

УДК 792.071.2.027(470.311)

*Іващенко Ірина Віталіївна,
декан факультету режисури та шоу-бізнесу,
заслужений діяч мистецтв України,*

**ОСОБЛИВОСТІ РЕЖИСУРИ Л. СУЛЕРЖИЦЬКОГО
(НА ПРИКЛАДІ СТУДІЙ МОСКОВСЬКОГО
ХУДОЖНЬОГО ТЕАТРУ)**

У статті розглянуто принципи та методика роботи з акторами над виставою видатного режисера та театрального педагога початку ХХ с. Л. Сулержицького. Проаналізовано специфіку, мистецьку цінність та значення цієї роботи для вдосконалення психофізичного апарату актора на прикладі студій Московського Художнього театру. Закцентовано увагу на значенні «системи» К. Станіславського у роботі зі студійцями. В результаті дослідження доведено, що головним у театральній специфіці є дія.

Ключові слова: модернізм, Московський Художній театр, театр-студія, «система», репетиційний процес, студійність.

В статье рассмотрены принципы и методика работы с актерами над спектаклем выдающегося режиссера и театрального педагога начала ХХ в. Л. Сулержицького. Проанализирована специфика, художественная ценность и значение этой работы для совершенствования психофизического аппарата актера на примере студий Московского Художественного театра. Акцентировано внимание на значении «системы» К. Станиславского в работе со студийцами. В результате исследования доказано, что главным в театральной специфике является действие.

Ключевые слова: модернизм, Московский Художественный театр, театр-студия, «система», репетиционный процесс, студийность.

The article describes the principles and methods of working with the actors on the show outstanding director and theater educator of the early twentieth century L. Sulerzhitskogo. It analyzed the specifics, the artistic value and the value of the work to improve the psycho-physical apparatus actor for example studio of the Moscow Art Theatre. The attention to the meaning of a "system" Stanislavsky to work with the Studio. The study proved that the main thing in theater is the effect of the specifics.

Key words: modernism, Hudozhestvennii Moscow theater, studio theater, the «system», the rehearsal process, studio.

Сучасний театр переживає вік активної перебудови, старі норми та уявлення відходять у небуття, розкриваючи шлях до нової методології, синергетичного наукового підходу.

Вже сьогодні можна бачити, як театр ХХІ ст. виконує функції дослідної лабораторії, діагноста суспільних недугів, прогнозиста соціального майбуття. Ця

соціально значуща роль театру на початку третього тисячоліття стає все більш очевидною за рахунок процесів глобалізації, розвитку інфосфери та видовищної культури останніх років.

Така динаміка розвитку театрального мистецтва не знімає актуальності для наукової думки питань, пов'язаних з пошуком відповідей, які б розширювали уявлення про специфіку режисури, акторського мистецтва та підготовку мистецьких кадрів, їх особливості на сучасному етапі.

Слід зауважити, що питання авангарду, пошуків нових форм мистецтва і т. ін. стали важливим питанням початку ХХ ст. Саме кін. ХІХ – поч. ХХ стст. ознаменувався суспільно-політичними, економічними, науковими та культурними змінами. Становлення індустріалізації у Західній Європі, а згодом і постіндустріальної цивілізації заклало економічне підґрунтя для зростання добробуту і, як результату, вивільнення нових ресурсів для розвитку.

Швидкі темпи економічного зростання створюють потребу у появі нових, більш ефективних, технічних засобів, механізмів для виконання все більш складних завдань. Активний розвиток промисловості та поява значної кількості виробничих майданчиків, фабрик, заводів, змінює картину тогочасного міста, як центру культурного та наукового розвитку [5].

У цей період у мистецтві утвердився модернізм. Традиційну для радянського мистецтвознавства характеристику якому, однак у вельми усучасненій формі, ми знаходимо в творах М. Кагана. Початкова теза цього автора зрозуміла і справедлива: модернізм оцінюється як «принципова відмінність даного стану європейської культури від усього того, що передувало її історії. Звідси першою ознакою модернізму є «розрив з минулим» – розрив «з традиційним, з класичним» мистецтвом [4, с. 501].

