

## ПРОБЛЕМИ І ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ОБРАЗНОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ 70-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті розглянуто розширення зв'язків у структурі сценічної дії, проблеми формування образної системи вистави, що поєднувала б усі елементи на рівні цілого. Зіставлення дискусій, що розгорнулися на сторінках журналів «Театр» і «Український театр», дає уявлення про те, як цей процес коригувався обставинами розвитку національних театральних культур.*

**Ключові слова:** театр, режисура, сценографія, акторські технології, синтез мистецтв, образна система вистави.

*В статье рассмотрено расширение связей в структуре сценического действия, проблемы формирования образной системы спектакля, где все элементы сопрягаются на уровне целого. Сопоставление дискуссий, развернувшихся на страницах журналов «Театр» и «Украинский театр», дают представление о том, как этот процесс корректировался обстоятельствами развития национальных театральных культур.*

**Ключевые слова:** театр, режиссура, сценография, актерские технологии, синтез искусств, образная система спектакля.

*The article deals with the expansion of connections in the structure of stage action, problem of forming the performance image system, in which all elements would be combined at the level of the whole. Comparison of the discussions that ensued on the pages of the magazines «Theater» and «Ukrainian Theatre» gives an idea of how this process was corrected by circumstances of national theater cultures development.*

**Keywords:** theater, directing, set design, acting technology, synthesis of the arts, imagery of performances.

На рубежі 50-х – 60-х років ХХ століття на сторінках журналу «Театр» розгорнулася дискусія з приводу проблем і тенденцій розвитку режисури<sup>1</sup>, засвідчивши початок інтенсивних процесів оновлення сценічної лексики. Через десятиріччя цей період «бурі й натиску» знайшов своє відображення у виступах

режисерів і театральних критиків, видрукуваних 1973 року в усіх числах того ж таки журналу (рубрика «Обсуждаем проблемы режиссуры»).

Жодна стаття вже не заторкувала проблем сценічної умовності, що колись бентежили розум. Рішуче розширивши межі своїх виражальних засобів, досягнувши свободи в поєднанні, ще донедавна, здавалося, несумісних принципів гри, театр підійшов до завершення чергового циклу взаємодії умовно-метафоричних та життєподібних форм відображення дійсності на сцені. Збагачення художнього синтезу створило передумови для формування нового типу образності – вона однаково апелювала до психологічних актів співтворчості та до співпереживання у процесі сприйняття відтворюваної картини світу та людини.

В усіх публікаціях практики й теоретики театру в своїх судженнях були одностайні в тому, що в «новому синтетичному театрі» сценічний простір постає категорією існування світу й нарівні з представленими у різних іпостасях сценічними деталями, музичною партитурою спектаклю безпосередньо формують структуру сценічної дії. Також склалася спільна думка щодо того, що «актор як і раніше лишився душею театру, але при цьому він мусив увійти у загальну поліфонію сценічної композиції, жити не лише своїм життям, а й відчуттями живописно-пластичного образу спектаклю, розміщувати своє тіло, зважаючи на весь зримий бік дії, аж до світлотіньової гами, внутрішньо узгоджувати інтонаційний лад своєї мови із загальним музичним, звуковим строєм спектаклю»<sup>2</sup>.

Разом із тим, саме на теренах обговорення проблем нового синтезу виникли дискусії, що виявили не лише різноманіття художніх уподобань, а й діаметрально протилежне бачення шляхів естетичного розвитку театрального мистецтва. З неприхованим захопленням Р. Кречетова писала: «Вдивляючись у сучасний театр, ми часто впізнаємо його минуле: простягаємо руку Аристофану й грецьким трагікам, знаходимо прийоми розкладу простору, використовувані у середньовічній містерії, зустрічаємо алегорії мораліте, трюкове багатство комедії масок, стилізовану регламентованість класицизму. Плюс щось від цирку, естради, кіно, плюс спокусливі можливості сьогоднішньої техніки сцени... Усе переплелось, і починає здаватися, що будь-що у спектаклі може змішатися з будь-чим...»<sup>3</sup>.

Критик вважала, що слідом за поваленням трьох давніх «єдностей», настав час відмовитися й від четвертої – єдності стилю, натомість використовувати усі засоби для посилення впливу на глядацький зал. Відтак майстерність режисера виявляється саме в умінні перетворювати на єдине ціле найбільш вражаючі невідповідності, елементи різних естетичних планів.

Опоненти цієї точки зору категорично стверджували: «Еклектика не може привести до позитивних результатів. Прийом, відірваний від ідеї, що його породила, позбавлений змісту, формальний, це – штамп, шаблон, стереотип. <...> що поняття єдиної композиції спектаклю включає в себе і поняття єдності стилю. <...> що тенденції, про яку говорить Р. Кречетова, притаманна та видима оманливість й ілюзія свободи від усіляких «заборон», за якої справжню твор-

чість може замінити ремісництво...»<sup>4</sup>. Аби надати ваги своїм позиціям, вони апелювали до творчості К. Станіславського та В. Немировича-Данченка, водночас забуваючи, що «у записах часів постановки «Чайки» К. С. Станіславський писав про те, що п'єса вимагає поєднання найрізноманітніших художніх стилів: «так – натуралізм, так – реалізм... так наприкінці чистий символізм». І це – в одній виставі. І це – не порушуючи її цілісності»<sup>5</sup>.

Вочевидь, що за тими «баталіями» думок – стосовно чистоти стилю, художньої цілісності сценічного твору, інших питань теорії та практики театрального процесу – прозирали інші, глибинні розходження щодо розуміння природи сучасного театрального видовища.

