідко потрапляють актуальні питання, а скільки вони таять у собі тем та цікавих образів!.. Це твори, і вистави, зокрема, зіграли б дуже важливу роль для теперішнього суспільства. Це повинна бути правдива розмова про складний шлях нашої держави і її громадян, про особисту відповідальність за неї. Відкриття нових тем і героїв у мистецтві, і зокрема, в драматургії й театрі, лежить на шляху глибокого пізнання проблем навколишньої дійсності. Театру є що досліджувати. Чекають свого втілення по-

справжньому сьогоденні конфлікти, що потрясають людські долі та суспільства. Багато про що треба подумати всім разом – і драматургам, і театру, і глядачам. Ці теми окрилили б людей, додали б їм свіжих, нових сил. Про це зі сцени треба не промовляти, а кричати. На жаль, не так легко знайти приклади, щоб продовжити розмову про цю тему.

Для цього драматургам і театру потрібно сумлінної й цікавої роботи, із мінімумом утрат і максимумом віддачі й одкровення та серйозної й вдумливої розмови з глядачами, як-то кажуть, «по душах».

У наш час, коли все таке скороминуче, після Чорнобильської термоядерної катастрофи хотілося б бачити в театрі побільше п'ес зі сміливими, яскравими образами, намальованими хвилюючими фарбами.

Сьогодні нашому театру бракує гарних і розумних п'ес, які сміливо боролися б із пережитками минулого. Чи потрібно казати про те, що їх явно недостатньо, щоб зрушити з місця таку брилу, як проблеми хабарництва, корисливості, кар'єризму, формалізму, авантюризму, пияцтва чи те, що прийнято сьогодні називати новим Українством. Сьогоднішній театр має відношення й до проблем сільського господарства, і до проблем міграції сільського населення в міста, і до проблем капіталізації та приватизації, і до проблем сучасного керування виробництвом, і до проблем захисту природи й навколишнього середовища. Але навряд чи потрібно забувати або приховувати ті проблеми, про які недавнім часом було навіть і проказувати соромно. Це проблеми корупції, проституції, наркоманії, мафії, убивства на замовлення й так далі.

Де в нас вистави, які б розкривали та піддавали суворій критиці й сатири всі ці проблеми, вади та недоліки нашого сучасного суспільства? Що зроблено театрами, драматургами, режисерами в цьому напрямку? Не секрет, що вистави з яскравою сатиричною тематикою можна перерахувати на пальцях. Також у театрі стали досить рідким явищем розумні, дотепні та красиві комедії.

Чомусь мало в нас ще вистав на міжнародну тематику. Хвилює глядачів, та й не може не хвилювати, і міжнародне становище, долі інших країн. Причому, театри й драматурги явно могли б бути більш оперативні й мобільні у своїй реакції на ці животрепетні питання.

Деякі драматурги та режисери намагаються йти від однобічної характеристики образу. Але найчастіше, на жаль, особливо в драматургії, це виходить не дуже глибоко, схематично, поверхово й часто обмежується примітивним сюжетиком, а не яскравими, багатогарбовими та глибокими характерами.

Сьогоднішній день, крім емоційного запалу, як ніколи, може вимагати від вистави філософської глибини, фундаментальних

роздумів над людськими долями в суспільстві, у природі, у світі. У цьому сьогодні є нагальна потреба.

Міркування про час і місце людини у світі мають звучати зі сцени з вуст саме сьогоднішнього героя. Щоб ці міркування були обумовлені його щоденними шуканнями й буденними чеканнями, у яких почуття громадські й особисті, навіть інтимні є завжди нероздільні. Саме цієї характерної неподільності високого й буденного, нерідко не вистачає героям сучасних п'єс. Останнім часом сцени багатьох театрів заповнили сценічні варіанти найбільш популярних не серйозних, розважальних французьких, італійських, російських комедій та не досить досконалих творів сучасної драматургії.

Так проситься риторична думка, що стала вже банальною – театру потрібні п'єси. П'єси самостійні, створені талантом драматурга, які були б рівноцінні великій прозі та класикам. Причому такі п'єси є!.. Це п'єси молодих авторів, що, безперечно, могли б прикрасити репертуар будь-якого серйозного театру. А на українській сцені чомусь ці п'єси з'являються рідко. Рішення цієї проблеми необхідне й уже час її зрушити з мертвої точки...

Також глядач чекає від театру якнайбільше вистав-видовищ, відповідної до дійсності театральності, а не ту театральну мішуру, що часом її заміняє. Зараз театр став жорсткішим, сухішим, лаконічнішим. З одного боку, можливо це й добре, але, з іншого боку, губиться відчуття свята від театру. На виставі глядач починає більше розмірковувати й менше почувати, а театр, – це, насамперед, почуття, пристрасть та дія, а потім уже роздум. Хоча й про роздум теж не потрібно забувати...

Ну, а якщо показують комедію, то тут потрібно, щоб було по-справжньому смішно. Адже від веселого сміху й настроїв поліпшується, і всі життєві проблеми, безладдя здаються вже не такими складними та серйозними. Недарма ж лікарі «прописують» сміх як ліки. Якщо ж комедія «зубаста», сатирична, то тут сміх – уже як кажуть – «зброя». Інколи, як зброя для самозахисту. Узяти, наприклад, бюрократа, у житті, зіткнувшись із ним, не занадто посмієшся, наплачешся скоріше, а в театрі, у комедії смієшся щосили: якщо він смішний, значить, не страшний. І потім, зіткнувшись із ним у житті, згадаєш та порівнюєш із побаченим у театрі, і внутрішньо посміхнешся. Тоді ти перемиг – морально, у всякому разі, а в житті, ще невідомо хто кого... Та все ж, навіть найзаклятіший ворог, якщо можеш над ним посміятися, уже не такий страшний. Згадаємо хоча б карикатури, сатиричні вірші й частівки про фашистів у роки війни. Вони допомагали бити ворога, тому що робили його смішним.

Дивлячись сучасну п'єсу про наше життя, глядач мимоволі перевіряє сам себе ситуаціями п'єси, прикидає чи так би він діяв чи інакше. І, звичайно, якщо п'єса по-справжньому правдива, відображає життя у всій складності, то глядач багато бере для свого життя, для своєї безпосередньої роботи, у своєму колективі.

Глядачу дуже цікаво зустрічатися в театрі з героєм, який був би близький йому й за віком, і по внутрішній людській суті, і відносно товаришів, і по напрямку думок. Зустрітись й порівняти, побачити себе неначе з боку, оцінити, само перевірити, адже з боку завжди видніше. Але такої п'єси глядач не може побачити, бо її в театрі майже не існує.

Не ставлять чомусь вітчизняних класиків Кочергу, Куліша, Микитенка, Ірчана, Винниченка, Мамонтова та багатьох інших. Є вагомі речі на зарубіжних широтах; можливо, варто ризикнути й поставити одну-дві грецькі трагедії. У наш тривожний час, можливо, саме жанр трагедії, хай після тисяч літ, став би для громади тим дзвоном на сполох чи катарсисом (очищенням) від гріхів перед нацією, перед власним сумлінням, що завжди було актуально, а нині й поготів. Необхідно ставити драматургію Шекспіра, Мольєра, Лопе де Вега, Гольдони та інших світових класиків. Також театри повинні шукати й ставити нових, ще невідомих авторів.

Дуже хочеться від драматургів та від театру побільше тем, представлених не стандартно. Так, щоб кожне нове покоління почувало щось нове, невід'ємно пов'язане з ним.

Український театр може дуже багато чого. Важливо лише не розтрачувати по дрібницях свої величезні можливості, бо люди чекають від театру справжньої радості від зустрічі зі справжнім театральним мистецтвом.

Перше знайомство з театром буває іноді нудним. Люди ще школярами вперше потрапляють на якусь п'єсу. В їхній пам'яті залишається ілюстрація твору зі шкільної програми. І хоча актори промовляли безсмертний авторський текст, не відбувалося нічого такого, що могло б зачепити за живе, змусити здивуватися, задуматися. Опустилася завіса, і все зникло, не залишивши в них ніякого почуття. Зникло, не відбувшись. Із чим прийшли, з тим і пішли.

Але що таке справжній театр, багато хто вперше розуміє тоді, коли побачить справжню виставу театру, де актори згорають у ролі. Таку виставу вони проживають, як проживають життя. Може бути, саме з тих пір вони закохуються в театр не юнацькою любов'ю, а любов'ю зрілої людини. З тих пір вони стають справжніми глядачами, по можливості завжди й скрізь. Коли бувають десь у відрядженнях,

коли в театрі прем'єра, коли дуже бракує часу, і коли неодноразово, йдуть дивитися одну й ту ж виставу. У них завжди з'являється відчуття дива й досконалості. До цього часу вони й увияти собі не могли, що мистецтво театру так сильно, глибоко й досконало може передавати почуття любові й ненависті, виражати всю силу розпачу й незахищеності...

З тих пір, як люди побачать справжнє театральне диво, тоді в них з'являється улюблений театр, улюблена вистава, улюблений, незрівнянний, надзвичайно виразний, завжди точний, емоційний, блискучий майстер, його величність – актор. І вони вже розуміють, що заради прекрасної вистави в зимову холоднечу чи негоду, у багатогодинній черзі можна простояти за квитком.

Творцям такої вистави, і в першу чергу режисеру, удалося передати час як такий – і в спогадах про минулий і в сьогденні, породженому ним, час минулий. Крім того, усі актори без винятку грають просто чудово.

Для глядача вистава тільки тоді буде гарна, коли за дві години він проживає разом з актором життя його героя, вірить у його пристрасть, у його біль та переживання...

Глядач не любить вистав, а затим і п'єс, у яких після виходу двох-трьох акторів і після кількох їхніх фраз можна розрахувати всі лінії та ходи вистави. Хоча у В. Шекспіра багато п'єс починається з розповіді сюжету. Але в нього глядач поступово заглиблюється в події п'єси й уже не може від них відірватися.

Мистецтво театру повинно брати людину за серце, і тоді людина, у свою чергу, ніколи не забуде того дотику до прекрасного.

Багато людей зараховують себе до театралів, тобто до глядачів постійних і зацікавлених. Для них театральне мистецтво не тільки відпочинок після трудового дня. Часто вони ходять у театр з егоїстичним бажанням почути про себе й про своїх товаришів, поміркувати про моральні й етичні болючі та складні проблеми нашого життя, яких нині надзвичайно багато і які далеко не відразу піддаються вирішенню. Вони довіряють театру, тому що йому доступна передача своєю мовою всіх людських почуттів, переживань та вражень. І це театру вдається, але, звичайно, тоді, якщо у виставу вкладені його творцями не тільки розум і професійна майстерність, але й пристрасть та серце.

Глядач любить гарні вистави, одержує від них величезне задоволення. Чекає від театру нових позитивних героїв, людей діяльних, що займають активну позицію, що можуть потягнути, повести за собою нашу молодь.

Спілкування з театром у багатьох починається на порозі юності й пов'язане з дитинством. Дуже повезло тим молодим людям, які в юності побачили на сцені видатних і великих майстрів сцени. Але ще справа й не лише в тому, що вони їх побачили, а в тім, що їм удалося в якійсь степені доторкнутися до духу театру й дитячою уявою освоїти те дійство, що розгорталося перед їхніми очима.

Може бути, це залишиться в них від тих перших відвідувань театру, але вони довго не знатимуть іншого способу дивитися виставу, як бути в ній теж своєрідною дійовою особою. Звичайно, усе це можливо, коли вони присутні на справжній виставі, насиченій пристрастями, дією та чудовим виконанням характерів героїв. Для того, щоб між сценою й залом запалав вогонь взаєморозуміння, необхідно, щоб сцена була насичена характерами, а не стереотипами. І справа навіть не в тім, що на сцені, скажемо, розвертається яке-небудь не занадто вдале дійство. Але якщо вистава буде укладена в деяку схему типового вдовища й образ її буде насичений усією сукупністю людських рис, то глядач поставиться до неї не з прохолодою, а залишиться задоволений і втішений даним твором.

Театр у житті людини допомагає знайти деяку силу внутрішньої рівноваги. Але не завдяки сформованому й закріпленому звичками існуванню, а завдяки зусиллям серця й розуму, яких вимагає від глядача справжня вистава. Театр, повинний розрубувати зв'язану тисячами побутових ниток свідомість і викликати в глядача катарсис – очищення.

