

РЕЖИСЕРСЬКА ЕКСПЛІКАЦІЯ В ТЕАТРИ: СУТНІСТЬ І ПРОБЛЕМАТИКА МЕТОДУ

Предмет статті — метод режисерської експлікації як основний підхід театрального постановника на етапі формування режисерського задуму. Уточнено визначення експлікації в межах концепції знаного режисера-лялькаря ХХ ст. Михайла Корольова, викладено сутність та етапи методу, його основний понятійний апарат. Сформульовано сучасну проблематику методу.

Ключові слова: режисерська експлікація, режисерський задум, постановка сценічного твору, школа М. Корольова.

Предмет статьи — метод режиссерской экспликации как основной подход театрального постановщика на этапе формирования режиссерского замысла. Уточнено определение экспликации в рамках концепции известного режиссера-кукольника ХХ ст. Михаила Королева, изложены суть и этапы метода, его основной понятийный аппарат. Сформулирована современная проблематика метода.

Ключевые слова: режиссерская экспликация, режиссерский замысел, постановка сценического произведения, школа М. Королева.

The subject is a method of stage director's explication (director's script) as a main approach to creating director's conception (initial key ideas of play staging). The definition of the stage explication is concretized within the concept of well-known in the XX th c. puppet theatre director Mikhail Koroliiov's School. The essence and the steps of the method are represented as well as its main terminology bases. The current problems of the method implementation are indicated.

Key words: stage director's explication (director's script), director's conception, play staging, M. Koroliiov's School.

Роль режисера у втіленні твору на театральній сцені є основоположною. Він не лише є автором задуму, співавтором драматурга, а й головним двигуном практичної реалізації задуму на сцені. Або, точніше, локомотивом, який не лише приводить у рух весь механізм, а й очолює його, задаючи напрям. Як зазначає Г. Товстоногов, «театральний режисер сьогодні — це не постановник, це автор вистави. Можливості режисера в трактуванні п'єси сьогодні безмежні» [1, 28].

Режисер є ланкою, що з'єднує всі окремі елементи постановки й забезпечує комунікацію між усіма її учасниками, скеровуючи їх, визначаючи їм завдання, контролюючи й координуючи зусилля колективу. Керувати творчим процесом, не маючи чіткого розуміння й ясного уявлення про його закони й якості, мету й завдання, неможливо. Цитуючи київську дослідницю М. Мельник, «організуючи творчий процес, режисер насампе-

ред повинен бути лідером <...> Художнім лідером режисер може стати тільки в тому випадку, якщо у нього буде чітка художня програма» [2, 130].

Отже, передусім потрібен розумний *проект* майбутньої постановки, який деталізує й пояснює кожен її етап, пов'язуючи їх у художньо й змістовно цільне творіння. На жаль, у сучасній практиці театральні режисери досить часто недооцінюють важливість першого етапу й беруться до постановки «з листа», без належної підготовки, сподіваючись на те, що рішення прийдуть самі собою на якомусь із пізніших етапів. Як результат — сумнівний художньо-естетичний рівень твору.

Несправедливе нехтування важливими принципами початкового етапу постановки — його задуму — вимагає актуалізації настанов режисури, вироблених і відточених протягом ХХ ст., по праву названого режисерським. Побіжно й поверхове висвітлення зазначеної теми в сучасній науковій

полеміці доводить потребу повернення її в коло актуальних проблем, вартих розвитку й подальшої дискусії.

Отож мета цієї роботи — дати визначення методові режисерської експлікації, окреслити основні терміни, на яких базується метод.

Об'єктом дослідження є перший етап постановки — режисерський задум.

Предмет дослідження — режисерська експлікація та її специфіка в роботі театрального режисера-постановника.

Основними завданнями є: привернути увагу до методу створення режисерського задуму, розкрити його сутність, систематизувати уявлення про метод шляхом точного формулювання, що дає змогу уникнути плутанини; навести основний термінологічний апарат методу, окреслити основну проблематику застосування методу.

В основі дослідження — праці визнаного лялькаря М. Корольова, досвід видатних митців — К. Станіславського, О. Попова, С. Образцова та ін., проаналізовані в сучасних реаліях.

Наукова новизна полягає в спробі систематизації відомостей про метод режисерської експлікації в театрі, в уточненні її визначення та місця в актуальному контексті.

Теоретична цінність полягає в розширенні уявлень про сутність і зміст феномену режисерського задуму, його особливості в театрі.

Практичну цінність має спроба актуалізувати метод майстрів минулого, привернути до нього увагу сучасних фахівців сцени, повернути його в практику.