Процеси активізації суб'єктивно-особистісного начала у творчій діяльності режисера та сценографа (розпочаті у перші десятиріччя ХХ ст.) стимулювали сценічне мислення, котре конструювало образні моделі поза традиційними законами драми. Відтак образна система спектаклю вибудовувалася відповідно до логіки монтажного контрапункту, коли «розібраний аналізом всесвіт знову відтворюється у єдине ціле, оживає зв'язками та взаємодіями окремих частковостей і являє захопленому сприйняттю повноту синтетично сприйнятого світу»<sup>6</sup>.

Зросла з цього типу художнього мислення дієва сценографія прилучилася до естетичних ресурсів образного моделювання, які доти лишалися прерогативою режисури. Обумовивши тектонічні зсуви на території театрального синтезу другої половини 60-х – 70-х років, сценографія опинилася в епіцентрі критичної думки зазначеного періоду. Симптоматично, що вперше за багато років розмова про насущні проблеми сценічного мистецтва практично не торкалася співтворчості режисера і драматурга. Навіть коли йшлося про остов театральної дії – сценічну композицію, – зокрема про те, що в її основі лежить композиція драматична і режисер покликаний «...через п'єсу побачити світ дійсності, знайти такі виразні засоби, що відтворили б у спектаклі реальний образ життя, створений автором»<sup>7</sup>, Г. Бояджієв одразу застерігає: «І ось тут уже виявляється, що театр володіє можливостями ширшими, ніж сучасна драма»<sup>8</sup>.

Поліфонічну побудову спектаклю критик аналізує на матеріалі режисерських композицій прози, романного мислення («Петербургські сновидіння» Ф. Достоевського в режисурі Ю. Завадського, «Мати» М. Горького в сценічному прочитанні Ю. Любимова), що суттєво відрізняється від композиції літературної драми. Місткі й вільні конструкції роману передбачали розробку складних просторово-часових структур, звертання до художнього мислення монтажного типу, вивільнення непогамовної ігрової стихії театру. За такого підходу драма переставала бути гегемоном театрального дійства. І тоді режисер, – так само, як і сценограф, композитор – простягав, за Р. Кречетовою, руку Аристофанові, починав оперувати приййомами розкладу містеріального простору, ігровою природою комедії масок тощо.

Становлення нового синтезу, нової образної системи спектаклю повертали театр до стихії театральності, що давала змогу «знайти вихід зі світу звичних побутових, зовнішніх зв'язків у світ прихованої структури дійсності»<sup>9</sup>, а предметом художнього відображення зробити внутрішню сутність замість зовнішньої оболонки життєвих явищ.

Природно, прагнення «змістити» драму з п'єдесталу першооснови театру (незмінна складова становлення та розвитку режисерського театру в цілому) викликало насторожену, іноді дещо агресивну реакцію ідеологічно зашорених діячів сценічного мистецтва. Лише наприкінці 80-х–90-х роках – у період різкого послаблення ідеологічного диктату та інтенсивної інтеграції радянського театру в загальноєвропейський культурний процес – ця тенденція набуде потужного розвитку. Зазначимо, що на початок 70-х років європейський театр уже прилучився до драматургії А. Камю, С. Мрожека, Ф. Дюрренматта, М. Фріша, Ж. Ануїя, Е. Йонеска, С. Беккета. Можливо, тому польський драматург Ярослав Марек Римкевич (наголосимо – саме драматург, а не режисер, сценограф чи критик) на сторінках журналу «Театр» у числі, де підбивалися підсумки дискусії «Режисери та сучасність», спокійно розмірковував так: «В театрі тепер усе можливе. Або, скажемо обережніше, все здається можливим. Уже нема або, знову-таки скажемо обережніше, здається, що немає жодних правил і рецептів, які могли б обмежити фантазію людей, які працюють у театрі, й людей, які пишуть для театру. У XVII столітті Корнель відчував себе зобов'язаним коментувати Аристотеля: він міг заперечувати Аристотелю, міг брати його під сумнів і сперечатися з ним, проте не міг обійти мовчанням Аристотелю теорію трагічної дії. Святість законів, які організують текст, а отже, і театральний спектакль, вже тоді оспорювали (або, принаймні, могли оспорювати). Але ніхто не насмілився піддати сумніву розумність існування законів. Тепер Аристотеля коментують лише вчені. Людям театру закони не потрібні: їм здається, що закони стримують, а можливо, й зовсім паралізують суверенну фантазію, котра прагне формувати театральну виставу за своїми власними, і тільки за своїми, образом і подобою, як твір єдиний у своєму роді»<sup>10</sup>.

З огляду на цензурні заборони «суверенна фантазія» майстрів радянського театру не проявилася у сценічній реалізації принципів «нігілістичного» або «тотального» абсурду, котрий послідовно віддзеркалює всесвітній хаос у структурі твору та в усіх його елементах – діалозі, поведінці персонажів, «фабулі» тощо (Беккет, Адамов)»<sup>11</sup>. Проте іноді в репертуарі театрів все ж таки можна було побачити п'єси Ф. Дюрренматта або М. Фріша. Вже сам принцип створення цих п'єс – «сатиричний абсурд», – коли «персонажі цілком логічно й життєво діють у гіперболізовано зміненій, загостреній до абсурду ситуації»<sup>12</sup>, допомагав постановникам відстоювати свій вибір в очах цензури – зокрема, посиленнями на «розкриття» проблем, притаманних начебто лише виключно буржуазному суспільству.