Незалежно від того чи був у людини запланований похід у театр чи вона випадково купила квиток перед виставою, вона повинна бути по-особливому налаштована. Повинна відмежуватися від усіх турбот, від якихось дрібних, другорядних проблем і йти в театр із відкритою душею, готуючи себе до роздумів та співпереживань. Для справжніх театралів театр – це не відпочинок, а можливість розмірковувати, співчувати, співпереживати, дивуватися, сперечатися, на певний час забувши про реальний світ.

Після відвідування театру людина по-іншому відчуває світ. У неї завжди є якісь справи, які вона вважає найбільш важливими, необхідними на певному етапі. Але якщо театр дійсно на неї подіяв, то вона починає раптом відчувати, що є, виявляється, набагато більш важливі проблеми, що вона не в силах їх розв'язати, але які, проте, існують, і тоді все дрібне, миттєве, важливе зараз тільки для неї однієї відходить на другий план; тоді театр пробуджує бажання щось змінити в собі, у навколишньому світі, чи, навпаки, докласти зусиль, щоб щось зберегти, утримати в ньому, не дати загинути, тобто не залишає глядача байдужим.

Глядач має бути здивований і вражений достатком думок, що обрушуються на нього під час вистави, щоб він на все життя «захворів» театром. Він може не пам'ятати назви тієї вистави, але має добре пам'ятати, що після тієї вистави почував себе зовсім новою людиною. Начебто він, колишній, залишився там, у театрі, умер на театральних підмостках разом із кимсь із героїв, і повертався вже додому не він, а зовсім інша людина. З тих пір він навіть може перестати дивитися по телевізору футбол чи хокей, хоча раніше більше всього любив спортивні передачі. Після цього він намагатиметься ходити в театри якомога частіше. Хоча, звичайно, не так просто дістати квиток на гарну виставу чи вирватися в театр на виставу з лабіринту простого сучасного життя.

Шкода, що не завжди є можливість відвідувати провідні та столичні театри. Погано, що наші периферійні колективи часом ще далекі від рівня таких театрів. Варто було б уже подумати про більш інтенсивне залучення жителів маленьких міст в орбіту великого театального мистецтва.

Для працюючої людини похід у театр – завжди подія, хоча б тому, що трапляється це нечасто. Є, звичайно, і серед робітників великі любителі театру, які не пропускають прем'єр, але більшість із них ходять у театр не частіше, ніж два-три рази в рік. І тому вони намагаються вибрати постановку цікавішу, щоб не пошкодувати про даремно витрачений вільний від роботи чи особистих справ час чи вечора за пропущений футбольний матч по телевізору.

У театр люди ходять для того, щоб відпочити, розважитися. А відпочинок і розвага там, звичайно, особливі. Вони якимось освіжають, облагороджують людину, але з-за умови, якщо п'єса й гра артистів подобаються. Адже в театрі, навіть якщо вистава розповідає про сучасне життя, усе здається піднесеним: і взаємини людей, і любов, і особисті якості кожного, і вчинки, і костюми, і декорації. Якщо артисти своєю грою по-справжньому захоплюють, то й глядач захоплюється й живе цим життям – високими почуттями героїв п'єси, безстрашністю, шляхетністю, непримиренністю до зла, обману, користолюбства тощо. Отут глядач і сам на дві-три години неначе стає таким, як герой, який йому полюбився, не важливо чи жив він двісті років тому чи живе сьогодні, поруч із нами. А таке не забувається. І часом глядачу хочеться бути схожим на нього й діяти так само, як і він, у своїх, звичайно, життєвих обставинах. Глядач воліє мати свій театр.

Сьогодні театр повинен мати сучасну активну життєву позицію. Глядач хоче бачити конкретних живих людей з їхніми особистими моральними, виробничими, суспільними, життєвими проблемами та

позиціями в боротьбі сьогоднішнього дня й учорашнього. Вивести їх на сцену театру у всій їх повнокровності й значущості – значить допомогти їм самим осмислити, відчутти своє повсякденне життя. Тоді вистави будуть знаходити відгук у душі глядачів.

Але ще мало в репертуарі театру сучасних п'єс високого громадянського звучання. Звичайно, добре, коли театри ставлять класичні п'єси, але не завжди класика може підняти життєві актуальні питання, які хвилюють глядачів сьогодні. Глядач хоче бачити на сцені себе, брати участь у рішенні проблем, зв'язаних зі своїм повсякденним життям. Добре, коли чудово грають актори, коли цікава режисура, сценографія, але найважливіше – тема, суть, ідея, заради чого поставлена вистава. А часто після перегляду глядач не розуміє, з яких міркувань театр звернувся до даної п'єси й шкодує про загублений час. Глядачам просто необхідні вистави про наше сьогодні, про сучасність, а, на жаль, є режисери, які люблять лише себе в мистецтві, а не глядача, для якого якрз театр і живе.

Глядач бажає мати свій театр, у якому його приваблює насамперед рівень акторської культури, імена, що складають гордість трупи, і, звичайно, сучасні теми та ідеї, які втілюються на сцені, що хвилюють глядача в сьогоднішньому житті. Але, на жаль, останнім часом мало вдалих вистав, які б стали подією в житті улюбленого театру. З'явилася низка сіреньких вистав, у яких немає справжньої масштабності, епічності, правди почуттів, образності, філософії, справжнього театрального життя та театру. Але зараз підрастає театральна молодь, нове акторське покоління й будемо впевнені, що в театру буде майбутнє.

Уже так повелося, що в дні знаменних подій у житті країни ми з особливою увагою вдивляємося в минуле, підбиваємо підсумок зробленому, аналізуємо досягнуте.

Театру теж важливо періодично почути від глядачів правду про себе. Довідатися, наскільки точно в останні роки були вгадані чекання тих, хто заповнює зали й не прощає театру симуляції почуттів, якщо вона з'являлася, не давав сховатися за помилковий пафос і патетику чи за надмірну слізливість. Для цього потрібно, щоб театральні працівники брали участь у роботі театральних конференцій, де могли б збиратися глядачі, люди різних професій, віків, художніх здібностей. Цікавилися там успіхами театру, а театральні працівники розповідали б про свої плани та досягнення. Адже в них є загальне – щира любов до театрального мистецтва й бажання більше довідатися про нього, щоб навчитися й, по можливості, уміти точно орієнтуватися в складному й різноманітному житті сучасного театру.

Також треба проводити творчі зустрічі в навчальних закладах та на виробництві. Для театру й для людей ці творчі зустрічі не проходять безслідно, бо їм є чому одне в одного повчитися. Де ж, як не безпосередньо в студентській аудиторії, у цеху чи на робочому місці актори можуть побачити прототип героя свого майбутньої вистави? Де, як не тут, яскравіше всього розкривається наш сучасник у найвищому сенсі цього поняття, сьогоднішній студент, трудівник, що гідно продовжує великі традиції нашого народу?

Повинна на ділі здійснюватися необхідна нам усім співдружність людей мистецтва й праці. Такі зустрічі надовго запам'ятовуються, дають заряд бадьорості, викликають бажання вчитися та трудитися.

І це повинно б стати традицією. Адже глядачі мають зрозуміти, що діячам театру потрібні їхні думки, поради й критика, якою б безпосередньою іноді вона не була. Для акторів і режисерів це дружне середовище просто необхідне, бо там можна розповісти про театральні таємниці, порадитися, перевірити свої життєві спостереження, зіграти якийсь уривок із майбутньої чи улюбленої глядачами вистави. Їх хвилює й те, як зіграні сцени, і те, що зігране. Адже глядачі ще нерідко звертають увагу на невідповідність цілого ряду п'єс, дуже середніх за змістом, але вони чомусь займають перші місця в афішах театрів. У них світ людини елементарний, герої розмовляють побутовою мовою, тому все виходить нудно й примітивно. Такі п'єси не несуть глядачу нічого нового, а, навпаки, пропонують щось примітивне, збіднене, недосконале, банальне, заїжджене та неоригінальне. Звідси – здивування глядачів, напівпорожні зали, з яких глядач виходить без радості, не почувавши, що режисер і актори «хворі» цим матеріалом, їм бракує в театрі елементарної людської схвильованості.

Для глядача завжди важливо чи є в театрі за душею щось запевітне, чим він може поділитися з ним від вистави до вистави. Справжні театральні дуже серйозно відносяться до невдач театру їхнього міста. Вони об'єднуються, коли колектив іде на повіді в обивательській групі глядачів, їхнього невимогливого смаку. Репертуар засмічується невибагливими комедіями й фальшивими проблемами мелодрами. У результаті театр утрачає свого глядача. А якщо в нього немає своєї постійної аудиторії, він не може повноцінно виконати свою мистецьку, духовну й виховну функцію. Театр повинний не посилатися на голод у драматургії, а сам уміло використовувати актуальні проблеми нашого життя. В умовах гострої боротьби майстри сцени повинні допомогти глядачу побачити й зрозуміти найпрекрасніше й піднесене в суспільних відносинах,

думках і вчинках людей. При всій великій кількості інформації глядачу не вистачає глибоких і гідних наслідування нових героїв у виставах, яких у житті зараз чимало. Вони здебільшого не мають товстого гаманця, але мають світлий розум, чисту душу та гаряче серце. Потрібно пам'ятати, що якщо сьогодні театральне мистецтво часом скочує по поверхні, то за це в недалекому майбутньому доведеться дорого заплатити. Старші митці у відповіді за молодих і зобов'язані виховати в молоді моральний імунітет проти бездіяльності, безідейності, спустошеності, беззмістовності, споживацтва.

Театр повинен піднімати життєві сучасні проблеми.

ДОДАТКИ

«АКТОРСТВО». (МОРФОЛОГІЧНИЙ ЕТЮД) ¹

Поряд з поділом акторів за соціальним статусом і видом мистецтва в усі часи здійснювалися спроби й дрібнішого поділу професійної діяльності на «посади». Так утворилося поняття «амплуа».

У найзагальнішому вигляді «амплуа» (фр. – *emploi*, посада; англ. – *casting, character, type*; нім. – *rollenbaset-zung, rollenfach*; ісп. – *parte*) – це відносно стійка відповідність між психофізичними даними актора й виконуваними ним ролями, «посада», «фах» або «жанр» актора. В основі поділу на амплуа лежить відповідність певного типу ролей внутрішнім можливостям, зовнішності актора і очікуванням глядача, котрий спирається на сталі соціальні уявлення про систему головних ролей у суспільстві а також, яким мусить бути герой, коханець, простак тощо; амплуа – це «жанр» актора, а водночас і унаочнені соціально-рольові очікування глядача. «У драматичному мистецтві, – писав Станіславський, – здавна люди поділені на багато категорій: добрі, злі, веселі, розумні, дурні та ін. Такий поділ ролей і акторів на групи прийнято називати амплуа». Основні класифікації амплуа спираються на різні критерії: соціальний стан (король, слуга тощо), костюм (роль в мантії, роль у корсеті), характер (інженю, коханець, зрадник, благородний батько, дуенья тощо). Поряд з цим термін «амплуа» інколи вживається у значенні «функції» того або іншого персонажа або соціальної ролі в драматичному конфлікті, п'єси, виставі, що, строго кажучи, вносить плутанина в терміни.

Зачатки амплуа були вже в античному театрі, де, за відомою нам інформацією, трагічні актори ніколи не брали участі у комедійних виставах, і навпаки. Крім того, серед трагічних акторів вирізнялися виконавці головних ролей (протагоністи, *protoagonista*), других (девтерагоністи, *deuteragonis*) і третіх (триагоністи, *tritagonistos*). Інколи до участі у виставі допускалися й четверті актори, статисти (кофон просопон), введення яких називалося паракорегемою (рагаспогедета).

Щодо функцій, виконуваних дійовою особою у сюжеті, у давньогрецькій трагедії вирізняються герої (головні дійові особи, центральні персонажі п'єси, поведінка яких визначає розвиток конфлікту), персонажі (дійові особи, котрі не впливають на розвиток подій) і вісники (дійові особи, які повідомляють про події, що сталися за сценою і мають істотне значення для розуміння сюжету твору). Десь у III ст. до Р.Х. в античній комедії з'являється амплуа «парасита»

¹ Олександр Клековкін. «Акторство». (Морфологічний етюд). //Український театр. – № 4. – Київ 2007. – С. 20-28.