Для мистецької ситуації в Росії початку ХХ ст. виникнення різноманітних мистецьких та артистичних об'єднань стало принципово важливим.

Після тривалого забуття, аналізуючи мистецькі процеси цього періоду, які дають змогу зрозуміти механізми стильових трансформацій, на перший план виходять митці, що є засновниками театральних реформ, як у постановочному плані, так і духовному.

Сучасна театральна система склалася до сер. 20-х рр. ХХ ст. Театр витримав натиск авангардного мистецтва і узяв на озброєння те, що підходило сцені. Плідною виявилася ідея «дематереалізації» сценічного простору. Режисери навчилися показувати сни, видіння, мрії героїв. У театрі затвердилася творча співдружність режисера і художника. Виникло поняття «сценографії» як мистецтва організації театрального простору, середовища, в якому існує спектакль. Сценографія включала декорації, світло, рух, всілякі сценічні трансформації. Це і стало поштовхом до пошуку нових форм.

Майже кожна біографія митця, причетного до таких мистецьких перетворень – це історія індивідуальних перемог й здолаття соціальних кордонів, шлях пошуків принципово нових методологій та засобів виразності. Режисер стає головною фігурою в театрі. Однак, слід зауважити, що пошуки різних митців спрямовані на свою особисту концепцію. У деяких режисерів пріоритетним стають пошуки засобів виразності та нові контексти трактування драматургічного матеріалу, тоді, коли у інших головним є робота з актором. Саме в цьому сенсі привертає увагу діяльність режисера та театрального

педагога Л. Сулержицького, творчості якого, на наш погляд театрознавством та мистецтвознавством не приділено достатньої уваги.

Питання творчості, принципів та методики Л. Сулержицького і є метою нашого дослідження.

Джерельну базу дослідження, на наш погляд, доцільно поділити на три напрямки. Перший з цих напрямків окреслив необхідність аналізу мемуарних матеріалів, серед яких значне місце посідають статті та листування.

Другий напрямок виник як наслідок аналізу причин, що обумовили та спрямували творчий пошук Л. Сулержицького, а саме: історіографії, політичного, соціального та культурного становища Росії початку ХХ ст., також роботи дослідників мистецтвознавців відносно історії формування та розвитку театральної думки, історії виникнення «студійного» руху, Першої студії МХТ, та діяльності Художнього театру.

І третій напрямок – це біографічний матеріал, стосовно особистості Сулержицького, його ближчого оточення та учнів, що дозволив сформувати образ майстра, як у робочому процесі, так і в житті, сформувати його основні позитивні риси як творчої людини і як педагога.

Аналіз довів, що велика кількість робіт першого напрямку носить дуже суб'єктивний характер. Від хронік сучасних подій мемуари відрізняються тим, що в них на перший план виступає особа автора, зі своїми співчуттями і прихильностями, зі своїми прагненнями і точкою зору. Дуже часто мемуари належать особам, що грали провідну роль в історії, іноді мемуари обіймають значний період часу.

Насамперед, слід виділити збірник «Сулержицький Л. А. Повісті та оповідання. Статі та замітки про театр. Листування. Спогади про Л. А. Сулержицького» [9], до якого увійшли спогади таких відомих діячів як: Л. Андрєєв, Є. Вахтангов, М. Горький, В. Мейерхольд, Є. Пешков, К. Станіславський, Т. Сухотіна-Толста та ін.

Нажаль, серед статей та спогадів про Л. А. Сулержицького, можна знайти значний відсоток праць написаний здебільшого не професійними дослідниками, а журналістами, друзями, колегами, людьми, які, перебуваючи в епіцентрі подій, перенесли на папір інколи несвідомо, частину власного (або нав'язаного обставинами) суб'єктивного ставлення. Втім, публіцистичність цієї групи праць аж ніяк не принижує її позитивних рис, зокрема того, що вони нерідко містять дуже ґрунтовний фактичний матеріал про особистість Л. Сулержицького.