Слід зауважити, що творчість актора в системі новітнього синтезу продукувала найбільш суттєві проблеми на шляху естетичного переозброєння театру. Вибудовуючи на широкому діапазоні драматургічного матеріалу багатопланові сценічні «хронотопи», режисер і сценограф очікували від актора усвідомлення того, що він є хоч і найважливішою, проте лише часткою цього сценічного «світу». Розвиток акторських технологій був спрямований на досягнення підвищеної «контактності», створення образів завершених «і водночас ніби танучих на межі з усім, що їх оточує»<sup>13</sup>. Проте перебудова психофізичного апарату вимагала від виконавця багатоетапної адаптації до взаємодії з новітніми художніми структурами. Інтенсивні естетичні зрушення стали для нього несподіванкою, провокуючи граничне загострення конфліктних ситуацій. Зазвичай знакові прориви відбувалися там, де творчий колектив гуртувався навколо яскравої особистості режисера-реформатора і спільна «група крові» визначала ланцюгову реакцію оновлення всього творчого організму на будь-який естетичний виклик. Така логіка мистецького поступу дала критику підстави стверджувати, що: «Гамлет Висоцького – приклад акторської роботи, саме тої, яка дає змогу здійснитися єдності на рівні цілого. Він – частина «фактури» спектаклю, між ним і тими, з ким він спілкується, – живий постійний, невидимий міст притягань та відштовхувань. Він – частина простору, біля стіни – голої, білопильної, що випробовує долю речей, – він частина її. Він одночасно ніби у двох світах спектаклю – на мертвій, страшаючій абстрактній сцені та серед реальних землі, води, реального репету півня, реально їстівних харчів могильників, на тій межі природного, максимально природного, що робить більш зримим сенс буття, котрий прагнеш, але не годен досягнути. <...> Гамлет – знак акторської свободи, здатності до внутрішнього психологічного монтажу, імпровізаційне звільнення від влади закріплених деталей»<sup>14</sup>.

Наведені міркування стосовно манери акторської гри у виставі «Гамлет» В. Шекспіра (Театр на Таганці, режисер Ю. Любимов, художник Д. Боровський, 1971) багато в чому базуються на «позатекстовій реальності» сценічної партитури спектаклю, сценічного простору, створеного за світом персонажів.

Вміння інтерпретувати п'єсу, творячи на її основі «позатекстову реальність», щільну тканину сценічної оповіді, що зростає із суті літературного матеріалу, характеризує один із магістральних шляхів розвитку театрального процесу. Його інший вектор уособлює режисерське мислення, котре спирається на віртуозну техніку передачі духу й букви драматургії, глибинну прорисовку психологічної партитури образів (режисура Г. Товстоногова).

Послідовно обстоюючи точку зору – режисер мусить зважати на природу драматургічного твору й не привносити у виставу чужі для структури п'єси значення та художні форми, – Г. Товстоногов згодом суттєво скорегував думку про вірність духові й стилю автора, яка, по суті, позбавляла режисера можливості запропонувати своє трактування п'єси. Стенограма бесіди Г. Товстоногова з

режисерами театрів України зберегла таке зізнання: «Багато років тому я писав «Відкритого листа» шановному М. П. Охлопкову, нині покійному, про стосунки між режисером і автором, як я це розумію. І мушу зізнатися, що в запалі полеміки висловив одне твердження, котре сьогодні, через роки, повинен переглянути. Зберігаючи повністю тезу стосовно примату автора, мушу визнати, що в цьому листі не врахував час, фактор епохи, сьогоднішнє сприйняття автора глядачами. Повинен розглядатися не автор сам по собі, а як звучить цей автор. Цього «сьогодні» не було, і я вважаю це своєю теоретичною помилкою, адже без цієї поправки теза втрачає сенс. <...> Сьогодні я думаю, що концепція режисера у потрактуванні твору вже існує в глядацькому залі, треба почути її й засобами театру художньо виразити»<sup>15</sup>.

Виявлення пульсу часу в поезиці драматургічного матеріалу, «природи почуттів даної вистави» – того головного, «...що обумовлює всі його компоненти, осередям своїм вибираючи артиста, який грає певну роль у певній п'єсі у постановці певного режисера»<sup>16</sup>, – наскрізною лінією проходить крізь усю творчість Г. Товстоногова. Простежуючи еволюцію його режисерських пошуків, Ю. Рибаків зауважує: «В роботі над першими спектаклями у Великому драматичному театрі (й з особливою виразністю в роботі над «П'ятьма вечорами») уточнювалося чимало важливих принципів творчості режисера. Насамперед, у царині створення образної структури вистави, її режисерської партитури і в роботі з актором»<sup>17</sup>.

Цей процес логічно завершився сценічним прочитанням Г. Товстоноговим повісті Л. Толстого «Холстомір» (спектакль «Історія коня», художник Е. Кочергін, 1975). Дотримуючись принципу психологічно поглибленої прорисовки образів, режисер, разом із тим формував художню тканину спектаклю прийомami балагану, мюзиклу, притчі, брехтівського відчуження. Поєднання різноманітних театральних ідей відбувалося у пластичному середовищі, котре представляло водночас і кінний двір, і створений із сірої полотняної ряднини простір життя – дитинства, зрілості й старості Холстоміра (С. Лебедев).

Увесь сценічний простір був «одягнений» у сіре полотняне рядно, покреслене, подібно до шкури старого мерина, шрамами, обросле наростами, здіблене пухирями... Вбрані у сірі полотняні роби й порти, підперезані чимось, схожим на елементи кінської збруї, – попругами, поводами, вуздечками, віжками – актори, як і слід кінському табуну, жили серед розкиданих скрізь по сцені мішків із сіном, соломи, хомутів, сідел, ясел, конов'язі. В епізодах із життя Князя, Господаря або перегонів – на соломі поставлять зелене крісло, до стовпа приладнають бронзовий свічник, а виконавців – «коней-людей» – вберуть у пошиті з полотна мундири, костюми, халати, жіночі сукні та капелюшки, дадуть у руки парасольки, зроблені з тої ж таки ряднинки.

