

Михайло РЕЗНИКОВИЧ

ТЕАТРАЛЬНА ШКОЛА

Енергію театральної освіти можна порівняти з тихою, але могутньою рікою, де глибинна течія стрімка, але збоку майже не відчувається. Здається, вода заснула, стоїть. Та кинеш тріску або пустиш кораблик, і течія підхопить, понесе... Може трапитись й інакше: тріска або кораблик не зрушаться з місця. І це означатиме, що глибинна течія практично відсутня.

Два уривчастих, різних за часом враження, надовго залишилися у моїй пам'яті. Якось мене попросили поспілкуватися з четверокурсниками-театрознавцями. Вже не пам'ятаю теми нашої бесіди, але з'ясувалося: роману «Бур'ян» Андрія Головка ніхто з них не читав, і хто такий Іван Буковчан, вони також не знали.

Ще й досі я дещо спантеличений. Адже «Бур'ян» — один не тільки з уже класичних, але й з провидницьких творів української літератури двадцятого віку. В ньому, вже у другій половині двадцятих років, автор, по суті, накреслив увесь подальший трагічний шлях кожної чесною людини в системі більшовицького режиму, вивів характери «горлохватів і пройдисвітів», типові для всього радянського суспільства. Прозріння Андрія Головка адекватне прозрінню Михайла Зощенка чи Михайла Булгакова. **Не знати роману «Бур'ян» вже майже дипломованому фахівцеві?**

З Іваном Буковчаном теж не все зрозуміло. Видатний словацький драматург, наш сучасник, автор багатьох дуже хороших п'єс, які широко йшли в усьому світі і у нас в країні, — «Серце Луїджі», приміром,

або «Напередодні співу півня». Остання п'єса, до речі, у блискучому (іншого слова не підбереш) перекладі українською мовою була надрукована в журналі «Всесвіт».

Друге спостереження, не менш шокує. Якось, років десять тому, наш Київський театральний інститут влаштував зустріч з випускниками. Вдячність інституту, ностальгія за *alma mater*, зворушливі спогади... І ось поміж усієї цієї начебто такої природної милої атмосфери встає одна молода актриса і говорить приблизно таке: працює вона в Житомирі, щось там грає, але допомоги від місцевої режисури не відчуває, в той час, як її *alma mater*, тобто наш Театральний інститут, не навчив одній простій речі — *як працювати над роллю*.

Настала прикра пауза. Тему зам'яли. Наступного дня один педагог розкривав очі колегам: мовляв, він завжди знав, що вона, тобто ця молода актриса, — особистість невдячна, і вчилась вона погано. і неуважною була, і романи в неї в інституті були... І все ж, і все ж, і все ж...

Мені не хотілося б говорити про недоліки нашої театральної освіти. Не про це зараз мова. Я понад чверть віку віддав Київському театральному. Я зріднився з інститутом і у повній мірі відчуваю його чільну роль у вихованні молодого театральної зміни в Україні. Він випускає для нашого мистецтва *талановитих, потрібних людей*. Все краще, що є і може бути в Києві, залучене до викладання в ньому. Нині йде мова про театральну школу як таку.

Роздуми ці виникли від спостережень, порівнянь, співставлень. Мені довелось побувати у різних театральних школах: від китайської, в Пекіні, до голландської, що у місті Утрехті. В якійсь мірі мені знайома польська театральна школа, слідкував я за викладанням акторської майстерності в університеті Карнегі — Меллон у Пітсбургу. І мова не про те, що вони гірші чи кращі за наші, але в тому, що **в кожній з них є свій стиль, свій особливий метод навчання**, притаманний школі в цілому. Свій напрямок, між тим, на мій погляд, дещо розмитий, хоча я не претендую на істину в останній інстанції.

Краківська театральна школа — плоть від плоті, кров від крові кращого польського театру — Старого театру, театру Анджея Вайди, Єжі Яроцького. Школа націлена на виховання акторів по-справжньому су-

часного театру переживання, і студенти засвоюють цей напрямок часто не буквально, але через різні цикли театральних вправ, що тренують легкість, рухливість, вміння від зонгу вишукано перейти до слова, поєднати те ж слово і пластику. Однак, усі ці цикли не є самодостатніми, вони є лише засобом (і могутнім). Підготовкою до проживання ролі справжнього і глибокого. У них танець — не просто танець, а театр танцю на третьому курсі. Вокал — не просто вокал, а театр вокальної мініатюри. Уроки пластики плавно переходять у театр пантоміми. І в небагатій Польщі знаходяться гроші для запрошування педагогів з інших країн на півроку, на рік, якщо у них у Кракові немає фахівців саме такого класу, і на проведення європейських, ба навіть всесвітніх симпозіумів з проблем акторської технології. Що ж, їм можна тільки позаздрити.