Особливу увагу привертають роботи відносно ролі майстра у репетиційному процесі. В цьому контексті цікавими для нас є роботи С. Бірман [2], де автор розкриває подробиці репетиційного процесу у Першій студії та О. Александрової [1] про роль Сулержицького в роботі над спектаклем «Гамлет», його взаємовідносинами з Г. Крегом.

Важливим є листування М. Горького і Л. Сулержицького, яке висвітлює багато позицій на яких базувалися погляди Л. Сулержицького про театр, театральну педагогіку і режисуру. Увагу привертають погляди автора про завдання та цілі які повинна ставити перед собою театральна студія-пошуку. Листування з К. Станіславським розкриває особливості та причини виникнення студії, основні принципи покладені в процес підготовки акторів.

В науковій статті О. Полякової [7], можна побачити що Перша студія Московського Художнього театру (МХТ) була організована у вигляді творчого

об'єднання колективу однодумців. Автор статті акцентує увагу на тому, що студія цілком дотримувалася фундаментальних постулатів «Системи Станіславського».

Таким чином, можна зробити висновок, що коло праць, безпосередньо пов'язаних з темою нашого дослідження, досить обмежене.

Слід сказати, що Л. Сулержицький не був постановником у прийнятому розумінні цього слова, хоча й почав своє «життя в мистецтві» в епоху посиленого шукання театральних форм» [9, с. 127]. Тому підтвердження спогадів колег по Першій студії МХТ. Вплив на спектакль здійснювався майстром шляхом духовного «підказу», через ланцюг бесід про ролі та спектаклі, бесід не «літературних», але театральних дієвих, які поєднали творчий «підказ» з показом. Він був у першу чергу тлумачем драматургічного тексту. Не будучи режисером-філософом, він володів інтуїцією, і благородство його душі накладало свій відбиток на кожен виставу, з якою йому доводилося стикатися.

В цей період студії виникали як центри нового театру. Вони розвивали нові прийоми гри і ставили на чергу вирішення філософсько-етичних питань. Поступово зосереджуючи навколо себе спочатку нечисленного, але відданого і передового глядача, вони більшою мірою отримували від нього необхідне для роботи духовне оточення, ніж матеріальну допомогу. Згодом студіям судилося перевернути старий театр. Довівши право на існування, вони повинні були переконати у своїй правоті і «велику публіку». Метою студій того часу були театральні експерименти.

У Театрі-студії, яка була заснована В. Мейерхольдом і К. Станіславським в 1905 р., вели пошуки і стверджувалося те, що не могло бути ще віддано широкому глядачеві; в ній шукали нові засоби акторської гри і режисерських технологій. Саме в ній вівся пошук сценічних форм для символістської драматургії, яка була недоступна «великим театрам». Загальний процес не обмежувався експериментом. Однак, слід відзначити, що ці пошуки могли віднести в сторону відстороненого естетизму і збагатившись винайденими прийомами загальне протягом всієї російської сцени, аж ніяк не забезпечували народженню нового театру. Але все ж таки кожна студія намагалася «оновити» та «виправдати» театр.

Особливістю студії було й те, що вона перший час жила в якості єдиного організму, об'єднаного спільністю художніх завдань і світовідчуття. Природним шляхом народження студії-театру була школа. Зі школи, яка об'єднувала театральну молодь, виникло зерно трупи, що базувалося на єдності сценічної техніки, інтересів і світовідчуття. Такого роду єдність була у романтичному Театрі імені В. Ф. Комісаржевської. Цей шлях згодом проходять Друга студія МХТ (колишня школа М. Массалітінова), студія імені Є. Вахтангова (Мансуровская студія), Студія Малого театру тощо.