Художня цілісність вистави забезпечувалася єдиною фактурою, єдиним принципом переходу, перетікання з одного образу в інший, тим особливим за-

коном, «...за яким живе актор у цьому спектаклі, оповідаючи про своє горе, співчуваючи й слухаючи його, й, водночас, будучи ним. <...> акторський закон цього спектаклю був законом і для його художника. А може, саме Е. Кочергін і допоміг тому, щоб цей закон став єдиним для всієї вистави?»<sup>18</sup>.

Кращі спектаклі Г. Товстоногова, ставши етапними подіями європейської театральної культури, прокреслили естетичний маршрут формування нового сценічного синтезу на теренах психологічного театру.

Вибудовуючи свій театр, А. Ефрос поміщав «свого актора» у пластичний світ, створений найкращими тогочасними сценографами. Наслідком творчих дифузій було народження спектаклів-подій, які визначили сутнісні категорії психологічного сценічного мистецтва 60-х – 80-х років. «Сцени з життя» в його режисерських партитурах розгорталися у світі речей і предметів, що ніби розчинялися в єдиній фактурі сценічної дії, пронизаної складним контрапунктом концентрованих психологічних станів акторів. І хоч як би називали притаманну виконавській школі А. Ефроса пунктуацію розвитку ролі його акторів, у своєму сценічному існуванні вона незмінно «проростала» в єдину плоть вистави, запліднювала її, проте нею ж і формувалася.

Самобутність провідних режисерів країни – О. Єфремова, В. Пансо, Ю. Мільгініса, М. Туманішвілі, К. Гінкаса та інших – збагачувала своїми, неповторними, фарбами цей процес. Однак загальною домінантою лишалися пошуки способів формування образної системи спектаклю, що сполучала б усі елементи на рівні цілого, а також пошуки акторських технологій підвищення «контактності на межі образу», коли, руйнуючи остаточну завершеність сценічного малюнка ролі, актор «проростав» у художню тканину вистави. Привносячи в неї подих життя, актор водночас не лише зберігав, а й примножував суверенність свого творчого «я».

Продовжуючи пошуки в цьому естетичному сегменті, А. Васильєв так сформулював один з основних посилів співтворчості режисер-сценограф-актор: «Як обживається декорація? Основа діалогу – дія. «Що я роблю» у цій сцені, в цьому шматку і так далі. Сценографія підносить цю дію до ступеню. Тобто дію структурну «я роблю те-то» вона підносить до дії образної «я роблю те-то у певній художній системі». Адже форму дії, рисунок, пластику диктує саме сценографія. Проте сценографія сама по собі – річ нежива. Ми сприймаємо її через актора. Актор опановує цей рисунок, і цю пластику, і цю сценографію. Вона ніби повертає нам свій образ уже живим»<sup>19</sup>.

Акцентуючи увагу на сутнісних аспектах прояву нового синтезу виразних засобів в образній структурі вистав, потрібно зазначити, що цей процес істотно коригувався всім комплексом пропонованих обставин розвитку тієї чи тієї національної театральної культури.

Зокрема, надзвичайно гостра для радянського театру проблема оновлення акторських технологій в Україні ускладнювалася вкрай обмеженим діапазоном

художніх вимірів діючого репертуару, музично-драматичним статусом більшої частини українських театрів і відсутністю режисерів-лідерів, навколо яких гуртувалися б актори-одномудці. Виняток становлять хіба що пошуки нової генерації митців театру ім. М. Заньковецької на чолі з С. Данченком.

Театральна реальність повсякчас засвідчувала суперечність у співтворчості режисер–сценограф–актор. Так, аналізуючи виставу «Трактирниця» К. Гольдоні в Одеському театрі імені А. Іванова, критик зазначала: «Сучасність оформлення, насамперед, у точності, гостроті й граничній виразності висловленої думки, ідеї драматургії. У самих декораціях, у тому, як вони змінюються, трансформуються, як піднімається завіса з чорним ганчір'ям, у тому, як усе це легко і граючись рухається, є дуже смілива аналогія з майданним театром Італії. Декорації такого рівня вимагають такої ж легкості, гумору, імпровізаційності, чистоти і дзвінкості акторського виконання. На жаль, вистава грається в іншому ключі. Немає смішної алогічності італійської комедії, де все виглядає несподівано»<sup>20</sup>. Запропоновані принципи ігрової сценографії були обтяжливими для виконавців, адже переважна більшість акторів українського театру почувалася затишно лише в побутовому середовищі – необхідній передумові для точної характеристики створюваних образів.

Найвиразніше конфліктна ситуація давалася взнаки, коли режисура зверталася до засобів метафоричної виразності. Мізансценічний малюнок вистави розпадався на окремі складові – дієве слово актора-виконавця, пластичну, сценографічну, музичну партитури тощо. Лінії розривів унеможлилювали синтезування мізансцен – образних «молекул», з яких формувалася цілісна образна система сценічного твору. У цьому контексті доречно буде навести думку М. Рехельса: «Мізансцена – пластичний і звуковий образ, в центрі якого знаходиться жива, діюча людина. Колір, світло, шуми та музика – додаткові, а слово і рух – основні її компоненти. Літературний образ, коли його переводять в образ сценічний, набуває форми мізансцени... Мізансцена, якщо вона точна, – образ»<sup>21</sup>.