(співтрапезника, нахлібника, дармоїда, ненажери, шахрая, хитруна і підлабузника, який супроводжує всюди багатого юнака, розважає його грубими дотепами, лестощами).

Чітка система амплуа була у римській комедії – у «народних» імпровізованих сценках, які дістали назву ателлани, де головними дійовими особами виступали постійні типи-маски – дурний Макк, шахрай Буккон, скупий і честолюбний Папп, шарлатан Доссен. Десь у II ст. до Р.Х. вперше на сцену римського театру виходять жінки – щоправда, поки що вони виступають не у ролях (жіночі ролі тут, як і в греків, виконували чоловіки), а в мімах, де, на думку багатьох дослідників, не лише імітувалися, а й здійснювалися статеві акти (мім був єдиним видом драми, у виконанні якого могли брати участь жінки).

Спеціалізацію виконавського мистецтва ми помічаємо й за доби середньовіччя. Так, починаючи десь з XI століття з'являються професійні співаки-оповідачі – жонглери, услід за ними – трубадури, мейстерзінгери та інші «спеціальності» у сфері виконавського мистецтва. Урешті 1275 року король Іспанії Альфонсо X Кастильський змушений був ухвалити постанову, щоб віднині «ті, що удають із себе дурнів», звалися буфонами, ті, що наслідують, – «імітаторами», а ті, що присвятили себе «низькому мистецтву», – «потішниками». Водночас за доби середньовіччя в європейському театрі, а саме в комічних «братствах», формується й нове амплуа «дурня». Найдавніше товариство «дурнів» було сформовано в Клеве 1381 року. Як театральний персонаж «дурень» був уведений у світську драматургію Адамом де ла Алем («Гра в альтанці»). У драматургії Ренесансу різновидом «дурня» став «блазень» (юридично блазні були безправними, їм навіть забороняли в'їжджати в місто й третирували, як і катів; водночас траплялося й таке, що своїх блазнів вельможні особи робили міністрами й радниками). Пізніше амплуа «блазня» перетворилося на «простака» (сер Ендрю у «Дванадцятій ночі» Шекспіра, Родриго в «Отелло» Шекспіра, Труффальдіно у «Слузі двох панів» Гольдоні, Сганарель у «Дон Жуані» Мольєра, Митрофанушка у «Недоростку» Фонвізіна, Ларіосик у «Днях Турбіних» Булгакова, Швандя у «Любові Яровій» К. Треньова; до цієї ж категорії можна віднести й шекспірівського Фальстафа). Водночас слід відзначити, що в англійському театрі в строгому сенсі амплуа «clown» (коміка-простака) слід відрізнити від «tool» (блазня). Знаменитий Вільям Кемп грав «клоунів» (Лаунса в «Двох веронцях» і Основу в «Сні літньої ночі» Шекспіра), а його наступник Роберт Армін виступав у амплуа «блазнів» і грав Феста у «Дванадцятій ночі», блазня в «Королі Лірі»; інколи слово «clown» вживалося у широкому значенні – як «комік-ексцентрик».

Принцип амплуа був доведений до найяскравішого вияву в італійській комедії дель-арте, де був сталий набір таких масок: Панталоне (старий венеційський купець, інколи одружений, майже завжди скупий, хворий, кволий, шкутильгає, кашлях, чхає, сякається, тримається за живіт; вважає себе найрозумнішим, але на кожному кроці стає жертвою чийхось хитрощів; любить жінок, але й від них має одні клопоти); Доктор (комічний болонський юрист, вважає себе найрозумнішим і найосвіченішим, проте немає у світі такої справи, якої б він не програв); Дзанні (слуги комедії дель-арте, до яких належать перші слуги – Брігелла, Бельтраме, Буффето, другий слуга Арлекін та численні їхні різновиди); Капітан (іспанський загарбник, окупант, поневолювач; іншими іменами Капітана були Rinoceronte – носоріг, Ескарабом-Барадон ді Паппіротонда, Капітан СпаVENTO з Пекельної долини, на прізвисько Диявольський, король лицарського ордена, Термегіст, тобто найхоробріший і найстрашніший губитель, покоритель і властитель Весівіту, син Землетрусу й Блискавки, родич Смерті і найближчий друг Великого Диявола); Тарталья (звичай іспанський службовець, забитий, затюканий, але водночас і шкідливий; посадова особа, котра працює в якійсь установі – податківець, поліцейський, нотаріус, шпигун); Закохани (Amorosi – Ізабелла, Фламінія, Вікторія, Еуларія, Розаура, і кавалери – Флавіо, Леліо, Флоріндо, Ораціо, Оттавіо).

В іспанському театрі XVI-XVII ст. з'являються амплуа «Грасьосо» (Gracioso, Беніто – «Сам у себе під сторожею» П. Кальдерона), «Дами» (dame), «Дуеньї» (duena – вихователька, компаньйонка) – амплуа характерних бабунь, котрі служать посередницями між закоханими), «Барби» (ісп. – борода – старий бородань).

Починаючи з XVII століття в музичному театрі неабияку популярність дістає «амплуа» співаків-кастратів, яких в одній лише Італії у XVIII столітті налічувалося близько чотирьох тисяч.

Чітку систему амплуа, котра проіснувала в європейському театрі аж до кінця XVIII століття, створив французький театр класицизму: королі, тирані, коханці тощо. Наприкінці XVIII століття в європейському театрі склалася більш-менш чітка система амплуа, котра групувалася навколо «героя» – тобто виконавця головних ролей у трагедіях. Амплуа героя, у свою чергу, залежно від жанрової системи, диференціювалося на «героя-резонера» (Нещасливцев – «Ліс» О. Островського, Городничий – «Ревізор» М. Гоголя, Президент – «Підступність і кохання» Ф. Шіллера); «драматичного коханця» (Жадов – «Доходне місце» О. Островського, Тузенбах – «Три сестри»

А. Чехова), «героя-фата» (франц. fat, от лат. fatuus – дурний, ролі ефектних, самозакоханих і обмежених людей, зазвичай молодих; Дульчин – «Остання жертва» О. Островського, Миловзоров – «Без вини винні» О. Островського, Кречинський – «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна); героя-неврастеніка (ролі хворобливо-нервових, неврівноважених, безвольних людей, котрі легко підпадають під вплив оточення і перебувають у стані душевної кризи – Освальд у «Привидах» Ібсена, Йоганнес у «Самотніх» Гауптмана, Раскольников у «Злочині і карі» за Ф. Достоєвським; серед найвідоміших виконавців ролей неврастеніків П. Орленев, М. Чехов, Е. Цакконі та ін.); «характерного героя» (Братишка «Штурм»); «побутового героя» (застаріле – «рубашечный» герой, наприклад, Кудряш «Гроза»); вікові різновиди амплу «молодий герой», «герой похилого віку» тощо. У 20-ті роки, у СРСР народилося амплу «соціального героя» (Гай – «Мій друг» М. Погодіна). Найбільш диференційованим було амплу «героя-коханця» (ролі гарних, розумних шляхетних закоханих юнаків або молодих чоловіків). Це амплу також мало різновиди: власне, «герой-коханець» (Ромео у трагедії Шекспіра «Ромео і Джульєтта», Фердинанд у драмі Шіллера «Підступність і кохання», Арман Дюваль у мелодрамі Дюма-сина «Дама з камеліями», Чацький у комедії Грибоедова «Лихо з розуму», Дон Жуан); «комічний (або комедійний) коханець» (Бенедикт у комедії Шекспіра «Багато галасу даремно», Хлестаков у «Ревізорі» М. Гоголя), «салонний коханець»; за значенням у сюжеті розрізнялися також «перші коханці – («жен прем'є», франц. – jeune premier – перший молодий – актори, котрі виконували ролі «перших коханців» – Ромео, Фердинанд та ін.) й «другі коханці» (Нелькін – «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна).

У жіночому складі вирізнялися амплу «героїні» (Лауренсія – «Фуенте Овехуна» Лопе де Вега), «героїні похилого віку» (Кручиніна – «Без вини винні» О. Островського).

Поряд з «героями» й «героїнями» існували такі амплу: «резонер» (від франц. – raisonneur, від raisonner – розмірковувати) – актор, який виконує ролі раціональних людей, схильних до риторики і моральних сентенцій, він зазвичай висловлює думки автора з приводу зображуваних подій і дає їм моральні оцінки; найбільше поширення ролі цього амплу мали в європейському театрі XVII-XVIII ст. (Клеонт у «Тартюфі» Мольєра, Стародум у «Недоростку» Фонвізіна); у російському театрі XIX століття існували різновиди резонера: герой-резонер, комік-резонер, характерний резонер тощо; «інженю» (франц. – ingénieur – наївна) – жіноче амплу в російському театрі; ролі простодушних, наївних дівчат, яким притаманні глибокі почуття

(«інженю-драматік» або «інженю-лірік» – Офелія у «Гамлеті» Шекспіра), інколи лукавих і грайливо-кокетливих («інженю-комік» – Марія Антонівна у «Ревізорі» М. Гоголя, Юлінька у «Доходному місці» О. Островського); схожим до амплу «інженю» є ампула «молодих героїнь» і «субреток»; «кокет» (франц. – coquette) – ролі красивих, вишуканих молодих жінок; «гран-кокет» – те саме, але доросліші за віком (Коринкіна – «Без вини винні» О. Островського); «характерна драматична» (Унтер-офіцерська вдова – «Ревізор» М. Гоголя, Галчиха – «Без вини винні» О. Островського); «травесті» і «водевільна травесті» (Беатріче – «Слуга двох панів» К. Гольдоні, Шура Азарова – «Давним, давно» Гладкова; судячи з усього ампула вперше з'являється лише наприкінці XVII – на початку XVIII століття – зокрема, першою німецькою артисткою, котра виступила в ампула травесті, була Кароліна Нейбер); «гран-дама» (франц. Grande-dame – шляхетна дама) – виконавиця ролей немолодих шляхетних жінок (Атуєва – «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна); «субретка» (франц. – subrette, італ. – servetta, енергійна, дотепна, лукава служниця, котра допомагає своїм панам в їхніх любовних інтригах; ампула постало в комедії дель-арте (серветка) і перейшло у комедію Мольєра (Доріна – «Тартюф» Мольєра, Туанетта – «Хворий та й годі», Ніколь – «Міщанин-шляхтич», а також інших французьких драматургів – Неріна – «Гравець» Реньяра, Сюзанна – «Шалений день або Весілля Фігаро» Бомарше, Розетта – «Гра кохання і випадку» П. Маріво) та ін.; «конфідент» або «конфідентка» (від франц. – confident, confidente, те саме, що й «наперник» і «наперсниця» у трагедії XVII-XVIII ст. – особа, наближена до героя або героїні (годувальниця, гувернер, секретар, компаньйонка тощо; роль має допоміжний характер: відповідаючи на питання конфідента, герой розповідає про свої вчинки, думки, почуття тощо).

Поряд з цим побутували визначення амплу залежно від жанру: «трагіки» й «коміки», тобто актори, котрі спеціалізувалися на виконанні трагічних або комічних ролей. Серед коміків, у свою чергу, виділялися «коміки-буф» (Расплюєв – «Весілля Кречинського» О. Сухово-Кобиліна, Щасливцев – «Ліс» О. Островського), «музичні ексцентрики», «характерні коміки» (Юсов – «Доходне місце» О. Островського, Шмага – «Без вини винні» О. Островського), «комічна стара» (Терпилиха – «Наталка Полтавка» І. Котляревського), «характерна комічна». Слово «аксесуари» вживали для визначення функції виконавців другорядних ролей.