До експериментальних цілей винаходу нового театрального прийому приєднується педагогічний елемент виховання актора. Театральна ж педагогіка в більшості не тільки навчає певній техніці, але служить розкриттю певного світовідчуття, як у В. Комісаржевської і В. Сахновського (Театр імені В. Комісаржевської), як у Є. Вахтангова.

В сфері основних естетичних вимог «студійність» підкреслювала ті принципи побудови театру, які з'явилися неодмінним результатом попереднього десятиліття: «єдність техніки» та «єдність стилю». До нових єдностей найлегше вів шлях школи – студії-театру. Він же служив виробленню єдиного світовідчуття, оскільки театру

належало бути виразником певної духовної єдності. Студійність відокремлювала, уточнювала принципи цих «єдностей» і робила їх найбільш дієвими.

Але, не можна не помітити те, що «студійність» легко приводила до замкнутості: будучи обґрунтуванням художнього світовідчуття, вона могла стати сектантством, замикаючись у коло визначеною і виробленою індивідуальною технікою, вона обмежувала театральні можливості, захоплення своїм відокремленим світом змушувало «закривати очі» на те, що відбувається за стінами студійного життя. Свого часу перед будь-якою студією поставало питання: чи обмежити коло її розвитку лише студією, або ж, подолавши свою замкнутість і влившись в загальне коло життя, студія розвине своє світовідчуття і розгорнеться в театр. Для багатьох протиріччя «студійності» розкривалися у важкий момент переходу студії в театр.

Особливо сильно цей момент повинен був позначитися в Художньому театрі, так як там була «система» К. Станіславського і була людина, яка цю «систему» разом з ним творчо опрацювала і знайшла шляхи її викладання. Цією людиною був Леопольд Сулержицький [6].

Для Художнього театру «оновлення» і «виправдання» театральної справи були неминучі більш ніж для будь-якого іншого театру. До них спонукали й внутрішній стан театру, і вимогливіше за все, «система», оскільки «система» в основі і за своїми завданнями була не тільки педагогічною системою професійної майстерності, втім, як всі справжні театральні навчання. Жага примирення правди актора-лицедія з особистою правдою актора-людини здавна лежала в суті творчої діяльності К. Станіславського. Його «система» підводила підсумок довгої сценічної роботи. Пред'являючи акторові ряд технічних завдань, вчення Станіславського шукало їм виправдання в загальному уявленні про значення художньої творчості. Душевний натуралізм, як раніше називали «систему» Станіславського, по суті, впливав з етичного виправдання «лицедійства», з прагнення виявити і підкреслити внутрішню правду і правоту актора: привести до єдності роздвоєння, яке завжди змушувало підозрювати наявність початкової та непереборної брехні в лицедійстві актора. «Система» представляла, таким чином, органічну єдність технічних прийомів та їх естетичного виправдання; в основі єдності лежало уявлення про єдність творчої особистості актора і його творчого акту.

«Система» вимагала перевірки на практиці. Вона вимагала подальшого уточнення та органічного розвитку. К. Станіславський і Л. Сулержицький разом шукають основи сценічного самопочуття, нової свободи, яка повинна виникнути в пошуках [8].

Характеризуючи творчість Л. Сулержицького у Першій студії, театральний критик Х. Херсонський підкреслить, що режисер став насамперед Учителем, де у виставах він виділяє головним чином роль морального учення і повчання, в той час як Є. Вахтангова захоплює послідовний аналіз життя [10].

Відкриттям нової студії Художнього театру була постановка вистави «Загибель «Надії». Від Першої студії 1905 р. її відрізняли багато обставин, а саме: було нове застосування методів Станіславського. Як художній керівник, Сулержицький брав участь у всіх постановках. Наступною стає постановка п'єси-інсценування різдвяної казки Ч. Діккенса «Цвіркун у каміна» (у редакції перекладача – «Цвіркун на печі»).