Оперування такими естетичними вимірами простежується ще в режисурі Л. Курбаса. Адже курбасівське «перетворення», за Н. Корнієнко, не слід розуміти «... утилітарно й шукати в ньому тільки метафору, символ, ейзенштейнівській «атракціон» тощо. Бо естетичне перетворення не лише разовий знак певної реальності, як це поясняв Курбас попервах, натомість процес, тобто дія, акція, перевтілення ситуації. Таким чином, «перетворення» є двоїстим. У вузькому сенсі це близьке метафорі та символу іносказання, чие завдання – викликати одиничну, разову асоціацію. Проте Курбас розширив це поняття до вистави, синтетичної за своєю природою. Всі сценічні компоненти включаються у цілісний світ режисерського замислу. Акторські «перетворення» сполучаються з «візуальним» світом спектаклю, і тоді цілісним перетворенням стає мізансцена...»<sup>22</sup>. На жаль, майстри української сцени занадто повільно оволодівали унікальним досвідом минулого.



Акторське проживання ролі дуже рідко було зорієнтоване на контактність, взаємодію зі світом речей і предметів, з усією образно-пластичною партитурою вистави, що давало б, за А. Васильєвим, можливість структурну дію «я роблю те-то» піднести до дії образної «я роблю те-то у певній художній системі».

Слід зауважити, що творчості провідних художників театру України була притаманна одна з найважливіших характеристик сучасного образного мислення – прагнення «пропускати» сценічний простір крізь актора. Зосібна, стосовно доробку М. Іваницького, критик акцентує увагу на тому, що його сценографія – «це певні просторово-часові «пастки» для актора. Виконавці буквально потрапляють у ситуацію, яка провокує акторську активність»<sup>23</sup>.

У спектаклі «Борги наші» Е. Володарського (Одеський російський драматичний театр ім. А. Іванова, режисер К. Чернядєв, 1974), намагаючись подолати декларативність причинно-наслідкових зв'язків подієвого ряду п'єси, режисер і художник вирішили із цих причин та наслідків «...зробити круговерть, поставити їх не лінійно, а об'ємно»<sup>24</sup>. Через рівні проміжки сценічного кола М. Іваницький розмістив три майданчики, на кожному з яких вибудував певне місце дії. Оберт кола давав змогу міняти оптику сприйняття, акцентувати увагу на тому або тому епізоді спектаклю. Одночасно дія розгорталася на решті майданчиків, причому на одному грали причину, на іншому – наслідок.

Такий часовий контрапункт вимагав від акторів навичок монтажного мислення: іноді вони мусили не помічати те, що відбувається поряд, іноді, навпаки, мали активно включатися у розвиток сценічної дії. Кожне переміщення, обігравання певної деталі, найменший поворот голови, жест – набували особливого значення, оскільки були пов'язані не лише з лінією розвитку кожного образу, а й із формуванням єдиної тканини сценічної оповіді.

Аналогічний комплекс проблем постав і перед колективом Одеського українського музично-драматичного театру в роботі над спектаклем «Мій бідний Марат» (режисер І. Рейхельгауз, 1972). Усі три часові відрізки п'єси О. Арбузова у виставі заявлялися одночасно. На дерев'яному помості, що перекривав оркестрову яму, було розташовано предмети блокадного побуту, праворуч і ліворуч – відповідно інтер'єри першого післявоєнного року та наступного десятиріччя.

Герої жили в теперішньому часі, проте іноді опинялися у просторі минулого або майбутнього. Запропонований сценічний хронотоп потребував віднаходження засобів проживання ролі, ніби перебуваючи всередині «часового вузла». Виконавці мали жити «повз предмети», поза контактом з реаліями минулого й майбутнього. Проте така природа існування в ролі, так само, як уміння вибудувати психологічну партитуру образу в зміщеному контрапункті причинно-наслідкових зв'язків, далеко не завжди супроводжували творчі пошуки М. Іваницького. В його практиці (втім, як і в інших талановитих сценографів України) з гнітючою закономірністю «...виконавці з рідкісною впертістю живуть повз і всупереч оформленню, не помічаючи його, діють «крізь» нього»<sup>25</sup>.

Безперечно, чимало талановитих акторів української сцени демонстрували і навички проживання ролі в координатах заданого сценічного хронотопу, й уміння вибудовувати дієвий діалог із предметно-речовим світом вистави. Саме так існували Б. Ступка, Л. Кадирова, Б. Козак, Ф. Стригун у виставах «Камінний господар» Лесі Українки і «Украдене щастя» І. Франка. Саме так у виставі «Річард III» В. Шекспіра існував Річард – Б. Ступка (Львівський театр ім. М. Заньковецької, режисер С. Данченко, художник М. Кипріян, 1971, 1976, 1973). Актор повсякчас давав зрозуміти, що його герой відчуває себе володарем, у певному сенсі будівничим світу, де рух численних підвісних мостів – сценічних помостів – перетворював королівські чертоги на катівню; кільця кольчуги, що звисали над сценою і згодом падали біля рампи, хижим блиском золота і полум'ям кривавої пожежі спалахуючи в глибині чорного простору сцени, нагадували не атрибути лицарських турнірів, а зброю в руках катів і тиранів.

Змінюючи під себе історичний «простір і час», Річард – Ступка, як справжній лицедій, зірко стежив за реакцією глядної зали. Її підтримка, емоційна віддача створювали необхідні передумови для акторських трансформацій Річарда: «Він лагідний, навіть ніжний. Він сумний, а часом скорботний. Він задумливий, схильний до сповіді... Ще може бути іронічним, нервовим, терплячим. І все це – необов'язкове. Усе – машкара, певного роду тренування здібного лицеміра. А справжній Річард – це невблаганне, нищівне зло. Самозакоханий до нестями, він і самовбивця водночас»<sup>26</sup>. У виставі С. Данченка його крах обумовлений не збігом певних життєвих обставин, а незворотністю процесу морального самоочищення світу, природного оновлення понівеченої гармонії буття.