Метод *режисерської експлікації*, розглянутий у статті, відповідає термінології знаного режисера-лялькаря повоєнної доби М. Корольова. Він визначає експлікацію як «створений, вибудований <...> [за законами органічного розвитку древа мистецтва, за законами поетапної послідовності] й записаний замисел» [3].

Створення проекту вистави має обов'язкові етапи: уважне прочитання й аналіз авторського тексту, пошук образу твору, розробка режисерського задуму в цілому й принципових рішень кожного компонента постановки, а відтак визначення конкретних завдань, творчих і технічних, спрямованих на втілення сценічного твору. *Деталізований комплекс таких задумів, рішень, цілей, завдань, структурованих у логічній послідовності й закріплених письмово, являє собою режисерську експлікацію.* Це режисерський письмовий твір, своєрідна технологічна карта майбутньої постановки. Потрібна гранична ясність і точність задуму в усіх його деталях.

Зрозуміло, що готовий твір на сцені не збігатиметься на всі 100% з проектом, адже творчий процес, мов живий організм, який розвивається й росте, змінюється, як і саме життя довкола. Однак наявність занотованого плану не дає схибити, утративши курс, і допомагає передусім усвідомити, а відтак зберегти й утілити основний замисел. Хибними видаються застереження, що постановка за наперед визначеним проектом утратить художність, бо в ній нібито не залишається місця для творчості. Уже сама розробка проекту — це цілковито творчий процес, свого роду експериментальне відтворення режисерського задуму в лабораторних умовах, здійснюване, аби побачити можливі помилки вже на етапі задуму, побачити й підійти до їх вирішення в повному озброєнні.

Особисте спілкування з постановниками театрів, драматичних і лялькових, спостереження за їхніми методами роботи виявляє практично повну відмову від написання експлікації, принаймні в тому детальному й систематичному вигляді, як це визначає М. Корольов. Однією з причин непопулярності методу експлікації є, хоч як би тривіально це звучало, елементарні лінощі, адже складний аналітично-творчий процес потребує великої роботи. З іншого боку, характерним для фахівців сцени буває неадекватне уявлення про ступінь власної обдарованості, яка нібито дає простір «імпровізації». Разом із тим, далеко не всі вони добре знайомі з методом експлікації, чи то через пробіли в професійній освіті, чи то через брак досвіду, широти світогляду тощо. Поширена і нетерплячість поміж режисерів, які прагнуть якомога швидше взятися до постановки, щойно їм спадуть на думку перші ідеї. У них буцімто немає часу на нудні записи, а подальші розмірковування видаються непотрібними. Покладаючись на свою інтуїцію і навіть на щасливу зірку, вони беруться відразу до завдань акторам, декораторам, композиторам та іншим учасникам постановки, забуваючи про колективну природу сценічної творчості. Тим самим колектив автоматично перетворюється на виконавця, а мав би бути співтворцем. Чи, скажімо, режисер чекає творчих рішень від команди, яка без чіткої цільової установки, сформованої режисером, дасть строкаті результати, хай навіть і творчо натхненні, але ніяк не пов'язані один із одним. Чи не тут прихована одна з причин невдач чи, як мінімум, прикрих промахів, на які приречені в масі своїй такі спонтанні спроби? Іншою причиною є квапливість, продиктована економічними реаліями, яка не дає змоги постановці повноцінно розвинути, як це відбувається з живим організмом.

На все має бути відведений свій час. М. Корольов наводить приклади з практики лялькового театру щодо того, як забігання наперед виявляє потім згубні наслідки. Приміром, під час дійового розбору ролей на початку репетиційного процесу він радить суворо дотримуватися методу поетапної послідовності. Завдання кожного етапу мають виконуватися акторами цілеспрямовано аж до досягнення потрібного результату, і лише потім можна переходити до наступного кроку. У застольному періоді, наприклад, режисерові слід простежити, аби актори-лялькарі не почали пробувати грати, адже завдання цього етапу конкретне: розібратися в головних особливостях твору й ролей. Якщо застольний етап невиправдано довгий, актори починають фантазувати над образами ролі, ще не бачивши ляльок, придумують інтонації й ходи, які встигають закріпити і які потім можуть виявитися неорганічними конкретній ролі й постановці в цілому. Щойно отримавши ляльок і вперше вийшовши з ними на сцену, актори ще не готові працювати над образом ролі. Режисер має дати їм час вивчити характеристики ляльки, освоїтися на сцені, подолати скутість. На всякий розвиток потрібен час. Адже коли на актора раптом звалюється увесь складний комплекс завдань водночас, часто це спричиняє втрату впевненості в собі або спробу замінити творчий пошук готовими штампами. Виконавцеві потрібен запас часу, щоб визріло розуміння ролі, режисер же має чатувати, аби вчасно скоригувати актора, допомогти йому точно збагнути завдання, у потрібний момент визначити нові цілі, заразити його ідеями, повести за собою. Цей процес «темного управління» має бути так само послідовним, як і вся робота над постановкою. Тоді й акторські ходи й пристосування будуть збагачувати твір, а не йти врозріз із задумом режисера. Ранні знахідки потребують перевірки, акторські ж відкриття на останніх репетиціях набагато досконаліші й відповідніші духові твору, ніж ідеї застольного періоду [3].

