

ДІАЛОГ З ГЛЯДАЧЕМ У КОНТЕКСТІ РЕЖИСЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

У статті проаналізовано сучасний стан режисури, її проблеми та здобутки. Вітчизняну режисуру розглянуто на тлі світової, зокрема такого напрямку, як «театр Пітера Брука» та його діалогу з глядачем. Основна увага надана визначенню художніх умінь фахівця у сучасній мистецькій галузі, функціям та творчим здібностям режисера.

Ключові слова: мистецтво, режисерська майстерність, публіка, вистава, театр Брука, «human connection», емпатія.

В статье проанализировано современное состояние режиссуры, ее проблемы и достижения. Отечественная режиссура рассмотрена на фоне мировой, в частности такого ее направления, как «театр Питера Брука» и его диалога со зрителем. Основное внимание уделено определению художественных учений специалиста в сфере современного искусства, функциям и творческим способностям режиссера.

Ключевые слова: искусство, режиссерское мастерство, публика, постановка, театр Брука, «human connection», эмпатия.

The current state of direction, its challenges and achievements is analyzed. The domestic directing is considered on the background of the world one, including such direction as the Peter Brook's theater and its human connection. The focus is given to the definition of the artistic skills of the specialist in contemporary art, to the functions and creative abilities of the director.

Keywords: art, director's skills, audience, performance, Brook's theater, human connection, empath.

Як слушно зауважують сучасні мистецтвознавці, аналіз передумов формування вітчизняної теорії театральної режисури та драматургії демонструє нам, що вся розроблена теорія належить діячам мистецтва радянських часів і відображає ідеологію того часу, а тому не може бути актуальною на сучасному етапі розвитку сценічних мистецтв [5, 126]. Справді, згадана теорія повною мірою не може слугувати завершеною основою для постановок театралізованих форм, а тому потребує оновлень і ретельної переробки відповідно до умов сучасності [1; 2]. Така відсутність системних теоретичних визначень у галузі специфіки професії режисера і визначає актуальність теми статті. У вузькому сенсі, предметне обрання цієї теми науково виправдане також і нагальною потребою розглянути проблему так званого «humanconnection» — проблему емпатії, режисерських засобів, що дають можливість встановити діалог із публікою.

Тому метою дослідження обрано визначення тих професійних якостей режисера, котрі потрібні йому задля встановлення такого емпатичного зв'язку актора і глядача протягом вистави. Методологічну базу статті становлять загальні та особливі підходи. До перших відносимо компаративний метод, системний і структурно-функціональний аналіз, до других — синергетичний підхід.

Торкаючись теми режисерської майстерності, передусім слід пригадати, що сучасний театр — це театр режисерський. Він, як відомо, прийшов на зміну акторському, який свого часу посів місце авторського театру. Початок сучасної режисури зазвичай асоціюється з Мейнінгенським театром, заснованим 1874 року Георгом II, герцогом Саксен-Мейнінгенським. Справжнім новатором для свого часу постає К. Станіславський, який наголосив важливість абсолютної ідентифікації акторів з їх ролями. Майже відразу після того, як

реалізм у режисурі отримав перевагу, були розроблені різні антиреалістичні театральні напрями, починаючи з *Théâtre d'Art* («Театру мистецтва») Поля Фора (1890). На додаток до зростання художніх режисерських можливостей антиреалізм надав ще важливішого значення практичним вмінням режисера (оформлення вистави, освітлення тощо). Тим часом у американському театрі протягом XIX і на початку XX століття запанували режисери, які, починаючи з Девіда Беласко, творили у напрямі реалізму. Така тенденція тривала до появи *Group Theatre* (1931–41), заснованого Гарольдом Клерманом, Лі Страсбергом і Шеріл Кроуфорд. Наступний етап розвитку режисури — народження театру абсурду і театру жорстокості (змусити глядача закричати як гасло) — подарував режисерам більше творчої свободи, ніж будь-коли. Багато режисерів, серед яких Пітер Брук, почали включати музику, акробатику, танці, кіно та пантоміму до своїх вистав, чи то у п'єси Стоппарда, чи В. Шекспіра. Однак уже органістичне мистецтво Джуліана Бека, вистави його «живого театру» із залученням публіки може розглядатися не лише як надання режисерові необмеженої свободи, а й як невиконання ним своїх «функцій». Хоч як би там було, на кінець XX століття в переважній більшості театральних постановок фігура режисера стає ключовою. Загалом продовжуючи напрям Пітера Брука, сучасні режисери (такі як, приміром, Аріана Мнушкіна у Франції, поляк Тадеуш Кантор, німецький режисер Петер Штайн та Пітер Селларс у США) подарували світові своє індивідуальне та новаторське творче осмислення класичних і модерних творів. Для сучасної ж нам режисури характерний широкий спектр підходів: це — стурбованість соціальними проблемами (Августо Боал в Бразилії і Лев Додін в Росії); експериментаторство (такі письменники-режисери, як американці Роберт Вілсон і Марія Ірен Форнс, канадець Роберт Лепаж і японець Сюдзі Тераяма) та різноманітні творчі методи (Джонатан Міллер у Великобританії, Юкіо Нінагава у Японії, Луїс Паскуаль у Іспанії, Джулія Теймор у Сполучених Штатах Америки).