У Росії система амплу була впроваджена «Статом», складеним І. П. Єлагіним і затвердженим Катериною II. Ця система в майже

незмінному вигляді проіснувала до початку ХХ століття. Спираючись в основному на загальноєвропейську систему амплуа, російський театр кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. створив і декілька власних амплуа – зокрема чоловіче амплуа «петиметра» (франц. *petit maitre* – щеголь) – тип неосвіченого світського нікчеми, дворянина, котрий рабськи ганявся за іноземною модою, передусім французькою. У Франції цей тип визначається словами «*mignons*», «*raf-fines*», «*miguets*», «*godelureaux*», «*freluquets*», «*roues*», «*mirliflores*», «*muscadins*», «*jeunesse doree*», «*mer-veilleux*», «*incroyables*», «*lions*», «*cocodes*», «*sommeux*», в Англії – «денді» («*dandy*», саме слово з'являється 1815 року). Один з розділів роману Льва Толстого «Юність» (1857) присвячено саме цьому соціальному амплуа: «Род человеческий можно разделить на множество отделов – на богатых и бедных, на добрых и злых, на военных и статских, на умных и глупых и т.д., и т.д., но у каждого человека есть непременно свое любимое главное подразделение, под которое он бессознательно подводит каждое новое лицо. Мое любимое и главное подразделение людей в то время, о котором я пишу, было на людей «*comme il faut*» и на «*comme il ne faut pas*». Второй род подразделялся еще на людей собственно не *comme il faut* и простой народ. Людей *comme il faut* я уважал и считал достойными иметь со мной равные отношения; вторых – притворялся, что презираю, но, в сущности, ненавидел их, питая к ним какое-то оскорбленное чувство личности; третьи для меня не существовали – я их презирал совершенно. Мое *comme il faut* состояло: первое и главное, в отличном французском языке и особенно в выговоре. Человек, дурно выговаривавший по-французски, тотчас же возбуждал во мне чувство ненависти. «Для чего же ты хочешь говорить, как мы, когда не умеешь?» – с ядовитой насмешкой спрашивал я мысленно. Второе условие *comme il faut* были ногти – длинные, отчищенные и чистые; третье было умение кланяться, танцевать и разговаривать; четвертое, и очень важное, было равнодушие ко всему и постоянное выражение некоторой изящной, презрительной скуки...».

1839 року вийшло «Положення про артистів імператорських театрів», відповідно до якого затверджувався поділ акторів, залежно від амплуа, на три розряди: головні виконавці ролей (перше амплуа) усіх родів драматичного мистецтва, режисери, капельмейстери, декоратори, солісти оркестру, солісти балету, головний костюмер і диригенти оркестру; виконавці других і третіх ролей (друге амплуа), суфлери, «гардеробмейстери», музиканти, «театрмейстери», скульптори, фехтмейстери; хористи, актори для виходів (третє амплуа), фігуранти, перукарі, переписувачі нот, півчі, наглядачі нотної контори та ін.

Наслідком нормування амплуа стало явище, про яке 22 грудня 1880 року Марко Кропивницький у листі до А. В. Маркович писав: «...В больших труппах, например, в императорских, если вы хоть сколько-нибудь наблюдательны, вы, встретив актера даже на улице, можете определить его амплуа (так как в больших труппах на каждое амплуа есть специальный актер), это верно! Играющий злодеев: выражение лица зверское, ежом походка, взгляды исподлобья и т.д. Драматург и трагик – вечно мрачны, вздыхающие, взгляд презрительно иронический, либо сострадательный и т.д. Простак – вечно каламбурит, шутит, дурит, анекдотцы собирает и сам сочиняет...» (з листа М. Кропивницького до А. В. Маркович від 22 грудня 1880 р.). У листі від 18 серпня 1894 року до Д. А. Гайдамаки Марко Кропивницький писав: «Ваши обязанности и границы: любовник, преимущественно любовник-герой и все соприкосновенные амплуа. Костянтин Иванченко згадував, як «взявся грати Кропивницький у «Святанні на Гончарівці» Прокопа замість звичайного Стецька і... «провалив». Тут був він не великий артист, а бездара-аматор. Ми, артисти, боліли тоді за нього душею. І тільки одного бажали: щоб скоріше скінчився спектакль. На другий день, на репетиції, він зізнався: «Розумієте, не знав, як у цій ролі повернутися, як сказати. Зовсім почував себе якимсь дурнем. Це мені наука як режисерові, бо я іноді даю артисту роллю і вимагаю від нього гарної гри, забуваючи, що я дав роллю не того амплуа, на яке сама природа поділила артистів. Ніколи вже не гратиму не своєї ролі. Фаня (Саксаганський) – бог у цій ролі, а я – швець». О. М. Дорошевич згадував про репетиції «Шельменка-денщика»: «Марко Лукич любив дуже цю роль, граючи її геніально, з великим запалом. Я репетирував капітана Скворцова. У головній любовній сцені з Прісенькою, я глянув на Марка Лукича, який сидів на своєму режисерському місці, і з жахом помітив, що він смикає себе за правий вус. Цим він завжди давав знати, що йому щось не подобається. (Коли йому щось подобалось, він гладив собі лівий вус). Я репетирував і весь час дивився на смикання правого вуса; руки, ноги холонули; серце тремтіло, як овечий хвіст, – ну, думаю, буде лихо! Раптом Марко Лукич підвівся зі свого місця і зашипів: «Ти кого граєш?». Я відповів: «Скворца». – «А хто він такий?» Я кажу: «Капітан». – «Я без тебе знаю, що він капітан. За амплуа хто він?!» Я відповів: «Любовник». Марко Лукич стрибком тигра підлетів до мене впритул, схопив мене своїм здоровенним ручиськом за вухо і, смикаючи вухо вниз і вгору, промовляв: «Так люби... люби... А що ти мені тут рожеву водичку розводиш? Зрозумій ти, у тебе ж не любовник виходить, а якась рохла...». Щодо власного амплуа Кропивницький

писав у листі до редакції газети «Одесский вестник» від 18 листопада 1871 року: «Определенного амплуа (или, как говорят актеры, репертуара) у меня нет; я играл раз около пятидесяти в течении шести лет, по большей части в любительских спектаклях и преимущественно в Елисаветграде, и играл, что называется, всякие роли». Син Марка Лукича Кропивницького писав у спогадах: «...в той час у трупі на амплуа «бабів» перебувала артистка Шевченко...». Софія Тобілевич згадувала, що «роль возного Тетерваковського [у виставі «Наталка Полтавка»] виконував Юрій Іванович Касиненко, актор на амплуа резонерів».

Про театр Миколи Садовського, можливо, догоджаючи «системі» Станіславського, Василь Василько писав: «Як режисер Садовський не обмежував актора вузькими рамками одного амплуа, а навпаки, доручав йому різноманітні ролі. Наприклад, герой-любовник Мар'яненко грав і резонерів, і простаків, і навіть Хлестакова. Актори-співачи досить часто виступали у драматичних ролях [...]. Садовський, як і Станіславський, фактично не визнавав поділу на амплуа [...]. Театр Садовського не знав поділу на амплуа. Героїня Заньковецька могла виступати у співочій ролі козир-баби Цвіркунки в опереті «Чорноморці», а оперна співачка Петляш – у цілком драматичних ролях Аделаїди («Суєта»), Гандзі (з однойменної драми Карпенка-Карого) або Поліни з «Тепленького місця». Коли застосувати вже відому нам сьогодні термінологію Станіславського, то про колектив Миколи Садовського можна сказати, що це був театр переживання». Однак висновок, який робить Василько, звучить несподівано: «Отже, зовнішні та внутрішні дані Миколи Карповича якнайкраще відповідали його амплуа – героя-любовника [...]. Миколу Карповича вигідно відрізняло від багатьох акторів його амплуа те, що він водночас був і глибоко характерним актором, володів вершиною акторської майстерності – перевтіленням в образ. Садовський жив у ролі, а не демонстрував...». Всеволод Чаговець, довіряти якому в цьому контексті є більше підстав, писав, що акторській особливості Миколи Карповича Садовського були притаманні «багатство зовнішніх даних, амплуа драматичного резонера, глибокий тембр голосу», що «дуже личило для п'єс історично-романтичних». Максим Рильський писав, що Микола Садовський був «режисером і актором з дуже широким амплуа».

Наприкінці XIX століття в програмі «Вільного театру» Андре Антуана було сказано: «...З появою нового покоління письменників і нових драматичних творів ми можемо стверджувати, що це відродження вимагатиме і нових виражальних засобів. Для творів,

побудованих на спостереженні і вивченні, знадобляться безпосередні і правдиві виконавці, насичені реальністю. Ці очікувані твори задумані в плані гнучкішої і ширшої естетики, що заперечує розподіл на амплуа. Цей новий театр не наполягає, на відміну від попереднього, на п'яти або шести умовних типах... Різноманітність, складність персонажів, виведених на сцену, без сумніву викличуть появу нового покоління акторів, пристосованих до всіх амплуа. Мистецтво актора не буде більше спиратися, як раніше, на фізичні якості актора, які є даром природи: мистецтво актора буде засноване на істині, спостереженні, безпосередньому вивченні природи». Так само й Станіславський: відмовляючись від застарілої театральної системи, полемічно загострив думку і оголосив анафему поняттю «амплуа». Висловлені Антуаном і Станіславським думки відображали настрої, що панували в театрі, адже саме в цей час з'являється визначення «актор без амплуа» (приміром, М. С. Щепкін, С. В. Шумський).

Однак відмова від амплуа означала не так відсутність потреби в класифікації життєвих «типів» і відповідних акторських можливостей, як появу нових соціальних типів, про що, зокрема, писав Оноре де Бальзак у нарисі «Гризетка»: «Її кохання тривало цілий тиждень... Гризетка – занадто важливий елемент паризького суспільства, а також і буття юних городян, а тому хоча б деякі риси її пікантного образу заслуговують вивчення. До речі, назву «гризетка» ми дозволяємо собі застосувати до швачки, модистки, продавщиці квітів, – словом до всіх миловидних істот без капелюшка або в капелюшку, у чепчику, з кишнями чи без них, працюючим в майстернях... Маючи своєрідний вигляд, вони складають особливу категорію, що відрізняється від усіх інших верств... За своїм станом вони відрізняються одна від іншої, але на одну мить молодого життя вони з'єднані спільною потребою... у насолоді. Наскільки б чудним не видавалося на перший погляд це спостереження з причини його новизни, воно знайде своїх прихильників, якщо розібратися... Оригінальним в гризетці є те, що в неї немає характерних рис, що притаманні саме їй. Її манери – це не що інше, як суміш звичок, що відрізняють інші стани суспільства. В оті короткі миті, коли гризетка переповернена почуттям власної гідності, вона досконало наслідує світську даму. Приклад: – Пане, я з вами незнайома!.. Але що й справді їй притаманне, що є її відмінною ознакою – повна її незалежність у вияві почуттів... Тільки насолода, а не якісь користолюбні помисли, керують її вчинками і навіть вередуванням. Отже, щира пристрасть... Відмовляти в користі гризетці все рівно, що не вірити в рух. Якими, право, словами можна в достатній мірі оспівати її здібність до всякої справи, завдяки якій миттю

пришивається гудзик на панталонах, і зав'язується вузол на краватці, і прасується вицвіла стрічка на чепчику... Це з точки зору живописної. Якщо ж говорити про приємне, то всяка гризетка вміє співати без фальші і готувати смачні млинці. Якщо ж казати про корисне, то вона економна, і хоча й має смак до забав, жахається від будь-яких занадто дорогих розваг. Бували випадки, що кишень студента товстішала завдяки настановам гарненької спільниці його забав...». У статті 1882 року «Про реалізм» Август Стріндберг: «Напівжінка 1882 року – це тип, який прощтовхується вперед, продає себе тепер за владу, ордени й дипломи, як раніше за гроші, і знаменує собою виродження...».