Про психологічно заглиблену режисерську партитуру О. Утеганова у виставі «Васса Железнова» (перший варіант) М. Горького (Донецький обласний театр, 1976) театральний критик С. Веселка напише: «... клінічно точно, пристрасне мистецьке дослідження діалектики жертвовності і злочинності материнства, його беззавітності і нищості, далекоглядності і сліпоті, болю і жорстокості»<sup>27</sup>, – розгорталось в сценічному просторі, який образно розкривав перипетії духовного зубожіння героїв вистави. Сценографія М. Ковальчука «відтворює тлін і безнадійність залізновського дому просто і страшно: на погості. Тобто це інтер'єр старого купецького особняка, але у напівзруйнованих формах, у старовинних напівстертих дитячих портретах, в архітектурі – цвинтар. Люди виникають з якоїсь об'ємної, поглинаючої темряви і там же без сліду зникають»<sup>28</sup>.

Намагання розширити діапазон засобів сценічного проживання ролі, відчуття сучасних реалій розвитку театрального процесу засвідчували акторські роботи В. Івченка, В. Маляра, Л. Тарабарінова, С. Чибісової, О. Парри, А. Пазенка, О. Писар, В. Чайковської та ін. Однак плідність цих пошуків залежала не лише від індивідуальної майстерності конкретних виконавців, а й від мистецького контексту тих художніх критеріїв, що визначали магістральні шляхи оновлення театрального синтезу.

В цьому сенсі досить показовою є дискусія, розгорнута на сторінках журналу «Український театр» під рубрикою «Актор і сучасність». Започаткована у 1972 році ґрунтовним виступом А. Драка «І все-таки актор!»<sup>29</sup>, вона залучила до розмови широке коло режисерів, акторів, критиків. З полемічним завзяттям О. Скибневський наголошував: «Має рацію А. Драк, коли пише: “Змінюються покоління, а з ними – естетичні запити, критерії, смаки”. Так, особливо смаки, а ще вірніше, мода. Тут шановний критик, продовжуючи свою думку, чомусь бере під сумнів основу мистецтва актора. Він пише, що “сценічна правда, яка ще вчора здавалася гранично життєвою, достовірною, сьогодні виглядає фальшивою, “театральною”. Невже А. Драк забув, що сценічна правда, яка ґрунтується на органіці, є найсильнішою рисою національного мистецтва українських акторів в далекому славному минулому і в наші дні?»<sup>30</sup>. Таку, сказати б, «естетичну» складову свого виступу він підтримує наступним чином: «Ми згодні з критиком, що “швидко, надто швидко плине час у сфері мистецтва”. Тому не випадково наші суперечки не встигають за життям, часом бувають вельми умоглядними, слабо впливають на творчу практику театру, яка, на жаль, далека від ідеалу. І справа тут не в закономірно складному процесі зміни поколінь і їх естетичних канонів, а в надто великому впливі моди та смаків, які виховані не на національному ґрунті, народжені не в радянській дійсності, а пов’язані з іноземним впливом, іноді чужим нашої ідеології. Думається, ніде вони не вкорінилися так глибоко, як у театрі, де волонтарні бажання легко знаходять втілення у спектаклі через режисуру й акторські образи»<sup>31</sup>. На щастя, подібні висловлювання, що дуже нагадували лексику партійних «проробок» 30-х – 40-х років, були винятком. Домінувало інше – нагальні проблеми естетичного «переозброєння» актора учасники розмови зводили до необхідності посилити увагу на роботі з творчою молоддю і проблемах театральної педагогіки.

Намагаючись спрямувати полеміку в певному естетичному напрямі, редакція журналу у двох номерах, як «заспів» до дискусії, видрукувала велику статтю Г. Товстоногова «Поговоримо про перевтілення»<sup>32</sup>. Режисер зосереджував увагу на такому: «Сьогодні особливо цінним є не перевтілення за способом характерності, котре «одягає» самого актора у товсту броню зовнішніх рис і властивостей, які часом маскують справжність самого перевтілення, а перевтілення за способом мислення. У цьому – полемічному – смислі будь-яка характерність знімає чистоту перевтілення»<sup>33</sup>.

Ускладнення законів, за якими спілкуються театр і сцена, на думку Г. Товстоногова, призвело до ускладнення модифікацій принципу перевтілення. Згадуючи постановку «Міщан» М. Горького, пошуки сценічного еквіваленту викриття суті міщанства, яка, на відміну від його зовнішньої форми, практично не змінилася, режисер зауважував: «Так виникла думка, що той побут, те життя треба віддалити, відсторонити, аби сконцентрувати увагу на суті. Створивши – віддалити, показавши – розкрити суть. ... Якщо при такому рішенні актори від-

чуватимуть «четверту стіну», що, як прийнято вважати за традицією, саме для такого роду драматургії і прямо – для цієї п'єси – дуже підходить, то ця «стіна» відгородить глядача від п'єси. У «Міщанах» немає прямого звернення актора до глядача, ніхто не виходить демонстративно з образу, і все ж таки, смію думати, спосіб акторського існування в цій виставі, в усякому разі, у багатьох виконавців і, насамперед, у Є. Лебедева, враховує цю особливість режисерського задуму»<sup>34</sup>.

