

Вахтанг ЧХАЇДЗЕ

## **ДО ПИТАННЯ ВИХОВАННЯ РЕЖИСЕРІВ НА IV і V КУРСАХ**

Робота з професійними акторами потребує від студентів певної зрілості. Насамперед, зрілої особистості митця. Тема моральних засад професії звучить тут з новою силою.

Справедливе твердження В. Немировича-Данченка про те, що для режисера «не досить суто артистичної й організаційної майстерності. Ще треба завоювати моральне право володіти душами людей, відданих мистецтву». Завоювати моральне право «володіти душами людей» — яке відповідальне і важке завдання!

Вибір одноактної п'єси для постановки невідривний від передчуття її надзавдання: заради чого вона сьогодні буде представлена глядачам? На цьому етапі здатність режисера чути час, його творча зрілість — мають вирішальне значення. Метод дієвого аналізу — взаємострий інструмент: допомагаючи проникнути у таїну п'єси, він разом з цим з усією очевидністю виявляє і її недоліки — відсутність мистецької правди, логіки, безконфліктність, підміну проблеми примітивною мораллю. Якщо вибір режисера зупиняється на п'єсі неглибокій, псевдосучасній, зодягненій в одержі актуальності, використовувати для її аналізу такий метод немає сенсу. Яка користь від надскладніших лазерних приладів, що передбачаються для дослідження життя океанських глибин, але застосовуються до вивчення життя в дощовій калюжі? Найхитромудріший прилад, найтонший інструмент нічого не знайде на дні її, окрім недопалків, битого скла та іншого сміття.

Тож обираючи п'єсу, режисер бере на себе відповідальність перед учасниками майбутнього спектаклю. Він повинен передчувати принадність для колективу тієї мистецької таїни, що міститься у п'єсі, — адже розгадці цієї таїни й буде присвячено увесь подальший процес роботи. П'єса має стимулювати акторів до творчості, до пошуку, до експерименту.

Режисер наодинці з п'єсою — період так званої «розвідки розумом». Тут вирішальне значення мають також етичні посилання студента. Яку мету ставить перед собою режисер? Збагнути таїну задуму автора, розгадати своєрідний, ні на що інше не схожий світ його п'єси, унікальну її стилістику? Або, навпаки, — використати п'єсу лише як привід для постановки, для доведення власного погляду на дійсність, задалегідь сформовану режисерську концепцію втиснути у п'єсу за будь-яку ціну? Обидві ці позиції живі в театрі, у сценічній педагогіці і сперечаються між собою рівно стільки ж часу, скільки існує режисерський театр. Не можна не визнати все ж таки, що агресивна суб'єктивність режисера по відношенню до автора етично неповноцінна. До того ж, я впевнений, що самовиявлення, експлуатація власного обдарування не можуть бути безкінечними — яким би не було великим обдарування митця, рано чи пізно воно виснажується. Метод дієвого аналізу допомагає збагаченню режисера, наближаючи його до авторського задуму, до смислу першоджерела. При цьому індивідуальність студента, його особливий мистецький світ знайдуть віддзеркалення в тому, наскільки глибоко й сучасно зуміє він прочитати і зрозуміти п'єсу, а на етапі «розвідки тілом» — допомогти акторові втілити дух автора. Не слід забувати, що подія має як об'єктивний, так і суб'єктивний характер, тому розчинення режисера у п'єсі тільки здається таким. Воно необхідне, аби, підкорившись її мистецьким законам, згодом підкорити п'єсу собі: надаючи сценічної форми, даючи їй нове життя у мистецтві актора, перетворюючи за допомогою творчості сценографа та композитора.

Ще один етичний аспект: взаємовідносини режисера та актора. Режисерська всевладність, зверхактивність — з одного боку, і пасивність актора, задовільнення виконавською функцією, покірність слухняність —

з іншого, — такою є досить розповсюджена картина розстановки сил у театрі. Зруйнувати, кардинально змінити її покликаний метод дієвого аналізу п'єси і ролі.

Творчу особистість формує самостійна творча діяльність. Імпровізація виключає виконавство, вона потребує енергії, вигадки, ініціативи, надає свободу вибору, виявляє інтуїцію та мистецькі потенції. Завдяки імпровізаційному способу репетицій актор виявляє духовний світ: з усіма подробицями, непередбачуваними нюансами, внутрішніми протиріччями. Сила театру, безсумнівно, полягає у повноті самовираження неповторної індивідуальності актора та режисера.

Нагадаю, що роль режисера у створенні правильної імпровізаційної атмосфери дуже велика: він спрямовує її у правильне русло шляхом відбору та загострення запропонованих обставин, провокує дійові сутички партнерів, їх конфліктну боротьбу. Л. А. Сулержицький робив тонкі спостереження стосовно цієї проблеми, що не втратили значення для сьогоднішнього театру і сценічної педагогіки: «Вся напружена робота сучасного режисера по відношенню до актора полягає у тому, щоб допомогти йому знайти самого себе, допомогти йому, як-то кажуть, «виявити» свою особистість якомога глибше, допомогти йому відділити у своїй роботі те, що дійсно становить його справжню індивідуальність, від загального, театрального, від так званого “тончика”, який... нічого спільного зі справжньою його індивідуальністю не має... Ловити, з любов'ю відзначати в актора усякий щирий, дійсно індивідуальний момент, помічати, якими шляхами йому вдалося привести себе до справжнього піднесення, що йому допомагало при цьому, що заважало, створити для його індивідуальності найбільш належні умови — ось робота режисера по відношенню до окремого актора. А така робота вимагає, щоб обидва вони жили душа в душу протягом усієї роботи. Якщо настають ворожі відносини, — струм переривається, і робота зупиняється. Але, окрім актора, є ще автор, є ціла п'єса, що немислима без ансамблю. Тут починаються нові труднощі, що вимагають часом величезного напруження фантазії, виняткового такту і чуття режисера. Кожній індивідуальності треба створити найвигідніші умови — таким чином, щоб це не тільки не порушило ансамблю або не

йшло у розріз із ідеєю п'єси, а, навпаки, щоб усе сприяло її виявленню та яскравості».