Наведений приклад роботи з актором є наочним для розуміння факту, що так само й усі інші складові постановки потребують часу, поетапності, правильної послідовності й розумної організації дій. Саме це покликана забезпечити експлікація. Вона розробляється за чітким алгоритмом, де кожен наступний крок зумовлений логічною послідовністю. Критично важливими є два моменти: по-перше, неодмінно письмова форма, точність формулювань і детальність викладу і, по-друге, поетапність: треба будь-що

уникати передчасного переходу до наступних етапів чи, гірш того, братися до реалізації напівготового задуму.

Усі етапи є письмовими й мають чітку послідовність. Початковим є «нульовий», доексплікаційний етап, коли режисер ще лише шукає твір для постановки, накопичує відомості про автора, його життєве кредо, епоху, індивідуальні риси творчості, обставини особистого життя тощо. Ці дані знадобляться майже на всіх наступних етапах розробки замислу. Відтак розпочинається власне написання експлікації, що має такі етапи:

1. Розбір авторського твору (тема, ідея, персонажі, події, сюжет, фабула, композиція, конфлікт, жанр, стиль тощо);

2. Формування режисерського задуму (образ постановки й ключове режисерське рішення, надзавдання, принципові композиційно-часові рішення, вибудова кривої емоційного напруження тощо задля формування цілісного задуму).

3. Вирішується принцип просторово-часового рішення, тобто, по-перше, сценічні рішення (атмосфера, декорації, світло, темпоритм, музичне рішення, шуми); по-друге, розробка ролей, визначення наскрізної дії й накреслення акторських завдань; по-третє, мізансценування.

Відтак експлікацію завершено і режисер поспілкується нею для втілення твору й контролю вже готової вистави.

При написанні експлікації режисер має добре орієнтуватися в термінологічному апараті літературознавства та сценічного мистецтва. Ось деякі з ключових для методу експлікації понять.

На етапі розбору авторського тексту важливими є літературознавчі терміни. *Подія* — це щось значне, що відбулося, певне явище, факт, дія, що сталися. У подіях виражається конфліктний розвиток твору, тому основною ознакою події є факт, що породжує або продовжує конфліктні відносини [4]. На ланцюгу подій базується *сюжет* твору. Те, у якому порядку викладаються у творі події, визначає його *композиція*.

Події можуть бути головними, основними, епізодичними, незначними. Усі події логічно пов'язані між собою причинно-наслідковими зв'язками: одна є причиною або наслідком іншої. Ще Аристотель, розвиваючи теорію про «єдність дії», наголошував на тому, що у творі не повинно бути зайвих подій, тобто тих, які не пов'язані з метою твору напрямки. Інакше кажучи, якщо виключити якусь подію з сюжету й на його хід це ніяк не вплине, така подія порушує «єдність дії», отже є недоречною [5, 1077].

Перелік основних подій у їхній логічно-часовій послідовності без урахування художніх деталей є *фабулою* твору. Якщо взяти основні події, виписані на попередньому етапі, й поставити їх у причинно-наслідковий зв'язок, заданий автором, можна скласти коротку й зрозумілу розповідь про авторський твір.

Важливою в розборі є *тема* й *ідея* твору. Тема — це життєвий зміст твору в загальній формі, головна життєва проблема, що її ставить у центр автор, намагаючись знайти їй рішення впродовж твору. Ідея — це критично важлива думка, яку прагне донести автор. Вона простежується в усіх подіях, образах, персонажах, нею просякнутий увесь твір.

Необхідним для режисера є визначення *жанру* авторського твору. Жанр — це єдність характерних якостей форми й змісту твору, набір ознак, що притаманні окремому типові творів мистецтва. Кожен такий окремий тип творів, вирізнений на основі сукупної наявності певних, властивих лише йому рис, є жанром. Тобто кожен жанр — це не випадкова сукупність рис, а наділена характерним для нього художньо-емоційним змістом система компонентів, з яких складається форма твору. Становлення жанрового поділу припадає на епоху Відродження в Європі, коли формується уявлення про основні жанри в різних видах мистецтва. Разом із тим, система жанрів постійно розвивається, збагачується новими видами, гібридними формами й розвинутими різновидами традиційних жанрів.