Однак ці проблеми залишилися на периферії творчої уваги учасників дискусії. Натомість головний режисер Київського театру ім. І. Франка С. Сміян свої вимоги щодо сучасного виконавського мистецтва сформулював так: «Створюється враження, що з появою терміна так званого «інтелектуального актора» театру стало цілком байдуже, що він говорить, як говорить. Чи потрібно глядачеві чути все, що вимовляє актор на сцені? Яка у нього пластика, рух, почуття ритму? <...> Мені здається, ми не маємо права позбавляти наш театр таких понять, як красива мова, чудова дикція, тембр голосу. Ми всі пам'ятаємо чарівливий голос Качалова, красиву мову Царьова, Тарасової, Яхонтова, Шумського, Романова, а хіба ці акторські якості робили їх менш інтелектуальними акторами? <...> Я торкаюсь цих питань, бо вважаю, що з таких речей складається професіоналізм актора, професіоналізм театру, рівень їхньої майстерності»<sup>35</sup>.

Про необхідність працювати над виразною сценічною мовою, пластикою, вокально-хореографічними даними актора йшлося майже у кожній публікації. Слід, проте, зазначити, що глибинним питанням оновлення акторських технологій у контексті еволюції образної мови театру не було приділено достатньої уваги.

Не можна не згадати поодинокі спроби повернути обговорення до більш ґрунтовного аналізу проблем сучасної акторської практики. Вони порушувалися в статті театрального критика С. Веселки<sup>36</sup>, у виступі відомого театрознавця з Ленінграда Ю. Смирнова-Несвіцького. Міркування останнього про зміни, що відбуваються з такими категоріями, як «виконавський ансамбль» і «художня цілісність» вистави, невдовзі знайдуть своє віддзеркалення на сторінках журналу «Театр», де розгорнеться гостра полеміка з питань сучасного сценічного синтезу<sup>37</sup>. Наведемо лише одне з його тверджень: «Актору здається, що дія ніби одвічно закладена в ньому самому. Дію він розглядає іманентно, ізольовано від середовища, гру замикає тільки на себе, на шкоду твору в цілому. І тоді й стає «почуття ансамблю» тільки легендою <...> Притуплюється у акторів почуття оточення, почуття причетності, вони перестають бачити життя навколо. Зникає імпровізаційне самопочуття, внутрішня рухливість, жвавість сприйняття і відображення»<sup>38</sup>.

Проте роздуми критика не зацікавили практиків і теоретиків сценічного мистецтва. Музично-драматичний статус переважної більшості українських театрів спрямував розгляд проблем розвитку акторських технологій до розмови про «синтетичного» актора: «Мені здається, таких акторів нема і не може бути. Не уявляю, як це на одному рівні грати драму, оперету, комедію»<sup>39</sup>, – писав народний артист України В. Ігнатенко. Зауважимо, що така точка зору тра-

плясая не часто. Переважали твердження на кшталт думки іншого народного артиста України – Б. Чинкіна: «Сучасний актор повинен уміти грати все – від водевілю до трагедії. І годі вже балакати, що сучасному героєві властива якась виняткова інтелектуальність, наголошеність процесу мислення, а емоціональність ніби є ознакою некультурності»<sup>40</sup>. Аргументуючи свою думку, провідні майстри полюбляли згадувати минуле, приміром, як Ю. Козаківський: «Синтетичний актор – це не вигадка корифеїв. У перші роки радянської влади в інститутах, студіях багато уваги приділяли ритмопластиці, вокалу. Я ще бачив мандрівні трупи. І там були актори, які не співали або танцювали. Але ритмопластика давала їм свободу руху, робила їх виразними, об'ємними»<sup>41</sup>. Зорієнтовані на постановку музичних вистав, режисери одностайно наголошували: «Ми, режисери, мріємо про синтетичного актора, який усе може, усе вміє. <...> Адже, як показує життя, сьогодні йому доводиться грати в драмі, завтра в комедії чи в мюзиклі»<sup>42</sup>.

Наголосимо, що пропонована стаття не передбачає детального аналізу висловлених провідними майстрами українського театру думок у рубриці «Актор і сучасність, натомість важливо з'ясувати їхні естетичні критерії та коло порушених ними проблем.

Показовим у цьому сенсі видається виступ головного режисера Полтавського музично-драматичного театру ім. М. Гоголя Б. Прокоповича, який, не обтяжуючи себе роздумами про сучасні естетичні виміри виконавської майстерності, стверджував: «На жаль, дуже часто випускники наших учбових закладів не відповідають вимогам, які ставить перед театром глядач. Нам потрібен актор гарний зовні, пластичний, здібний вокаліст і танцюрист. Він повинен бути пристрасним, темпераментним, емоційним»<sup>43</sup>.

Таке більш ніж спрощене розуміння вимог, «які ставить перед театром глядач», не викликало заперечення його колег. Навпаки – вони продовжили діалог на запропонованому рівні осмислення тенденцій розвитку мистецького процесу: «Здебільшого, як наприклад у статті «Актор музично-драматичного» Б. Прокоповича в №1 «Українського театру», йдеться про їхні слабко розвинені голосові дані, про погану пластику тіла, про невміння працювати у виробничих умовах театру (стислі строки для підготовки вистав). Навіть якщо в таких претензіях дещо трохи перебільшено, до них треба обов'язково прислухатися»<sup>44</sup>.

У редакційній статті, що підбивала підсумки публікацій, відзначалося: «... найбільш значною проблемою дискусії «Актор і сучасність» є проблема *акторського професіоналізму*. І є щонайменше чотири головні причини, які гальмують дальший його розвиток. Це – постановка викладання спеціальних дисциплін у мистецьких вузах; невміння, а звідси й небажання багатьох – особливо молодих – акторів самостійно працювати над роллю; недостатня педагогічна робота з акторами в театрах; не до кінця продумана – саме в цьому аспекті – репертуарна політика театрів»<sup>45</sup>.