Поява нової системи жанрів завжди провокує до народження й нових систем амплуа. Так, народження на початку ХХ століття кіновестерну визначило й нову систему амплуа цього жанру, яку англійський критик Робін Вуд описував таким чином: Друг героя (людина, що помиляється, невдаха, може зрадити через страх або з інших причин); Жінка сумнівної поведінки (працює або співає в салоні, інколи грає на сцені; як правило, гине, рятуючи життя героя); Гарна дівчина (найкраще, якщо вона шкільна вчителька або донька фермера; виросла на свіжому повітрі, просто неба, дбає про інтереси громади; обов'язково стане дружиною героя, коли в нього з'явиться намір створити сім'ю; це вірна і ніжна красуня, котра згодна нести разом з героєм увесь тягар героїчного існування). Ковбой (грає на гітарі і т. ін. за десятьма заповідями); Комічний помічник ковбоя (забагато базикає і пиячить); Комічний мексиканець (те саме, але з виразнішою жестикуляцією). У преріях або на головній вулиці невеличкого містечка головному героєві вестерна – високому, зовні привабливому, сильному, сміливому та небагатослівному американцеві у світлому костюмі та білому капелюсі з полями суджено зустрітись з Негідником – постійно п'яним, недбалим, неголеним, непрасованим у чорному капелюсі, з цигаркою або сигарою в зубах, мета життя якого – гроші (для одержання їх він краде худобу, нападає на диліжанси і поштові карети, грабує банки тощо). Герой, окрім загальних обов'язкових ознак, повинен мати якусь «родзинку» – наприклад, ніколи не розлучатись з вінчестером або носити з собою візитну картку, або, у найгіршому разі, декламувати Шекспіра. Окрім того, кіноковбой, звичайно ж, ніколи не дбає про гроші, оскільки живе в легенді.

Коли заклики творців «психологічного» театру до скасування «амплуа» були почуті, це не призвело, однак, до скасування амплуа, радше навпаки, призвело до заміни звичної системи амплуа новою, так з'явилися «неврастенік», «інженю-вамп», «німфетка», що засвідчило популярність нових соціально-психологічних типів (кінорізновид

цього амплуа – «флаппер» або «джаз-бебі», «вамп-бебі», «саламандра», легковажна, насмішкувата, з коротко підстриженим волоссям, довжелезними виставленими напоказ ногами, зухвалим обличчям, вони були типовими носіями «нової моралі», моралі насолоди життям; найзнаменитішими «джаз-бебі» у кіно були Клара Боу, Сью Керол, Джоан Кроуфорд). Інколи траплялося й таке, що актор створював «індивідуальне амплуа». Так, вважається, що видатна французька естрадна співачка Іветт Гільбер (1867-1944) створила особливий жанр французької легкої музики «пісеньки кінця століття» («chansons de fin de siecle») і створила характерний виконавський стиль, названий її іменем («амплуа Іветт»).

Володимир Волькенштейн писав 1937 року: «Класифікація усіх можливих у драмі дійових осіб є класифікацією усіх живучих на землі (з додатком фантастичних) [...]. У радянській драмі ми бачимо виникнення свого роду нових амплуа – за ознакою класовою: пролетарі, бідняк, середняк, кулак, дрібний буржуа, різного роду інтелігенти тощо. Ці амплуа, звичайно, відображають економічно-політичні тенденції сучасності». Після революції 1917 р. в радянському театрі з'явилося також узагальнене амплуа «схвильованого доповідача». Відмовляючись від системи амплуа, театр ХХ століття замінив її гнучкішими словосполученням «акторська індивідуальність».

Проте значна частина режисерів не відмовлялася від «амплуа». Так, Всеволод Мейерхольд, стверджуючи принципи парадоксального театру, писав: «Неправильно, що сучасному режисерові не потрібна система «амплуа». Питання лише в тому, як цим поняттям користуватися. Я повинен знати, що в мене в театрі є «коханець» для того, щоб не доручати йому ролей коханців».

Не ігнорував системи амплуа й Лесь Курбас. Так, у протоколі № 8 станції фіксації і систематизації досвіду Мистецького об'єднання «Березіль» від 22 березня 1925 року читаємо: «Під «актором» ми розуміємо певне бойове і думаюче самоуправляючеся начало, так чи інакше вільно діюче. Під «неактором» – інші речі, приміром – собака – це живий матеріал, але він потребує постороннього керівництва [...]. «Актор» у свою чергу ділиться на амплуа: любовники, коміки і т.д. Для поділу тих амплуа візьмемо книжку Мейерхольда і проглянемо чи вона годиться для нас. «Неактор». До цього поділу підійдемо так, як будемо розуміти матеріал в тій стадії, так, як він є: дерево, залізо, шовк, бархат, світло і т.д. Не новий стан матеріалу, а сировина. Так же, як резонер має певні дані здатності, так само і дошка має певні якості і може бути ужита. Сюди може входити все, навіть дерева, які ростуть в саду, бо під ними ми можемо поста-

вити спектакль. Неактором є все, аж до моря, гір – все видиме. Ампула – це друга природа, здатність матеріалу, його здібності і можливості по відношенню до фактури. Саме ампула визначається певним психологічним характером реагування на певні завдання ситуації. Точного розмежування ампула акторського не може бути, бо актор може бути 30 років бездарним, а на 31-й рік знайти своє ампула».

Суперечливу оцінку системі ампула давав і Бертольд Брехт: «Для актора небезпечно, якщо за ним закріплять одне певне ампула [...]. Нерозумно розподіляти ролі за фізичними даними і ознаками. «У такого-то королівська статура!». Що це означає? Невже всі королі повинні бути схожими на Едуарда VII? [...]. Чи можна розподіляти ролі за характером акторів? Ні, не можна. Це означало б піти шляхом найменшого спротиву». Однак в іншому тексті Брехт радив: «Ретельно вивчивши драматичний твір, підбирати акторів до п'єси, а не п'єсу до акторських ампула».

Системи ампула не універсальні, вони істотно відрізняються в різних культурах. Так, у японському театрі дзьорурі основні ампула персонажів розподіляються таким чином: чоловічі ролі – Бунсіті (благородний, вольовий герой), Дансіті (дрібний негідник і хуліган), Гента (коханець), Комей (вишуканий), Кагекійо (сумний і благородний), Кііта (трагічний), Кенбісі (розважливий); жіночі ампула – Фукеояма (героїня середнього віку, щира, благородна, віддана дружина); Мусме (молода вродлива дівчина з м'яким характером, ніжним серцем, ідеальна кохана), Комусме (одинацятирічна дівчинка), Кейсей (жінка-вамп, чуттєва, зваблива), Ясіо (суперниця Фукеояма, погана жінка), Баба (стара жінка). У театрі Кабукі інша система ампула: чоловічі ролі – татяку (позитивний герой), катакіяку (негідник, ворог головного героя; у свою чергу це ампула поділяється на дзицуаку – «відверті покидьки», кугеаку – «шляхетні покидьки» – зазвичай конспіратори, хакатаки – помічники «відвертих покидьків»; хандо-катакі – напівкомічні персонажі), докеката (комік-простак), кояку (дитина); жіночі ролі – вакаоннагата (молода вродлива героїня), мусмеката (молоде дівча зі скромною зачіскою), акахіме (зваблива аристократична красуня в розкішній перуці і вбранні), кейсей (куртизанка високого рангу), севаньобо (слухняна, віддана жінка з купецької сім'ї), оннобудо (жінка-воїн), акуба або докіфу (жінка, здатна на злочин і вбивство); ампула немолодих жінок – касягата (літня жінка) і фукеояма (жінка середніх років). Ускладнення і деталізація прийомів виконання призвели до подальшої диференціації виконання. Так з'явилися нові персонажі: ампула позитивного героя розпалося на ролі «мужнього героя» (араготосі), «жіночного героя» (ваготосі), «ге-

роя, що розмірковує» (дзицуготосі); амплуа негативного героя диференціювалося на ролі «приятеля» (дзицуаку), «негідника з аристократів» (кугеаку), «негідника-коханця» (іроаку), «доброго негідника» (дзицукатакі) тощо. Амплуа «оннагата» (ояма) означало чоловіків, які виконували жіночі ролі; амплуа поділяється на вака-о (молоді жінки) і ка-сягата (старі жінки); різновидом вака-о є мусмегата (дівчина), севаньобо (жінки у побутових творах), оннабудо (жінки-воїни), акуба ідокуфу (злі жінки). У японському театрі Ноо, де всі ролі виконуються чоловіками, вирізняються амплуа богів, чоловіків-воїнів, жінок, божевільних, демонів, хоча зазвичай у виставі беруть участь двоє акторів: сіте – «той, що діє» (протагоніст) і – «підсобник» (девторгоніст); у деяких п'єсах зустрічається також функція «цуре» – «супутника», тобто дійових осіб, що не мають самостійних функцій (часто навіть не мають тексту).

У китайській музичній драмі Х століття усі жіночі амплуа мають загальну назву «дань» і до жіночих амплуа належать такі ролі: «чжендань» («позитивні») або «цинїї» – чесні жінки, матері й дружини, героїні-патріотки, шановні жінки, «жінки у скромному вбранні» (виконавиці цих ролей зобов'язані володіти мистецтвом співу); «гуйминьдань» – незаміжні дівчата, котрі мешкають з батьками; «хуадань» (від «хуа» – квітка) або «сяодань» (від «сяо» – маленький, молодий) – молоді героїні, співачки, гетери і т. ін.; «даомадань» (від «даома» – «меч і кінь») або «удань» (від – військовий) – жінки-воїни; «лаодань» (від «лао» – старий) – стара (зазвичай епізодичні ролі); «цайдань» (від цай – строкатий) – комедійно-негативні характери – свахи, зводниці і т. ін.; «шен» (позитивні герої; амплуа диференціюється на «чанкао» – «воїни, що носять довге вбрання», «дуанькао» – «воїни, що носять коротке вбрання», «чживейшен» – «воїни, що носять пір'я павича у головному уборі»); «да хуаянь» (негативні персонажі); «чоу» (комедійні); «у» («військові»); «вень» (громадянські); «чуй-міндань» – незаміжні дівчата; «у-дань» (воїтельниці); «мо» (другорядні).

На відміну від європейського театру, де перехід з одного амплуа на інше нічим не обмежений, у традиційному східному театрі перехід на інше амплуа практично неможливий. Виконавці різних амплуа відрізняються один від одного гримом, костюмом, пластикою (хода і малюнок руху), жестом, манерою голосоведіння, співу, особливим ритмом поведінки тощо.

Об'єктивна цінність системи амплуа визначається тим, що, спираючись на уявлення глядачів про сталі соціальні ролі, амплуа мінімізує перешкоди у сприйнятті сценічного повідомлення. Амплуа,

так само як жанр і взагалі будь-яка типологічна ознака, допомагає глядачеві відшукати «родовід» персонажа, однак спрощує сприйняття оточуючих людей, підпорядковуючи їх звичним рольовим очікуванням. Система амплуа обумовлена жанром і театральною системою, до якої належить вистава. Очевидно, що стала сукупність амплуа (архетипів персонажів і масок) є однією з суттєвих ознак жанру. Саме тому заклик Станіславського до знищення системи амплуа не може бути сприйнятий надто прямолінійно. Знищуючи одну застиглу систему, він шукав іншу – для того, щоб з плином часу вона (всупереч його волі) так само застигла і перетворилася на систему сценічних штампів.

Амплуа до певної міри кореспондується з поняттям «архетипу», впровадженим Карлом Юнгом. Термін «архетип» (від грец. *archetypes* – первинна модель; фр. – *archetype*; англ. – *archetype*; нім. – *Archetyp*; ісп. – *arquétipo*) в аналітичній психології означає сукупність уроджених і універсальних форм людської уяви; це загальний рекурсивний персонаж, що повторюється в тому чи іншому творі, у ту чи іншу епоху та в усіх літературах і міфах». З іншого боку, «амплуа» кореспондується з такими поняттями, як «герой», «персонаж», «актант» (клас понять, що об'єднує різні ролі в одній великій функції, приміром, союзник, суперник тощо; у застосуванні до міфу, епосу і чарівної казки А. Ж. Греймас запропонував таку схему актантів: суб'єкт – функція, котра об'єднує всі атрибути і дії головного героя, котрий прагне отримати бажаний об'єкт або досягти бажаної мети; об'єкт – усе те, що є предметом бажань суб'єкта, котрий прагне отримати об'єкт або досягти мети; бенефіціарій – той, хто має зиск з результатів діяльності суб'єкта або втручання дарителя; донатор – даритель і антагоніст – опозиція, суперництво.