Тісно пов'язаним із жанром є *стиль* твору. Стиль часто називають єдністю у різноманітті. Він задає колорит і характер творові, створюючи в глядача аллюзію з певною епохою, фольклором, мистецькою течією тощо. Певне стильове забарвлення ніби споріднює твір із низкою інших, створених у дусі відповідного стилю. Разом із тим під стилем розуміють і певний індивідуальний набір ознак, характерних для творчості певного автора, тобто йдеться про щось неповторне й властиве лише одному даному письменникові.

Приєм *стилізації* має на меті наслідування певного стилю шляхом запозичення окремих його елементів і характерних особливостей задля індивідуально осмисленого творчого втілення у творі: створення належної атмосфери, досягнення відповідного психоемоційного впливу, створення певних смислових асоціацій тощо. Стилізація має бути цілком підпорядкована режисерському рішенням, інакше неможливо досягти художньої єдності твору.

На етапі формування режисерського задуму важливим є поняття *надзавдання*. Це мета творчих зусиль автора в конкретному творі, емоційно осмислена режисером і пропущена ним крізь призму власного світосприйняття й цільової установки; це синтез творчих спрямувань автора й режисера, що становлять єдину спільну мету. Отже під поняттям надзавдання п'єси, введеним К. Станіславським, розуміють головну мету твору, її ключову ідею, до якої прагнуть усі його дії: «усе, що відбувається на сцені, у п'єсі, усі її окремі й малі завдання, усі творчі помисли артиста прагнуть до виконання “надзавдання п'єси”. Надзавдання і наскрізна дія — головна життєва суть, артерія, нерв, пульс п'єси ...» (цит. за М. Кнебель, ученицею й послідовницею К. Станіславського [6, 32]). Надзавдання виокремлюють також для кожної ролі, епізоду й т. ін.

Важливим у системі суто режисерських рішень є поняття *сценічної атмосфери*. Не випадково воно набуває ваги водночас зі становленням професійної режисури у ХХ ст. Як важливий виражальний засіб вона вперше була осмислена в МХАТі, де режисери стали цілеспрямовано домагатися створення особливого духу, у якому акторське перевтілення набувало природності [7, 365]. Це досягається відтворенням на сцені історичного, громадського, побутового середовища, властивого епосі й органічного дійовим особам. Ефект створюється як засобами сценографії та режисерськими прийомами, як-от музично-звукове, світлове оформлення, темпоритм тощо, так і засобами акторської гри.

За влучним висловом О. Попова, «правильно знайдена атмосфера й точно вирішені засоби її вираження в спектаклі завжди є комплексом творчих зусиль режисера, актора й художника. Вона вибирає все — у ній відбивається ідея вистави, виражаються ритми сценічного життя, з нею неминуче пов'язані характери дійових осіб, їхні стосунки» [7, 372].

Атмосфера напряму пов'язана з епохою, особистістю автора, з побутом і т. д., але найголовніше — з художнім образом постановки, з її емоційним зерном. Таким чином, вона є тісно пов'язаною з усією системою образів у творі, а отже й з акторським образом.

Усі компоненти постановки керуються законами *перспективи*. Наростання образотворчих засобів (у сукупності з усіма іншими режисерськими засобами) — це і є перспектива вистави, продумана, задана режисером і художником. Вона аналогічна «перспективі артиста й ролі» К. Ста-

ніславського: «розважливе гармонійне співвідношення і розподіл частин при охопленні всього цілого п'єси й ролі» є необхідним, тож «треба бути економним і розважливим і весь час мати на прицілі фінальний і кульмінаційний момент п'єси» [8, 135].

Одним із ключових понять у просторово-часовому вирішенні сценічного твору є мізансценування. *Мізансцена* — це схема розташування й переміщення дійових осіб у просторі сцени в ході акторської дії. Розрізняють статичні сцени, де переміщення акторів немає або воно обмежене, і динамічні, де персонажі пересуваються з одного місця сцени в інше. Мізансцени бувають площинні й глибинні, побудовані за горизонталлю, вертикаллю, діагоналлю, по колу і по спіралі, симетричні й асиметричні тощо [7, 456].