Наведені думки стосовно проблем акторського професіоналізму, які протягом двох років висловлювались на сторінках єдиного тоді професійного театрального журналу України, аж ніяк не спонукали до роздумів над питаннями модифікацій акторського перевтілення, оновлення акторських технологій, а тим паче природи акторської творчості в системі новітнього сценічного синтезу. Вочевидь, що певним чином вони віддзеркалюють і ту ситуацію, яка склалася в українському театрі першої половини 70-х років.

---

<sup>1</sup> Режиссура и современность // Театр – 1960. – № 1–8.

<sup>2</sup> Бояджиев Г. В чем новая сила сцены? // Театр. – 1973. – № 7. – С. 32.

<sup>3</sup> Кречетова Р. Поиски единства // Театр. – 1973. – № 2. – С. 58–59.

<sup>4</sup> К итогам обсуждения // Театр. – 1973. – № 12. – С. 54.

<sup>5</sup> Гончаров А. Образ и время // Театр. – 1973. – № 7. – С. 29.

<sup>6</sup> Эйзенштейн С. // Избранные произведения. – М. : Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 327.

<sup>7</sup> Бояджиев Г. В чем новая сила сцены? // Театр. – 1973. – № 7. – С. 31.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Лотман Ю.М. Стихотворение раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // «Труды по знаковым системам». – Тарту, 1969. ( Уч. зап. Тарт. гос. ун-та.) Вып. 326. – Т. IV. – С. 223.

<sup>10</sup> Рымкевич Я. В братском содружестве // Театр. – 1973. – № 12. – С. 15.

<sup>11</sup> Клековкін О. THEATRICA : Антитеатр / Ідеї. Винаходи. Форми : Хронолексикон / О. Клековкін. – К. : АртЕкономі, 2012. – С. 40.

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Кречетова Р. Поиски единства // Театр. – 1973. – № 2. – С. 65.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Рыбаков Ю. Г. А. Товстоногов. Проблемы режиссуры / Ю. Рыбаков. – Л. : Искусство, 1977. – С. 47–48.

<sup>16</sup> Товстоногов Г. А. Зеркало сцены // Кн. 2 : Статьи. Записи репетиций. – Л. : Искусство, 1980. – С. 44.

<sup>17</sup> Рыбаков Ю. Г. А. Товстоногов. Проблемы режиссуры / Ю. Рыбаков. – Л. : Искусство, 1977. – С. 45.

<sup>18</sup> Михайлова А. Художники драматического театра на Всесоюзной выставке 1979 года // Советские художники театра и кино'79. – М. : Советский художник, 1981. – С. 28.

<sup>19</sup> Васильев Ан. Богданова П. Новая реальность пространства // Советские художники театра и кино'5. – М. : Советский художник, 1983. – С. 286.

<sup>20</sup> Луцька Е. Художник і час // Прапор комунізму. – 1964. – 29 травня.

<sup>21</sup> Рехельс М. Режиссер – автор спектакля / М. Рехельс. – Л. : Искусство, 1969. – С. 105.

<sup>22</sup> Корнієнко Н. Театральная эстетика Леся Курбаса // Леся Курбас : Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. – М. : Искусство, 1987. – С. 328.

<sup>23</sup> Савицкая О. Михаил Ивницкий // Советские художники театра и кино'5. – М. : Советский художник, 1983. – С. 82.

<sup>24</sup> Там само. – С. 78.

<sup>25</sup> Там само.

<sup>26</sup> З героєм нарівні. Вірина Л. // Український театр. – 1975. – № 5. – С. 25.

<sup>27</sup> Веселка С. Без секретів // Український театр. – 1978. – № 6. – С. 11.

- <sup>28</sup> Там само. – С. 11–12.
- <sup>29</sup> Драк А. І все-таки актор! // Український театр. – 1972. – № 1. – С. 20–21.
- <sup>30</sup> Скибневський О. Мода і штамп // Український театр. – 1973. – № 1. – С. 6.
- <sup>31</sup> Там само.
- <sup>32</sup> Товстоногов Г. Поговоримо про перевтілення // Український театр. – 1971. – № 4. – С. 9–11; № 5. – С. 7–9.
- <sup>33</sup> Товстоногов Г. Цит. праця. – № 5. – С. 8.
- <sup>34</sup> Там само.
- <sup>35</sup> Сміян С. Професіоналізм актора // Український театр. – 1972. – № 4. – С. 6–7.
- <sup>36</sup> Веселка С. Про формальні прикмети нового та справжні шукання // Український театр. – 1973. – № 6. – С. 9–11.
- <sup>37</sup> Обсуждаем проблемы режиссуры // Театр. – 1973. – № 1. – № 12.
- <sup>38</sup> Смирнов-Несвіцький Ю. Народження єдності // Український театр. – 1972. – № 3. – С. 16.
- <sup>39</sup> Актор і сучасність. За нашим круглим столом. Виступ народного артиста УРС В. Ігнатенка // Український театр. – 1973. – № 6. – С. 15.
- <sup>40</sup> Актор і сучасність. За нашим круглим столом. Виступ народного артиста УРСР Б. Чинкіна // Український театр. – 1974. – № 1. – С. 7.
- <sup>41</sup> Актор і сучасність. За нашим круглим столом. Виступ народного артиста УРСР Ю. Козаківського // Там само. – С. 7.
- <sup>42</sup> Актор і сучасність. За нашим круглим столом. Виступ головного режисера Черкаського театру А. Ситника // Український театр. – 1973. – № 6. – С. 14–15.
- <sup>43</sup> Прокопович Б. Актор музично-драматичного // Український театр. – 1973. – № 1. – С. 10.
- <sup>44</sup> Резников Я. А чи тільки виконавець? // Український театр. – 1973. – № 3. – С. 10.
- <sup>45</sup> Актор і сучасність. Перші підсумки // Український театр. – 1974. – № 6. – С. 10.