Олександр Клековкін

АМПЛУА АКТОРА

В театрі побутували такі амплуа:

герой-резонер – Нещасливцев («Ліс»), Городничий («Ревізор»),
герой-коханець – Чацький («Лихо з розуму»),
драматичний коханець – Жаків («Доходне місце»), Розкольников («Злочин і кара»),
комедійний коханець – Хлестаков («Ревізор»), Голохвостий («За двома зайцями»),
простак – Труфальдіно («Слуга двох панів»), Сганарель («Дон Жуан»),
комік характерний – Юсов («Доходне місце»), Шмага («Без вини винні»),
комік-резонер, серйозний комік – Городничий («Ревізор»),
комік-буф – Расплюев («Весілля Кречинського»), Шасливцев («Ліс»),
фат (хлюст) – Агішин («Весілля Белугіна»), Кречинський («Весілля Кречинського»),
другий коханець – Нелькін («Весілля Кречинського»),
літня героїня – Кручиніна («Без вини винні»),
героїня – Лауренсія («Овеча криниця»), Негіна («Таланти і поклонники»),
інженю-драматик – Офелія («Гамлет»), Софія («Безталанна»),
інженю-комік – Юленька («Доходне місце»), Марія Антонівна («Ревізор»),
гран-кокет – Корикіна («Без вини винні»),
гран-дама – Атуєва («Весілля Кречинського»), Карміна («Весілля Белугіна»),
комічна баба – Терпелиха («Наталка Полтавка»), Пошльопкіна («Ревізор»),
характерна-драматична – Унтер офіцерська вдова («Ревізор»),
водевільна – Шура Азарова («Давним-давно»), Беатріче («Слуга двох панів»),
травесті – Шура Азарова

ТАБЛИЦЯ ЕЛЕГАНТНОСТІ

Костюм	Сорочка	Краватка	Взуття	Носки
Колір				
Чорний	Біла, салатна, світло-рожева, світло-бежева, світло-голуба	Чорна, бордо, сріблясто-сіра, вишнева	Чорне	Темно-сірі, темно-сині, чорні
Сірий	Біла, світло-голуба, світло-рожева, бірюзова, салатна, зелена, вишнева, бордо	Будь-який колір, модний, кольорової гама	Світло-сіре, темно-сіре, чорне	Світло-сірі, темно-сірі, чорні
Синій	Біла, вишнева, світло-голуба, світло-рожева, бордо, синя,	Вишнева, бордо, синя, сіра	Чорне	Чорні, сині
Коричневий	Біла, оранжева, салатна, зелена, світло-рожева, жовта, беж	Коричнева, бордо, вишнева, зелена.	Коричнєве, беж, чорне, пісочне	Темно-бежеві, коричневі

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

Проаналізуйте такі питання (для самоперевірки):

1. Світогляд і творчість режисера.
2. Що таке імпровізація?
3. Що значить знайомство режисера з п'єсою?
4. Стосунки драматурга й режисера.
5. Що таке «Постановочний план»?
6. Дія й контрдія у виставі.
7. Що таке режисерське бачення вистави?
8. Як робити режисерський аналіз п'єси?
9. Які твори написав К. С. Станіславський?
10. Відповіді на які питання треба б знати режисеру при виборі п'єси?
11. Чи треба режисеру знати про життєвий та творчий шлях автора п'єси?
12. Які бувають надзавдання?
13. Назвіть відомих режисерів та акторів театру й кіно.
14. Який процес режисерської творчості?
15. Що таке режисерська експлікація вистави?
16. Що таке жанр вистави?
17. Що таке режисерський задум вистави?
18. Назвіть найважливіші компоненти вистави.
19. Кого Ви знаєте з художників-сценографів?
20. Події й пропоновані обставини.
21. Що дає актору сценічний костюм?
22. Які відносини мають бути між режисером та колективом?
23. Що таке мізансцена у виставі?
24. Що таке репетиційний процес у роботі над виставою?
25. Що таке репетиція в умовах вигородок?
26. Як має режисер робити розподіл ролей?
27. Що таке темп і ритм?
28. Чи потрібно режисеру трактувати ролі для акторів?
29. Що таке режисерський примірник?
30. Сутність реформи театру, проведеної К. С. Станіславським і В. І. Немировичем-Данченком.
31. Конфлікт і події в п'єсі. Дійовий ряд.
32. Жанр вистави і як він виражається.
33. Розвиток спостережливості в учасників театрального колективу.
34. Студійність як принцип виховання артистів театру.
35. Акторський тренінг і його організація в процесі репетицій.

36. Вивчення пропонованих обставин п'єси й ролі.
37. В. І. Немирович-Данченко про «три правди» в п'єсі й виставі.
38. Робота з актором над створенням внутрішніх монологів.
39. Підтекст і другий план. Робота з актором над створенням другого плану.
40. Робота з актором над створенням біографії ролі.
41. Пошуки характеру і характерності в роботі з актором.
42. Пластичне рішення вистави.
43. Навчання про надзадачу і наскрізну дію.
44. Етичні проблеми п'єси, її моральний зміст і виховання колективу.
45. Вчення К. С. Станіславського про дію. Дія і почуття. Дія і пристосування.
46. Метод фізичних дій і метод дійового аналізу.
47. Дійовий аналіз п'єси й ролі.
48. Вправи й етюди в роботі з акторами.
49. Погляди К. С. Станіславського на метод роботи актора над роллю.
50. Ідейний зміст п'єси і його вираження в жанрі вистави.
51. «Зерно» п'єси й ролі.
52. Що таке образ вистави?
53. Мізансцена – мова режисера.
54. Композиційне рішення вистави та ролі
55. Значення почуття цілого в роботі режисера. Взаємозв'язок цілого й деталі у виставі.
56. Динаміка розвитку наскрізної дії у виставі. Фінал, крапка у виставі та ролі.
57. Атмосфера вистави як засіб вираження емоційного змісту.
58. Жанр вистави і як він виражається.
59. Темпо-ритмічне рішення вистави та ролі.
60. Які основні (значеннєві) мізансцени виражають задум вистави?
61. Погляд К. С. Станіславського на призначення режисера.
62. Стиль автора й пошуки його в процесі роботи режисера та актора над виставою.
63. Творчі взаємини режисера й актора в роботі над виставою.
64. Мова й форма режисерських завдань.
65. Режисерська й акторська етика.
66. Режисерські акценти у виставі як засіб виявлення надзадачі і їхня реалізація у виставі.
67. Роль зіграна й роль створена. Дійсність, вірогідність існування актора на сцені.

ПРОЧИТАТИ Й ОПРАЦЮВАТИ ТВОРИ

1. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. – М.: Искусство, 1953. – 557 с.
2. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие. – Т. I. – М.: Искусство, 1953. – 487 с.
3. Лесь Курбас. Из творчої спадщини. – К.: Дніпро, №2. 1988. – 293 с.
4. Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. – М.: ВТО, 1964 – 343 с.
5. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. – М.: Искусство, 1959. – 324 с.
6. Юра Г. П. Моє життя. Спогади, статті. – К.: Мистецтво, 1987. – 394 с.
7. Б. Е. Захава «Мастерство актера и режиссера». – М.: «Просвещение», 1978. – 308 с.
8. Ершов П. М. Режиссура как практическая психология. – М.: Искусство, 1967. – 296 с.
9. Заворотній О. Т., Лопандя В. М. Психофізична техніка та тренінг актора: Навчальний посібник. – Рівне: РДГУ, 2006. – 270 с.
10. Заворотній О. Т. Виховання актора (*від вправ до дії словом*). Навчальний посібник. – Рівне: РДГУ, 2006. – 227 с.
11. Постійно вивчати творчі та теоретичні доробки корифеїв українського театру Леся Курбаса, М. Старицького, М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Крушельницького, М. Терещенка, Г. Юри, В. Василька, О. Сердюка, корифеїв російського театру К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, М. Кнебель, М. Охлопкова, видатних режисерів зарубіжжя П. Брука, Б. Брехта, А. Арто, творчого доробку сучасної режисури Г. Товстоногова, О. Єфремова, А. Ефроса, Р. Віктюка, С. Данченка, В. Опанасенка, Ф. Стригуна, Є. Гротовського, А. Васильєва, В. Грипича, В. Савченка, І. Бориса, А. Канцайла, П. Ластівку, О. Мосійчука, В. Кучинського та інших.

ДЖЕРЕЛЬНІ ПРИПИСИ

1. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. – М.: Искусство, 1953. – 557 с.
2. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М.: Искусство, 1953. – 331 с.
3. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие. – Т. 1. – М.: Искусство, 1953. – 487 с.
4. Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. – М.: Худож. литература, 1938. – 321 с.
5. Захава Б. Е. Мастерство актёра и режиссёра. – М.: Просвещение. 1978. – 308 с.
6. Лесь Курбас. Из творчої спадщини. – К.: Дніпро, №2. 1988. –293 с.
7. Василько В. С. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К.: Мистецтво, 1969. – 360 с.
8. Товстоногов Г. А. О профессии режиссёра. – М.: ВТО, 1964 – 343 с.
9. Кристи Г. В. Воспитание актёра школы Станиславского. – М.: Искусство, 1968. – 456 с.
10. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. – М.: Искусство, 1982. – 118 с.
11. Збірник «Про мистецтво театру». – К.: Мистецтво, 1954. – 120 с.
12. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. – М.: Наука, 1973. – 266 с.
13. Юра Г. П. Моє життя. Спогади, статті. – К.: Мистецтво, 1987. – 394 с.
14. Гиппиус Г. В. Гимнастика чувств. – Л-М.: Искусство, 1967. – 288 с.
15. Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре. – М.: ВТО, 1963. – 367 с.
16. Попов А. Д. Творческое наследие. Художественная целостность спектакля. Т. 2. – М.: ВТО, 1979. – 357 с.
17. Ершов П. М. Психология актёрского мастерства. – М.: ВТО, 1959. – 324 с.
18. Ершов П. М. Режиссура как практическая психология. – М.: Искусство, 1967. – 296 с.
19. Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. – М.: Искусство, 1986. – 236 с.
20. Чехова А. П. Пьесы. – М.: Художественная литература, 1965. – 328 с.
21. Ежегодник МХТ за 1943 г., – М.: 1945, – 176 с.

22. Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. – М.: 1934, – 661 с.
23. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. т. 1. – М.: – 383 с.
24. Гегель. Соч., т. XII. – М.: 1938, – 320 с.
25. Топорков В. О. Станиславский на репетиции. – М.: 1949. – 241 с.
26. Островский А. Н. О театре. Искусство, 1947. – 364 с.
27. Щепкин М. С. Записки. Письма. – М.: 1952. – 385 с.
28. Морозова Г. В. Понятие темпоритм сценического действия. – М.: Изд. МГИК, 1963. – 241 с.
29. Рудяк П. А. Психология. – М.: Изд. Культура и спорт, 1964. – 412 с.
30. Мерлин В. С. Очерк теории темперамента. – М.: Просвещение, 1964. – 271 с.
31. Кох И. Э. Основы сценического движения. – Л.: Искусство, 1970. – 568 с.
32. Лесь Курбас. Из творчої спадщини. – К.: Дніпро, №2. 1988. –293 с.
33. Лесь Курбас. – М.: Искусство, 1988.
34. Молодой театр. – К.: Мистецтво, 1991.
35. Ю. Смолич. Про театр. – К.: 1977.
36. Лесь Курбас. Березиль. – К.: 1988.
37. Фридрих Ницше. Полное собрание сочинений. Т. 1, – М.: Московское книгоиздательство, 1912, – С. 43.
38. В. Асмуса. Искусство и действительность в эстетике Аристотеля. Сб. Из истории эстетической мысли древности и средневековья. – М.: изд. АН СССР, 1961. – С. 64-68.
39. Аристотель. Поэтика. – Л., Academia, 1927. – С. 41.
40. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М.: 1957.
41. Nech W. Die Entwicklung von Brechts Theorie des epischen Theaters, «Theater der Zeit». Studien. 1958. № 9, № 10.
42. Боэций. «Утешение философией» и другие трактаты. – М.: 1990.
43. Георг Фукс. Революция театра. Спб.: изд. Грядущий день. 1911. – С. 22-23.
44. Томас Манн. Собрание сочинений. Т. 10, – М.: Гослитиздат, 1961. – С. 372.
45. И. Фрадкин. Литература новой Германии. – М.: Советский писатель, 1959. – С.
46. Олександр Клековкін, «Акторство». (Морфологічний етюд). //Український театр. – № 4. – Київ 2007. – С. 20-28.
47. Богатирьев В. О. Методичні рекомендації до написання дипломних робіт з режисури та майстерності актора. – Рівне: РДГУ, 2002. – 45 с.