У цій праці наведено лише основні з понять, що ними оперує постановник під час написання якісної режисерської експлікації. Палітра інструментів має бути значно ширша на практиці, втім, навіть в усіченому вигляді дотримання технології експлікації наразі є проблематичним.

Підсумково слід наголосити таке. Режисерській експлікації надається неналежна увага в сучасній практиці. Проаналізована проблематика свідчить про нагальність повернення уваги професіоналів і теоретиків до її вирішення. Успішний досвід майстрів минулого свідчить про ефективність і потрібність експлікації. Метод вартий оволодіння ним і обов'язкового застосування, глибшого вивчення й приділення належної уваги його викладанню. Непопулярність методу має негативні наслідки, втім, їх можливо подолати, повернувши його в практику. Виявлення причин відмови від використання режисерської експлікації й пошук шляхів пристосування її до потреб сьогодення дають імпульс подальшій аналітиці.

Джерела та література

1. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: в 2 кн. / Г. А. Товстоногов. Кн. 1: О профессии режиссера / сост. Ю. С. Рыбаков; предисл. К. Рудницкого. Ленинград: Искусство, 1980. 303 с.
2. Мельник М. М. Професійні якості режисера як фахівця сценічних мистецтв. *Вісник Державної академії керівних*

кадрів культури і мистецтв. Щоквартальний науковий журнал. Київ: Міленіум, 2012. № 2'2012. С. 126–130.

3. Королев М. М. Искусство театра кукол: Основы теории [Электронный ресурс] / под ред. В. А. Сахновского-Панкеева. *Newdrama.* Ленинград: Искусство, 1973. 111 с. URL: http://www.newdrama.spb.ru/puppet/department/korolev/korolev_book.html (дата обращения 27.12.2017). Название с экрана.
4. Поламишев А. М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы [Электронный ресурс]. Москва: Просвещение, 1982. 224 с. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1035183> (дата обращения 20.10.2017). — Название с экрана.
5. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории [Электронный ресурс] / *Театральная библиотека.* Минск: Литература, 1998. С. 1064–1112. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Aristotel/Poetika/> (дата обращения 25.10.2017). Название с экрана.
6. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. Москва: Искусство, 1982.
7. Попов А. Д. Творческое наследие: в 3 т. [Электронный ресурс]; ред. кол.: Ю. С. Калашников (ответств. ред.), М. И. Кнебель, К. Н. Кириленко и др.; ред. В. В. Фролов. Т. / А. Д. Попов. 1. Воспоминания и размышления о театре. Художественная целостность спектакля. Москва: ВТО, 1979. 519 с. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Popov/Nasled1/> (дата обращения 17.10.2017). Название с экрана.
8. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. / ред. кол.: М. Н. Кедров (гл. ред.), О. Л. Книппер-Чехова и др. // К. С. Станиславский. Т. 3. *Работа актера над собой* / ред. тома В. Н. Прокофьев. Москва: Искусство, 1955. 504 с.

References:

1. Tovstonogov, G. A. (1980). The stage of mirror: v 2 kn. Kn. 1: O professii rezhissera. Leningrad: Iskustvo, 303 [in Russian].
2. Melnyk, M. M. (2012). Professional qualities of the director as a specialist in stage arts / *Visnyk Derzhavnoyi akademiyi kerivnykh kadrov kultury i mystectv.* Kyiv, Milenium. № 2. Pp. 126–130 [in Ukrainian].
3. Koroliov, M. M. (1973). The puppet theater art: Bases of the theory. Leningrad: Iskustvo, 1973. 111 s. URL: http://www.newdrama.spb.ru/puppet/department/korolev/korolev_book.html (accessed 27.12.2017) [in Russian].
4. Polamishev, A. M. (1982). The stagecraft of director: The Active analysis. Moscow: Prosveschenie, 224. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1035183> (accessed 20.10.2017) [in Russian].
5. Aristotle (1998). Ethics. Politics. Rhetoric. Poetics. Categories. Minsk: Literatura, 1998. Pp. 1064–1112. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Aristotel/Poetika/> (accessed 25.10.2017) [in Russian].
6. Knebel, M. O. (1982). About the active analysis of the play and role. Moscow: Iskustvo, [in Russian].
7. Popov, A. D. (1979). Creative legacy: 3 Volumes. V. 1 Memoirs and reflections about the theatre. Artistic integrity of the play. Moscow: VTO, 519. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Popov/Nasled1/> (accessed 17.10.2017) [in Russian].
8. Stanislavskiy, K. S. (1955). Collected edition: 8 volumes. V. 3: Actor's self-improvement. Moscow: Iskustvo, 504 [in Russian].