Отже з плином часу мистецтво сценічної режисури докорінно змінилося [1; 3], а значить змінилися й принципи, форма та зміст театральних вистав. «Театральний режисер сьогодні — це не постановник, це автор вистави. Можливості режисера у трактуванні п'єси сьогодні безмежні. Його роль у створенні вистави (і відповідальність, відповідно) виросла в багато разів, навіть у порівнянні з роками розквіту режисерської творчості

самого К. С. Станіславського <...> не потрібно боятися визнати це, як взагалі не потрібно боятися визнавати природні зміни у мистецтві...» [6, 28].

Професіоналізм режисера передбачає наявність у нього точних знань і навичок у галузі створення організованої цілісності видовища. Така цілісність визначається емоційно-образним змістом цього видовища. Різноманітні, різножанрові номери у постановці театралізованого дійства підпорядковуються загальним законам драматургії. При цьому кожен окремий номер, що розташований у відповідній послідовності по лінії наскрізної дії, має розкривати деяку загальну режисерську мету, мету вистави. Природа сценічного мистецтва є синтетичною і вимагає від режисера знання всіх естрадних жанрів: розмовного, музичного, вокального, хореографічного, оригінального. Короткочасність номера змушує режисера чітко підбирати виразні засоби, домагатися стрімкого розвитку дії, вміння концентрувати увагу глядача на ідейній сутності вистави, знаходити яскраві засоби для виявлення творчої індивідуальності актора. Фахова майстерність режисера базується на вмінні будувати кожен номер за законами драматургії, створювати його за художніми вимогами сучасності. Зазвичай методологія роботи над дією не включає завдання створити номери, з яких ця дія складається: режисер поєднує вже готові номери сюжетною лінією, єдиною темою та вибудовує наскрізну дію вистави. Він також організовує темпоритмічну структуру номера, вирішує завдання музичного, сценографічного, світлового оформлення, тобто перед ним стоїть низка художніх і організаційних проблем, які вимагають вирішення загалом у програмі [4; 5].

Переходячи від «сухої» теорії до практики, до «живого» досвіду, до вже згаданого нами на початку «humanconnection» — уявімо актора, який стоїть на сцені. Він починає говорити, і, коли він це робить, серця глядачів завмирають. Актор висловлює своє кохання до жінки у пісні, або ж він присягається помститися людині, яка вбила його батька, або дивиться на потилицю свого найкращого друга за мить до того, як натиснути на курок.

Глядач щось відчуває у кожній конкретній ситуації: він божеволіє від людини, якій освідчуються; він злиться на людину, яка вбила батька актора; і він співчуває людині, яка змушена вбити свого кращого друга. Коли глядачі можуть по-справжньому відчувати ці емоції, співчувати їм — це успіх актора. Коли публіка сидить, нудьгуючи, слухаючи лише слова, та не відчуваючи емоцій, — це акторський провал. Ця ідея є суттю роботи Пітера Брука як ре-

жисера, актора і письменника. За Бруком, без такої емпатії («humanconnection») неможливий хороший театр — і саме Брука наслідують більшість сучасних режисерів, як вже сказано вище. Тому видається доцільним зупинитися на його школі.

Брук визначає «humanconnection» по-різному і зазначає, що цей емпатичний зв'язок потрібен режисерові для стимуляції вияву внутрішнього багатства актора [9, 61]. Те, що він описує, — це не спрямована режисура. Для того, щоб актор достовірно відчув, що саме його персонаж покликаний відчувати, він повинен знайти ці емоції на свій розсуд, без режисера, кажучи йому, які вони. Робота режисера полягає у тому, щоб згодом спробувати видобути назовні наявні всередині емоції актора. Якщо це буде зроблено успішно, то справжня емпатія виникне й між актором та глядачем.