На відміну від краківської школи, варшавська театральна школа виховує в основному акторів театру удавання. Там технічній оснащеності студента надається ще більшої уваги. Виправка, осанка студентів бездоганні, голос, здатність виконати на площадці будь-яку, найризикованішу пропозицію режисера, полонять. Я був свідком того, як на фестивалі в Торуні варшавський театр «Розмаїтості» показував виставу, друга дія якої в буквальному розумінні відбувалася під колосниками, актори пересувалися повітрям, руками і ногами ухопившись за троси. Зрозуміло, була спеціальна страховка, але сорок хвилин артисти висіли під куполом, рухались по тросах і вели найактивніший, темпераментний діалог.

В основі стилю Утрехтської театральної школи — відома система Далькроза, її подальший розвиток. Уява, звісно, тренується абстрактна, але смілива й активна. Взагалі, жодних психологічних розмов — нехайне здійснення теми етюдів на площадці, без детального розбору, без подробиць, але здійснення рішуче. Спілкуванню ж надається третьорядне значення, якщо взагалі надається. У цьому, очевидно, є риса ще й національна. Такого глибокого і всеохоплюючого егоїзму, як у Голландії, я не побачив у жодній іншій європейській країні.

Студенти двох останніх курсів Утрехтської школи — легкі, рухливі, органічні — чують, бачать, добре реагують на все, але не заразливі

у бурхливому прояві темпераменту і, як правило, не принадливі аж до несприйняття. Можливо, поверхове відчуття від життя у Західній Європі, відчуття, що у жодній мірі не претендує на якусь істину, можна сформулювати приблизно так: життя там минає без пристрастей або, скажімо так, без видимих пристрастей.

У пересічному європейському театрі акторська техніка куди вища за нашу, натомість духовності менше. А ми, замість того, щоб всерйоз замислитись над тим, як і чому ми втрачаємо акторську техніку, джерела якої Захід перейняв у Всеволода Мейєрхольда і Михайла Чехова, починаємо заражатися їхньою бездуховністю. Нині ми досить рідко стаємо свідками проявів на вітчизняній сцені великих пристрастей і поривань, що облагороджують душу або скидають її у безодню зла чи відчаю, тобто того, чим здавна був уславлений російський та український театр.

У Києві ми вчимо загалом непогано. Але ось — свій індивідуальний почерк, дещо особливе, що, як індивідуальний знак якості, вирізняло б нас від усіх інших?.. Чи є таке?.. Треба чесно визнати: нам у цьому відношенні похвалитися нелегко. Мені здається, в інституті немає єдиної творчої, художньої ідеї, принаймні, у вихованні артиста, яка б скріплювала різні індивідуальні методи виховання. Немає і механізму реалізації її. Начебто, з одного боку, це навіть демократично, немає тоталітарності у навчанні, кожен майстер вчить по-своєму, існує певна кількість індивідуальних напрямків. Все це так. Але відмінність, у чому ж відмінність, у чому індивідуальність нашого Театрального? Адже раніше в Москві випускника Школи-студії МХАТу можна було безпомилково відрізнити від вирускника Вахтангівського училища, а їх двох — кожного зокрема — від випускника Щепкінського, що при Малому театрі.

Або, скажімо, театрознавці. Ну, це каста особлива, а кастовість — це жахливо; на мій погляд, річ смішна і шкідлива, яка свідомо культивується деякими педагогами з першого курсу. Хай пробачать мені, коли я помиляюсь, але багатьом нашим нинішнім студентам-театрознавцям не прищеплюють, на мій погляд, чогось простого і обов'язкого — любові до театру, і, передусім, до людей театру: звучить дещо дивно,

але це саме так. Складається враження, що багатьох молодих людей, що отримують театрознавчий диплом, театр як такий щонайменше дратує.

Перефразовуючи відомий початок статті Белінського про театр, можна сказати: «Чи любите ви театр так, як я його ... ненавижду?!» Перебільшення? Згоден. Та чим пояснити тоді млявість молодих театрознавців та їхню неактивність в осяганні процесу створення вистави зсередини, саме зсередини? Адже між відділеннями акторським і театрознавчим, що належать одному факультету драми, — нині провалля, бо кожен «гризе свою кістку в своєму куті». Та коли, скажімо, акторам брати участь у процесі навчання театрознавству необов'язково, то театрознавці просто зобов'язані осягати процес виховання акторів — від А до Я, інакше, яким же чином вони — молоді — писатимуть потім про акторів. А вони переважно, за рідкісним винятком, так і пишуть... Ніяк. Щось загальне, приблизне, але обов'язково захоплено, або украй негативно. Втім, очевидно, вони не винуваті. Відповідати за це повинні ті, хто мудріші, досвідченіше, хто їх веде.