У «Цвіркуні на печі» втілилася мрія про те саме театральне братерство, подібне духовному ордену. Майстерність режисера-викладача Сулержицького розкрилася с ще

більшою повнотою, знову ж таки через роботу з акторами з притаманним саме йому майстерності. Через пояснення, він мовби перетворився на діккенсівський тип, власне в Калеба Племмера, іграшкового майстра [3]. Його присутність на репетиціях створювала ту атмосферу, яка так сильно передавалася потім глядачам і значною мірою сприяла успіху спектаклю. Постановка створювала особливі враження, які немовби завдяки катарсису охоплювали як глядачів так і акторів на сцені.

Слід підкреслити, що творчий період 1912 – 1916 рр., у Першій студії залишиться у історії театру, як сторінка щирого, відвертого пошуку, нових методів педагогіки і акторської майстерності.

Драматичний театр майбутнього Л. Сулержицький бачить театром слова. На його думку, танець і драма, музика і слово не підкоряються один одному, але можуть злитися в єдиній естетичній гармонії. Саме для цього, як підкреслював майстер, потрібно виховувати почуття.

Для нього ідея, мета є словами, що визначають сутність всієї творчості режисера та актора, які необхідні сучасному театру. Важливим є те, що він уточнює найважливіший закон театру, який є актуальним й у сучасному театральному мистецтві. Погоджується з К. Станіславським, що головним у театральній специфіці є дія, яка знайшла відображення у понятті акт. Ці два поняття є основоположним компонентом п'єси. Актор є діючим, тим, що здійснює акт. В свою чергу безперервні дії людини-актора і є спектаклем [8].

Цілі нашої роботи далекі від необхідності всебічного розгляду творчого досвіду видатного режисера та театального педагога Л. Сулержицького. Це тема окремої і досить об'ємної наукової праці. Тим не менш, підбиваючи підсумки дослідження, слід акцентувати увагу на тому, що режисура для Сулержицького була неминуче пов'язана з педагогікою.

Переважно взаємини майстра з артистами протягом багатьох років будувалися за схемою «учитель – учень», причому учитель, на наш погляд, тільки, «розвідував» основи науки, яку тут же викладав. Він на практиці відпрацьовував основні положення «системи», яка відновлювала «пошкоджені» природні закони людини, повертаючи її у вірний творчий стан, і у цьому психофізичному стані актор може створити «живе життя» ролі.

Література:

1. Александрова А. Самый необычный человек. (Творческий портрет Л. А. Сулержицького, 1872-1916) / А. Александрова // Театр, 1967, № 8, С. 145 – 146. 2. Бирман С. Судьбой дарованные встречи / С. Бирман. – Москва : Искусство, 1971. – 358 с. 3. Громов В. А. Михаил Чехов / В. А. Громов. – Москва : Искусство, 1970. – 217 с. 4. Каган М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – Санкт-Петербург : ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с. 5. Кіндер Г. Всесвітня історія / Г. Кіндер ; перекл. з нім. В. Хільгеман. – Київ : Знання-Прес, 2001. – 631 с. 6. Марков П. А. О театре / П. А. Марков. – Москва : Искусство, 1974. – 542 с. 7. Полякова Е. Третий / Е. Полякова // Московский наблюдатель, 1992. – № 3. – С. 47–54. 8. Полякова Е. И. Театр Сулержицького : Этика. Эстетика. Режиссура / Е. И. Полякова. – Москва : Аграф, 2006. 298 с. («Символы времени»). 9. Сулержицький Л. Повести и рассказы : Статьи и заметки о театре : Переписка : Воспоминания о Л. А. Сулержицьком / общ. ред. В. Я. Виленкина, сост., ред., вступит. ст. и коммент. Е. И. Поляковой. – Москва : Искусство, 1970. – 707 с. 10. Херсонский Х. Н. Вахтангов / Х. Н. Вахтангов. – Москва : Молодая гвардия, 1963. – 360 с.