Брук знищив традиційні методи дії, постановку і виконання. Він замінив «квазіреалістичні постановки» на «сценографію, яка часто виявляла механіку сцени і створила вражаючі візуальні ефекти» [7, 1]. Брук часто використовував акробатику в своїх спектаклях, зміщуючи акцент з мови до дії. Простіше кажучи, це питання того, щоб дозволити дії говорити гучніше за слова.

Побачивши знамениту постановку короля Ліра, один рецензент сказав: «Акторська гра така правдоподібна, що глядачі часто були занадто приголомшені і налякані, щоб аплодувати» [7]. Підходи Брука не були обов'язково новими, насправді багато ідей він запозичив у своїх авангардних сучасників, але Брук був унікальний у своїй здатності уявити ці ідеї на сцені. Він зробив це через експерименти з самою природою театру: можливо, найвідомішими з яких є постановки жанру «театру жорстокості» за участю Королівської Шекспірівської трупи.

Створений Антоненом Арто, Театр Жорстокості прагнув «скасувати межу між публікою і сценою» [10, 1]. Шляхом агресивних освітлення, постановки і дії Театр Жорстокості вражав публіку. У сенсі подиву, шоку слово «жорстокість» не означає насильство; Арто використав його для позначення «всесвітньої строгості або невблаганної необхідності нав'язування себе шляхом акторства» [10, 2]. Пітер Брук на власний розсуд втілює ідеї Арто.

У Театрі Жорстокості Брука дотримувалися тих самих характеристик цього методу шоку та благоговіння, але, на відміну від Арто, Брук спромігся втілити точно цю концепцію на сцені. 1935 року Арто зробив виставу під назвою «Ченчі, п'єса про вбивство та інцест». Постановці «не вдалося ясно втілити ідеї [Арто] на сцені, і вона заверши-

лася через сімнадцять днів» [10, 1]. Арто врешті-решт опинився у психлікарні у Франції, де перебував протягом дев'яти років. Згодом дав лише один спектакль — після того, як його виписали, незадовго до своєї смерті 1948 року. Заснований Пітером Бруком Театр Жорстокості виявився не тільки більш успішним, ніж продемонстрована Арто концепція, він також мав дещо іншу мету.

У той час як Брук справді використовував методи, що їх описав Арто, він не був настільки ж духовним, як француз. Арто вважав, що його жорстокий театр міг виступати як керівництво до просвітління; що він був інструментом для духовного пробудження всього суспільства. Віра Брука була простіша: його «мета полягала в тому, аби вдихнути нове життя в театр через театральні засоби виразності, не прив'язані до мови» [7, 1]. Риторика більше не слугуватиме основним засобом для комунікації. Брук використав всі сценічні засоби для цього: освітлення, комплект, реквізит, костюми і, найголовніше, дію. Все слугувало тому, щоб представити публіці реальний, «сирий», емоційний досвід.

Сенс однієї із вправ, котрі Брук практикував у своєму Театрі Жорстокості, полягав у тому, що актор намагався зобразити певний стан без використання тілесності взагалі:

«Ми поставили актора перед нами, попросивши його уявити собі драматичну ситуацію, яка не передбачає будь-якого фізичного руху, а потім всі ми намагалися зрозуміти, в якому стані він перебував. Звичайно, це було неможливо, що було суттю вправи» [9, 49].

Вправи, такі як ця, пояснюють, яким видом Театру Жорстокості був театр Брука. Достовірність людської поведінки та емоцій викликає співчуття. Приміром, ми більше співчуваємо жінці, чиє тіло б'ється в риданнях, ніж тій, яка стоїть спокійно, щосили напружуючись, щоб видавити з себе єдину сльозу.

Цей стиль емоційно наскрізної дії був протилежним театральному стилю минулого століття. Перевага більше не надається видовищності. Брук не відчував ніякого інтересу до театру, який би імітував реальність: «Ми, — стверджує він, — більш проймаємося імітацією, ніж реальністю» [9, 34]. Якщо метою режисера є імітація реальності, вона ніколи зможе вийти за рамки цього. Натомість, наполягає Брук, сама дійсність має бути метою. У розділі «Порожній простір» книжки «Святий театр» Брук описує цю теорію як «невидиме». «Невидиме» є актом спілкування між актором і глядачем, що з'являється з необхідності

передати певні емоції. Глядачі можуть свідомо не визнавати той факт, що вони зворушені якимись емоціями, але вони все ж зворушені, невидимо. Брук каже, що «це як перетнути прірву на канаті: необхідність раптом пробуджує надзвичайні сили» (9, 50). Завданням акторів є, через невидиме, отримати доступ до «прихованих імпульсів людини» [9, 71] і, нарешті, встановити той самий *humanconnection*, «зв'язок між людьми», який властивий публіці.