48. Опанасюк В. А. Пластичне виховання. Навчальний посібник. – Рівне: РДГУ, 1996. – 142 с.
49. Ігнатюк М. М., Сулятицький М. І. Монолог. Навчальний посібник. – Рівне: РДГУ, 2001. – 100 с.
50. Заворотній О. Т. Мистецтво живого слова. Навчальний посібник. – Рівне: РДГУ, 2003. – 252 с.
51. Заворотній О. Т., Лопандя В. М. Психофізична техніка та тренінг актора. Навчальний посібник. – Рівне: РДГУ, 2006. – 270 с.
52. Заворотній О. Т. Виховання актора (*від вправ до дії словом*). Навчальний посібник. – Рівне: РДГУ, 2006. – 227 с.

ВИСНОВКИ

Творчість режисера – складний багатоплановий процес. Кожен режисер у роботі вад виставою йде своїм шляхом, керуючись своїми творчими принципами. У цьому розумінні мистецтво режисера індивідуальне й неповторне. Професія режисера, як будь-яка професія, має свою «граматику», свій набір загальних планів та законів. Метою навчального посібника «Робота режисера над п'єсою та виставою» є систематизація основних методичних та творчих принципів роботи режисера над виставою, яких повинні дотримуватися студенти у своїх роботах.

Цей навчальний посібник складений згідно з програмними вимогами курсу «Режисура та майстерність актора» і охоплює всі три розділи постановочного плану:

- аналіз драматичного твору;
- задум майбутньої вистави;
- втілення задуму.

Кожному з цих розділів присвячено низку фундаментальних робіт теоретиків і практиків театру, журнальних статей і методичних посібників, які лягли в основу посібника. Так, наприклад, студенти можуть зустрітися з поняттям «головна подія», «основна подія», «центральна подія», у які різні автори вкладають різний зміст, безпосередній аналіз п'єси одні автори пропонують починати з вивчення теми, інші з сюжету, треті з конфлікту тощо. Ці розбіжності в методиках викликані, перш за все, тим, яке конкретне поняття вкладається в той чи інший термін. Найпоширеніша помилка студентських робіт – термінологічна плутанина, яка призводить до відсутності в «Постановочному плані» логіки. Другою поширеною помилкою є занадто раціональний підхід до ідейного змісту п'єси, що призводить до втрати цільності та роз'єднання окремих розділів навчального посібника.

Ось чому в цьому навчальному посібнику логічна послідовність «Постановочного плану» розглядається в єдності й взаємозв'язку всіх його частин й одночасно уточнюється й конкретизується понятійний апарат.

Ідейний зміст п'єси, задум вистави і її втілення ми розгадаємо через закладений у п'єсі конфлікт. Відповідно до цього і вкладені в терміни поняття, підпорядковані конфлікту, розглядаються через конфлікт. Сприймати дані рекомендації варто в рамках прийнятої в них термінології. Цілісний образ вистави створюється гармонічною єдністю його складових: мистецтвом актора, художника, музиканта, які

об'єднуються мистецтвом і волею режисера.

Узгодити, об'єднати зусилля всього творчого колективу для створення художнього цілого – вистави, для розкриття її надзавдання – ось основна функція режисера як організатора творчого процесу при перетворенні п'єси у виставу.

НАДЗВИЧАЙНО ПОТРІБНЕ Й СВОЄЧАСНЕ ВИДАННЯ

Навчальний посібник «Робота режисера над п'єсою та виставою», авторами якого є професор кафедри театральної режисури Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, заслужений артист України, член Національної спілки театральних діячів України, режисер, драматург, поет, лауреат та дипломант багатьох фестивалів і конкурсів Заворотній Олексій Тимофійович та старший викладач кафедри театральної режисури Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету Лопандя Валерій Миколайович складений з урахуванням вимог до опанування та підготовки професії режисера.

Автори навчального посібника не намагаються розкривати вузько технологічні питання режисури, але вони показують студентам процес допомоги майбутнім режисерам у їхній творчій роботі над собою, роботі над п'єсою та роботі режисера над майбутньою виставою, націлюючи студентів на спостереження, пізнання, осмислення та перевірку знань на власному досвіді.

Автори теоретично та практично будують зміст підручника на узагальненні передового досвіду сучасної театральної школи та науки з питань режисури. У посібнику вдало поєднується виклад практичного матеріалу з його теоретичним осмисленням, який супроводжуються методичними порадами та коментарями педагогів. В основу підручника покладено теоретичні й практичні завдання фахової підготовки студентів режисерської спеціальності.

Навчальний посібник має чітку структуру: теоретичний вступ, у якому обґрунтовується необхідність даного навчального посібника в професійному навчанні та діяльності майбутніх режисерів, чотири теоретичні розділи, кожен з яких базується на відповідних підрозділах.

Теоретична частина завершується висновком та рекомендаціями конкретних завдань для самостійної роботи. Подається також широкий план опрацьованої літератури, яка необхідна для оволодіння професією режисера.

Також автори дають додаток із такими темами: «Амплуа актора», «Акторство», «Таблиця елегантності».

У першому розділі навчального посібника «Робота режисера над п'єсою та виставою» у логічній послідовності вводиться розгляд тем під час вибору режисером п'єси, робота над нею та над майбутньою виставою.

У розділ «Постановочний план» ввійшли підтеми: «Схема постановочного плану вистави», «Режисерське бачення майбутньої вистави», «Процес роботи режисера над майбутньою виставою», «Режисерська композиція вистави», «Мистецтво побудови у виставі мізансцени», «Репетиційний процес у роботі над виставою», «Компоненти вистави», «Сценічний костюм», «Значення предмета у виставі», «Принцип вирішення вистави», «Система декорацій», «Прийоми оформлення вистави», «Режисерський примірник п'єси» тощо. Цей розділ найбільший.

У третьому розділі «Компоненти вистави» розглядаються найважливіші компоненти над якими треба працювати при створенні вистави, а саме: сценографія та оформлення вистави, музика у виставі, сценічний костюм, значення предмета у виставі, колективність театрального мистецтва та ряд інших.

У кінці посібника автори дають завдання й рекомендації для самостійної роботи. Пропонують прочитати й проаналізувати літературу, яка використовувалася при створенні книги і зможе знадобитися студентам у процесі навчання.

Рецензований навчальний посібник є вагомою розвідкою, має великий за обсягом матеріал для оволодіння знаннями й майстерністю професії режисера. Він викладений на належному науково-теоретичному рівні, відповідає вимогам навчальної програми.

Навчальний посібник у логічній послідовності дає студентам певний об'єм знань і вмінь, які дозволять їм пізнати суть майбутньої професії режисера та практичне оволодіння її елементами.

Цінність навчального посібника «Робота режисера над п'єсою та виставою» у тому, що його автори, у доступній для читача формі намагаються якнайповніше зафіксувати й розкрити своєрідність професії режисера.

Запропоноване джерело сприятиме вихованню й розвитку нової мистецької зміни професіоналів-режисерів, дозволить студентам театральних, культосвітніх вищих та середніх навчальних закладів опанувати мистецтвом режисера й сприятиме практичній підготовці та формуванню висококваліфікованих фахівців.

Проблематика рецензованого навчального посібника є вагомою розвідкою, що проторує студентам шлях до професійної майстерності режисера і знайде широку адресу життя, бо вона буде корисна і потрібна не лише студентам вищих театральних навчальних закладів, які практично опановують елементи майстерності режисера, але й режисерам-професіоналам та педагогам.

Пропонований навчальний посібник Заворотнього О. Т. та Лопанді В. М., у цілому, є глибокою розвідкою, дає відповіді на багато

питань, пов'язаних із майстерністю режисера й сприятиме підготовці та формуванню висококваліфікованих фахівців у театральній галузі.

Основна цінність пропонованого навчального посібника в тому, що він написаний методично ясно, послідовно, дохідливою мовою й освоїти його матеріали буде нескладно й корисно.

Думаємо, що видання даного навчального посібника нині надзвичайно потрібне й своєчасне. Воно дасть змогу нашій мистецькій молоді, ще зі студентської лави ввійти в складний і водночас цікавий світ театру. Важливим фактором його необхідності можна рахувати й потребу театральної педагогіки в навчальній літературі такого напрямку.

Вважаємо посібник Заворотнього О. Т. та Лопанді В. М. «Робота режисера над п'єсою та виставою» потрібним і рекомендуємо його до друку.

Павелків Роман Володимирович

Директор інституту психології і педагогіки РДГУ,
доктор психологічних наук, професор.

ПОСІБНИК ДЛЯ НАВЧАННЯ ТА ВИХОВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ РЕЖИСЕРІВ

Запропонований навчальний посібник «Робота режисера над п'єсою та виставою», авторами якого є професор кафедри театральної режисури РДГУ, заслужений артист України Заворотній Олексій Тимофійович та старший викладач кафедри театральної режисури РДГУ Лопандя Валерій Миколайович, створений на базі, теоретично-практичних джерел та опрацьований на спадщині режисерів-майстрів практиків та режисерів-педагогів. Автори узагальнюють відомості з історії виникнення театру та епізоди з життєпису режисерів-митців, їхньої творчої практики підготовки вистав.

Посібник є теоретичним узагальненням досвіду професійного навчання та виховання режисерів-практиків для театру, театральних студій та для викладачів театральних шкіл. Він базується на теоретичних знаннях та практичних навичках, здобутих під час вивчення основної профільюючої дисципліни «Режисура театру».

Автори посібника теоретично й практично ознайомлюють студентів із методикою підготовки, організації та проведення практичних занять із режисури, організацією навчального процесу в театральних школах.

Пропонований навчальний посібник Олексія Заворотнього та Валерія Лопанді «Робота режисера над п'єсою та виставою» укладений з урахуванням вимог до підготовки та оволодіння професією режисера драматичного театру. Практичне оволодіння професією вимагає інтегрування знань та вмій, набутих під час вивчення загальноосвітніх, педагогічних та спеціальних дисциплін, знань основних засад виховання режисера та актора за системою К. С. Станіславського, знання теорії режисури та психологічних особливостей педагогічного процесу в театральному колективі. Студент навчається практично проводити режисерський тренінг, оволодіває вмінням продуктивно вибудовувати репетицію, конструктивно спілкуватися під час її проведення.

Освоєння посібника розвиває професійні режисерські здібності студента, формує свідому й активну потребу майбутнього режисера в постійному самовдосконаленні, навички створення робочого самопочуття та саморегуляції, готовність до творчості в умовах публічності.

Автори рецензованого навчального посібника будують його зміст на узагальненні передового досвіду сучасної театральної школи та науки з питань майстерності режисера.

Посібник вдало поєднує виклад практичного матеріалу з його теоретичним осмисленням і супроводжується методичними порадами педагогів.

У розділах даного посібника послідовно й ґрунтовно розглядаються програмі питання з режисури. Аналізуються п'єси класиків і сучасних авторів: автор та епоха, тема та ідея, основні події п'єси, запропоновані обставини, жанр та стиль п'єси, конфлікт п'єси та зовнішні прояви конфлікту – події (через учинки персонажів, розкриваючи їхню причину й джерело), конфлікт і предмет конфлікту, режисерський задум та план вистави, режисерське тлумачення теми та ідеї, надзавдання та наскрізна дія, «зерно» загальносценічний образ вистави, робота над курсовою виставою, асистентська та акторська робота в курсовій виставі, режисерські виразні засоби (перспектива, атмосфера, темпоритм, сценографія, мізансценування, костюм, режисит, бутафорія), актуальність п'єси та вистави на сучасному етапі тощо.

Пропонований навчальний посібник Олексія Заворотнього та Валерія Лопанді «Робота режисера над п'єсою та виставою» дає студентам певний об'єм знань і вмій, які дозволять їм пізнати сутність майбутньої професії режисера та практичне оволодіння елементами майстерності режисера.

Автори пропонують проаналізувати питання для самоперевірки, ставлять завдання для самостійної роботи, пропонують списки рекомендованої літератури, у додатку ознайомлюють з передовими режисерами та напрямками роботи сучасної режисури.