Складається враження, що в інституті студентів-театрознавців заражають якимось мікробом елітарності: мовляв, ви, безумовно, розумніші, ви у башті зі слонов'ячої кістки... А що як поєднати акторів, режисерів і театрознавців, продумати, як саме, але поєднати. Користь була б очевидною. Все-таки є в цьому щось потрібне, корисне для тих молодих людей, що приходять до Театрального інституту набиратися розуму.

Про викладання режисури говорити також непросто, тому що престиж професії впав, майже до нуля. Конкурс вкрай невеликий. А якщо немає вибору, що залишається? Залишається вчити тих, хто приходить. Нормальна людина може щось сприйняти, якісь ази професії, але саме це і є чомусь ахілесовою п'ятою багатьох молодих режисерів. Придумати щось хитромудре на сцені вони можуть, а от допомогти акторові зробити роль, — ось тут і осічка.

І ми, як коловорот води в природі, повернулись до вихідної позиції, до запитання тієї молодої актриси: «Як працювати над роллю?» І хоча успіхи у театральній освіті у нас чималі, і свідчення тому — пред-

ставлені в багатьох театрах портрети чудових акторів, випускників Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, які стали справжніми лідерами у своїх колективах: і Богдан Бенюк, і Анатолій Хостікоєв, і Юрій Мажуга, і Федір Стригун, — все-таки варто замислитись над тим, щоб наша театральна школа відрізнялась від інших. У всіх значеннях цього поняття.

Особливо хочеться зупинитися на засвоєнні у театральній школі класики. У данову випадку, української класики, і, передусім, спадку видатного українського драматурга, українського Островського, який створив по суті український національний театр, — Івана Карпенка-Карого.

Це болюче питання. Болюче для всіх, кому дорога драматургічна творчість корифеїв.

Я часто запитую себе: чому видатні п'єси Карпенка-Карого нині ставлять рідко, і мають вони — ці постановки — такий недовгочасний вік, таке нещасливе сценічне життя? Адже п'єси ці геніальні.

Особисто я дійшов висновку, що у виставах, за ними поставлених, нині відсутнє те, що я називаю **реакцією покоління**, інакше кажучи, відсутнє відчуття сучасності. Не у вульгарно-соціологічному значенні цього слова, а у пристрастях героїв, у стрімкому ритмі внутрішнього життя людей, що змінились нині. І в осяганні основних конфліктів, досить-таки далеких від свідомості нашої молоді. Адже нинішні молоді актори і студенти мають не тільки повірити, що не так вже й легко, у ці конфлікти, але ще й прожити їх зсередини. Колізії ці повинні їх **особистісно зачепити**. Вони можуть грати у костюмах, близьких тій епосі, майже етнографічних, в костюмах стилізованих і, нарешті, сучасних. Не в тім річ. Вони внутрішньо повинні грати **про своє** — тільки тоді на сцені виникає живе життя, і класика із вдячністю відгукується.

Це важко, але ж саме цьому потрібно вчити студентів, саме на це звертати увагу. **Реакція покоління** — це не тільки бачити і чути на сцені, це ще й відчувати так, як відчують нинішні люди. Це і стрімкість діалогу — найважливіша частина засвоєння класики. Адже ж не можна у наші дні розмовляти на сцені так спокійно або так декламаційно-пишномовно, як говорили у столітті дев'ятнадцятому.

Реакція покоління — це прагнення здійснити будь-яке навчальне завдання не про «них», а про «нас».

З особливою силою все це я відчув нещодавно, репетируючи зі студентами «Сватання на Гончарівці» Григорія Квітки-Основ'яненка.

Визнаю, не чекав, що репетиційний процес буде таким важким, навіть часом болісним. Виявилось, головна колізія п'єси — любов «кріпака» і вільної дівчини, любов таємна, напівзаборонена, неможливість поєднати свої долі — сприймається студентами як щось дуже далеке, майже як життя на Марсі. Також і як стосунки — залежність бідних селян в селі від багатих, заможних. Повірити у ці обставини життя, відчувати їх у повній мірі, як свої власні, виявилось дуже нелегко. І жодними культурологічними лекціями тут не допоможеш... Та як же все ж зробити так, щоб ці колізії стали студентам емоційно близькими?

Треба чимось їх зачепити, щось сколихнути в душі. Треба запропонувати їм теми таких етюдів, такі життєві обставини, в які вони могли б повірити, і через ці етюди почати пробиватися до автора, через нинішні обставини життя. Ось тоді на сцені почнуть діяти, заговорять живі люди.

Це і буде реакція покоління. Може, всього одразу не досягнути. Але прагнути цього необхідно.

Без реалізації поняття «реакція покоління» я певен, живе життя класики обертається нині на сцені театральною етнографічністю.