Це не означає, що Брук не використав абстрактні методи для досягнення цієї доступності. Насправді, відстороненість у виконанні стала знаком якості для постановок Брука: сенсаційність його «Марата» чи чарівність «Сну в літню ніч» 1970 року. Це твори, якими Брук запам'ятовується. Критик Нью-Йорк Таймс Клайв Барнс зазначив, що «Сон у літню ніч» Брука є «театральною постановкою, про яку говоритимуть доки існує театр» [8, 1].

Брук забув гасло і мету вийти за межі всього, що глядачі вже випробували. Він змінив думку — і не без суперечності самому собі — на те, який вплив може мати театр. За його власними словами, він намагався «відділити незмінну правду від зовнішніх змін» [9, 16]. «Незмінна правда» є «невидимою», це внутрішні емоції людини, а «зовнішніми змінами» є соціальні маски, варіанти, як саме представити чи приховати внутрішню правду. «Я можу взяти будь-який порожній простір і назвати його порожньою сценою, — говорить Брук. — Людина йде цим порожнім простором в той час як хтось спостерігає за нею, і це все, що потрібно для сценічного акту» [9, 9]. Таким чином, він створює щось чесне і справжнє: «*humanconnection*». І завдяки цьому діалогу акторів з публікою приховані емоції кожного глядача рухаються назовні — вони пробуджуються.

Підсумовуючи вищесказане, можна зробити висновок, що втілення драматургічного твору, перетворення його на твір сценічний — зміст роботи режисера. Показником фахової майстерності останнього є те, як саме він працює над літературним матеріалом, наскільки самостійною, оригінальною і новаторською є розробка постановоч-

ного плану, якою є допомога режисера акторам у створенні характерів їх персонажів, розкритті їх внутрішнього життя. А також — співпраця з художником, композитором, балетмейстером: розроблення ескізів декорацій і костюмів, організація допоміжних елементів дійства (освітлення, шуми, кіно, радіо) тощо. Головним змістом роботи режисера можемо визначити об'єднання зусиль усіх учасників, творців вистави задля розкриття ідеї, що лежить в його основі. Як організатор творчого процесу режисер насамперед повинен мати чітку художню програму та бути «душею», диригентом, лідером колективу, який визначає і сприяє сценічному втіленню надзавдання. І таким надзавданням — окрім деякої конкретної художньої мети — постає «місток» між діячами сцени і публікою, що єдиним нервом зв'язує актора з глядачем.

Джерела та література

1. Борис І. О. Джерела формування професій режисера й актора театру в їх історичному розвитку / І. О. Борис // *Культура України. Серія : Мистецтвознавство*. — 2015. — Вип. 51. — С. 152–161.
2. Борис І. О. Процес становлення професії актора та режисера / І. О. Борис // *Культура України*. — 2014. — Вип. 46. — С. 180–189.
3. Борис І. О. Робота режисера з актором у сучасному театрі / І. О. Борис // *Культура України. Серія : Мистецтвознавство*. — 2016. — Вип. 53. — С. 165–173.
4. Донченко Н. П. Режисура та акторська майстерність : навч. посібник / Наталя Петрівна Донченко. — К., 2006. — 260 с.
5. Мельник М. М. Професійні якості режисера як фахівця сценічних мистецтв / М. М. Мельник // *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Щоквартальний науковий журнал / М-во культури України, Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв*. — Київ : Міленіум, 2012. — № 2. — С. 126–130.
6. Товстоногов Г. А. Круг мыслей / Георгій Александрович Товстоногов. — Л. : Искусство, 1972. — 360 с.
7. Aronson, Arnold. Exhibition on the Stage. — New York : NY Times. — 25 May 2005. — Web. — 1 Dec. 2009.
8. Barnes, Clive. Historic Staging of a Dream / Clive Barnes. — New York : New York times. — 27 Aug. 1970. — Print.
9. Brook, Peter. The Empty Space / Peter Brook. — New York : Simon and Schuster, 1968. — Print.
10. Kramer, Andreas. Antonin Artaud / Andreas Kramer. — Ebsco Host. — Web. — 1 Dec. 2009.