Навчальний посібник «Робота режисера над п'єсою та виставою» має великий за обсягом матеріал, який допомагає оволодіти знаннями в режисерській професії. Він відповідає вимогам навчальної програми, викладений на пристойному науково-теоретичному рівні, потрібний і корисний для студентів, які оволодівають елементами майстерності режисера.

Сьогодні вимагає ґрунтовного покращення у сфері підготовки професійних кадрів як генераторів творчих ідей та ініціаторів новітніх мистецьких процесів у сучасному театрі.

Кожна історична форма театральної культури має певні театральні-педагогічні системи професійного навчання та виховання діячів театрального мистецтва. Для того щоб бачити перспективу розвитку сучасної театральної школи, автори навчального посібника звертаються до спадщини минулого, пропонують студентам вивчати й творчо засвоювати її здобутки, простежувати процес формування різних педагогічних систем і тим збагачувати палітру акторських та

режисерських виразних засобів у виставах професійних та аматорських театрів.

Питання, які піднімаються в рецензованому навчальному посібнику, є істотно своєчасними й необхідними. Дорогоцінним чинником їхньої необхідності можна вважати й потребу театральної педагогіки в навчальній літературі такої спрямованості.

Вважаємо навчальний посібник Олексія Заворотнього та Валерія Лопанді «Робота режисера над п'єсою та виставою» потрібним для навчання та виховання професійних режисерів театру й рекомендуємо його до друку.

Гусакова Ніна Миколаївна

завідувачка кафедри театральної режисури
Київського Національного університету культури і
мистецтв, кандидат педагогічних наук, професор.



ЗАВОРОТНІЙ
Олексій Тимофійович

професор кафедри театральної режисури Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету,
заслужений артист України, Лауреат премії імені Лесі Українки,
член Національної спілки театральних діячів України

Народився в селищі Сахновщина на Харківщині, у сім'ї службовця, 24 листопада 1948 року. У тому ж році батько був репресований, і мати (учителька) залишилася із трьома малими дітьми на руках.

У 1968 році поступив до Харківського державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського на акторський факультет (курс професора, народного артиста СРСР Леся Івановича Сердюка, учня геніального Леся Курбаса). Після закінчення інституту працював артистом в Запорізькому академічному обласному театрі. У 1978 році був запрошений у Львівський Національний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької. З 1984 року працював артистом Рівненського академічного обласного музично-драматичного театру. Нині працює професором кафедри театральної режисури Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету.

Заворотній О. Т. – з 1972 року є членом Національної Спілки театральних діячів України, лауреат багатьох обласних, Всеукраїнських та міжнародних конкурсів читців та фестивалів.

Створив для студентів спеціалізації «Театральне мистецтво» навчальний посібник «Мистецтво живого слова». Разом із доцентом Черухою З. В. розробив навчальний посібник «Грані педагогічної майстерності». Разом зі старшим викладачем Лопандею В. М розробив і опублікував навчальний посібник «Психофізична техніка та тренінг актора». Для студентів театральних навчальних закладів створив одноосібний навчальний посібник «Виховання актора (*від вправ до дії словом*)».

Понад 30 наукових праць Олексія Заворотнього опубліковано в наукових виданнях Києва, Луцька, Луганська та Рівного. Розробив робочі програми з режисури та майстерності актора для різних курсів.

Створив вистави та телефільми «Лис Микита» за казкою І. Я. Франка, «Назар Стодоля» за п'єсою Т. Г. Шевченка та цикл телепередач про Великого Кобзаря з режисером Василем Рябунцем та поетом Степаном Бабієм. Зіграв у театрі та на телебаченні близько 200 різнопланових ролей.

У 2003 році створив у Запорізькому академічному українському обласному театрі ім. Володимира Магара образ Нестора Махна в однойменній виставі за п'єсою Л. Тома та І. Бориса, яку показали в Національному театрі імені Івана Франка у Києві. За виконання цієї ролі отримав вищу театральну нагороду Придніпров'я «Січеславна» в номінації «Краща чоловіча роль».

Пише п'єси, інсценізації, композиції, сценарії, статті, вірші, пісні.

Вийшли у світ збірки віршів «Для чого я живу...» та «Вогонь душі». Його вірші друкуються в пресі, звучать по Всеукраїнському та обласному радіо й телебаченню.

У 2008 році вийшла книга «П'єси на історичні теми», у яку ввійшли 12 п'єс на історичні теми: «Берестецька січа», «Гальшка – княжна Острозька», «Таємниця Клеванського замку», «Східні притчі про кохання», «Енеїда» за поемою І. Котляревського, «Аттіла» за романом «Меч Арея» І. Білика, «Івась та Ядвіга» за повістю «Заклятий скарб» М. Старицького, «Козак Мамай» за поемою Г. Яковенка, «Чого не гоїть огонь» за романом У. Самчука, «Голодомор 30-х» за повістю А. Дімарова, «Стратіон» за романом В. Земляка, «Поліщуки» за романом Б.Шведа.

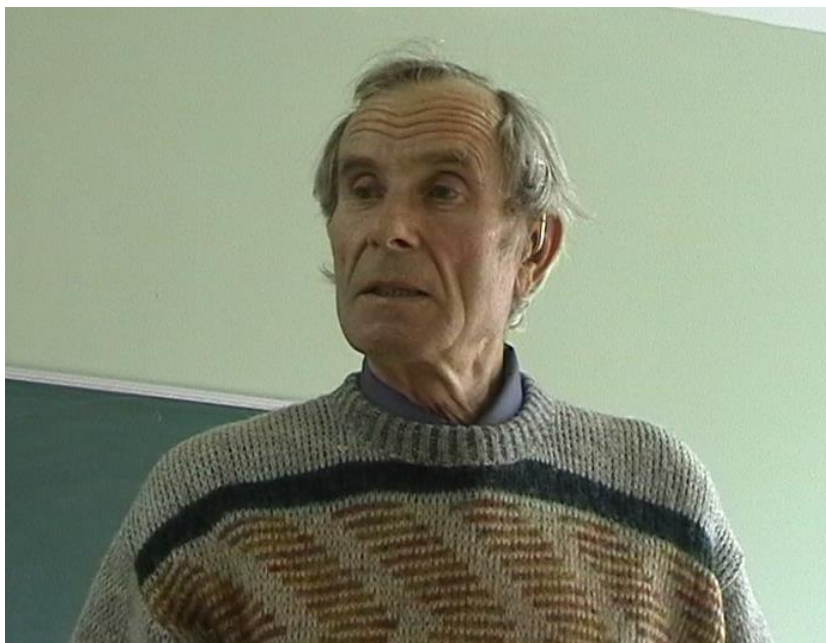
Готує до видання збірник своїх сучасних п'єс: «Срібне весілля», «Красива ти квітка...», «Жарти бога Ярила», «Кому потрібне чуже горе?», «Неоголошена війна», «Архів Адама та Єви» за романом М. Твена, «Чорнобильська мадонна» за поемою І. Драча, «Я хочу до моря» за повістю О. Черногуза, «Дансинг у ставці Гітлера» за романом А. Брехта, кіносценарій «Погляд сльози» за повістю В. Мазаного, «Патріот» за повістю В. Основича-Мельника «Мій шлях до світла й волі» та п'єси для дітей «Урок української казки», «Котигорошко», «Фарбований лис», «Голодний вовк», «Лис Микита» тощо. Деякі з них були втілені на сцені та на телебаченні.

Працює над виданням збірника композицій, куди увійдуть композиції за творами Лесі Українки, Т. Шевченка, І. Франка, Олександра Олеся, Л. Костенко, В. Симоненка, «Покрова», «Водохреща», «Крути», «Маруся Чурай», «А хто борець – той здобуває світ» та інші.

Заснував народний театр «Ярило», студентські театри «Світовид», «Чародій», «Ліцеїст», шкільний театр «Мельпоменята» та при Рівненському відділі Національної спілки письменників України започаткував театр-студію «Імпреза».

Про творчу діяльність Олексія Заворотнього опубліковано понад 150 творчих портретів, рецензій та відгуків у різних газетах та журналах України, Білорусі, Росії та Польщі.

За свою творчу діяльність отримав понад 45 нагород Почесними грамотами, дипломами, подяки від різних комітетів, управлінь, спілок та установ за участь та перемогу в різних міжнародних, Всеукраїнських та обласних конкурсах та фестивалях.



ЛОПАНДЯ

Валерій Миколайович

старший викладач кафедри театральної режисури
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету

Народився 18 квітня 1940 році в місті Золочів Харківської області.

У 1964 р. закінчив Харківський державний інститут культури.

У 1971 р. закінчив Харківський державний інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського. Працював викладачем культурно-освітніх училищ.

1971-1975 рр. старший викладач, завідувач кафедри режисури Рівненського державного інституту культури.

1976-1985 рр. режисер, завідувач трупною Рівненського обласного музично-драматичного театру, директор та завідувач відділу Рівненського ОНМЦ.

Був режисером театралізованих концертів, театральних вистав у самодіяльних народних театрах та обласному музично-драматичному театрі, різних масових заходах. Брав участь у концертних виставах, в акторських роботах у театрі та кіно, був диктором обласного радіо.

Автор науково-методичної роботи «Тренінг психотехніки актора». Веде навчальні дисципліни: «Режисура», «Майстерність актора». З 1985 р. старший викладач, доцент РДК. Розробляє питання теорії, історії та методики викладання «Майстерності актора» та «Режисури».

Разом із професором, заслуженим артистом України Заворотнім Олексієм Тимофійовичем розробив і опублікував навчальний посібник «Психофізична техніка та тренінг актора».

Навчальне видання

РОБОТА РЕЖИСЕРА НАД П'ЄСОЮ ТА ВИСТАВОЮ

Навчальний посібник для студентів галузі знань 0202 «Мистецтво»
напрямку підготовки 7.020.201 «Театральне мистецтво»

*Рекомендований Міністерством освіти і науки України
№ 1.4/18-г-2269 від 31.10.08*

Автори:

О. Т. ЗАВОРОТНІЙ, професор кафедри театральної
режисури РДГУ, заслужений артист України,
член Національної спілки театральних діячів України,
В. М. ЛОПАНДЯ, старший викладач кафедри театральної
режисури РДГУ

Коректор: **О. І. Якимчук**

Відповідальні за випуск: **В. В. Вербець**

Комп'ютерна верстка та макет: **В. Ю. Кравчук**

Технічний редактор: **О. М. Борилюк**

З-136 Заворотній О. Т., Лопандя В. М. Робота режисера над п'єсою та виставою: Навчальний посібник для студентів галузі знань 0202 «Мистецтво» напрямку підготовки 7.020.201 «Театральне мистецтво». – Рівне: видавець Олег Зень, 2009. – 197 с.

ISBN 978-966-2096-60-6

Пропонований навчальний посібник „Робота режисера над п'єсою та виставою” присвячується процесу навчання виразним підвалинам режисерської та акторської школи, питанням навчання роботи режисера над п'єсою, над майбутньою виставою, над схемою „Постановочного плану” вистави тощо. Майбутній режисер навчиться як правильно зробити режисерський аналіз п'єси, як виявити певні особливості твору, його тему та ідею, стиль та поетику. Також отримає навички і буде знати як зробити репетиційний процес, як навчитися мистецтву точної побудови мізансцени у виставі, як працювати з актором-виконавцем, як створити з композитором точне музичне оформлення, а з художником правдиво-образну сценографію вистави. Навчальний посібник складений на основі навчальних програм з режисури та майстерності актора.

УДК 7.071.2

ББК 85.33

© Заворотній О. Т., Лопандя В. М., 2009

Здано до набору 30.03.2009. Підписано до друку 10.06.2009.
Формат 60x84 1/16. Папір офсетний. Умовн. друк. арк.13,25.
Наклад 300 примірників. Зам. № 218/2/1.

Видавець Олег Зень
Свідоцтво РВ № 26 від 6 квітня 2004 р.
33022, м. Рівне, пр. Кн. Романа, 9/24;
тел. (0362) 24-45-09

Друк: Редакційно-видавничий відділ
Рівненського державного гуманітарного університету,
33028, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12;
тел. (0362) 26-48-83