Цінними є зауваження Вс. Мейєрхольда з питань етики співтворчості, їх також може використовувати у своїй роботі студент: «Актор може імпровізувати тільки тоді, коли він внутрішньо радісний. Поза атмосферою творчої радості, артистичного піднесення актор ніколи не розкриється в усій повноті. Ось чому я на своїх репетиціях так часто кричу акторам: “Добре!” Ще не дуже добре, зовсім недобре, але актор чує ваше “добре” — дивися, і справді добре зіграв. Працювати треба весело і радісно! Коли я буваю на репетиції роздратованим і злим (а всяке трапляється), то я потім удома жорстоко лаю себе і каюсь. Роздратованість режисера миттєво сковує актора, вона неприпустима, так само, як і зверхнє мовчання...»

А ось ще поради майстра молодим режисерам: «Панічно боятися помилок — значить ніколи не знати удачі... Лайте завжди короткими словами: “погано”, “огидно”, а хваліть довгими — говоріть: “чудово”, “прекрасно”, “надзвичайно”...» Які точні й практичні поради!

У навчальному завданні четвертого курсу фокусуються основні принципи режисерської школи. Тут на новому якісному рівні осмислюються всі найважливіші проблеми професії: повтори основних тем необхідні.

У процесі репетицій студенти поступово долають притаманні учням школярство, буквалістику, надаючи різним положенням системи Станіславського реальних значень, осягаючи практично їх глибокий, неоднозначний, часом суперечливий смисл. Обравши п'єсу, аналізуючи і втілюючи її за допомогою методу дійового аналізу, вони проходять шлях від задуму до сценічного рішення, завершуючи його створенням художньо цілісного спектаклю (у випадку, якщо вдається досягти об'єктивної єдності всіх компонентів).

Втілення задуму здійснюється у співдружності з акторами, художниками, в окремих випадках — з композиторами і драматургами, з технічними працівниками. Тут перевіряється здатність режисера захопити, заразити всіх учасників спектаклю своїм задумом у тому сенсі, щоб вони вважали його власним. Творча «змова» — найважливіша

умова виникнення правильної репетиційної атмосфери, атмосфери спільного творення, народження спектаклю.

Режисери вперше практично стикалися з такими фундаментальними проблемами професії, як надзавдання та наскрізна дія спектаклю, акторське перевтілення, характер (в уривках, фрагментах із п'єс, які вони здійснювали перед тим, могло йтися тільки про підступи до них).

Повторю, що кожна п'єса потребує нової, своєї сценічної мови, особливого способу існування та природи почуттів актора — тільки так виникає неповторний образний світ спектаклю. Провідна роль у процесі зародження та створення цього світу належить режисерові. Проте актор — центр сценічного всесвіту. Тому «почуття актора», вміння незримо вести за собою, провокувати репетиційний пошук актора (так, щоб той не відчув творчого насильства, але водночас не міг би ухилитися від загального задуму) — ось головне, що складає суть професійної праці режисера. На думку Г. Товстоногова, «добровільна диктатура» (вчитель завжди підкреслював рівну значимість у цій формулі обох слів), вільна імпровізація актора в рамках чіткого режисерського малюнку — найбільш плідна форма співтворчості. В процесі постановки одноактних спектаклів студенти, працюючи з професіональними акторами, повинні прагнути саме до такого принципу взаємовідносин.

Аби формулу «добровільна диктатура» наповнити конкретним смислом, наведу характерні висловлювання акторів, чия творча доля невідривна від режисури Товстоногова: «Товстоногов нічого не пропускає: або відмітає, або, зачепившись за твою імпровізацію, у свою чергу підкидає ще і ще, і ще... Одне зчіплюється з іншим. Розумієте? Уже не розрізнити — чиє правдо. Він, я, знову — він, знову я... Сплітається малюнок. Народжується образ».

Із розповіді про репетиції спектаклю «Три сестри» Чехова: «Я роками не розмовляв з однією актрисою нашого театру, а тут вона виявилася моєю “сестрою”. Товстоногов “примусив” нас помиритися. Він жадав такої делікатності стосунків на сцені, він створював таку майже нетутешню атмосферу в домі Прозорових, що нам обом стало неможливо грати, виголошувати чеховський текст з колишнім неприйняттям

одне одного в житті. Мені здається, що на якийсь час ми начебто поріднилися з нею».

«Я ніколи не чув від нього на репетиціях тих формулювань і теоретичних положень, які він викладає в своїх книгах... Актори для Георгія Олександровича “співтовариші по творчості”, можна застосувати слово “творчі підлеглі” — це відбиває вольовий склад його характеру — і ніколи студійці — учні, слухачі. Товстоногов навчає в інституті, розмірковує у книгах і приватних бесідах. На репетиціях він робить спектакль і мовчки пропонує вчитися самим. Товстоногову необхідно, щоб іскра осяяння виникла тут, на репетиції. Йому потрібне зіткнення двох сил, вибух. Звідси вимогливість, неприйняття пасивності, глухе роздратування від покірності. Перше слово він майже завжди надає акторові».

«Уміючи самостійно підходити до роботи кожного разу зі своїми поглядами, він цінує свіжий погляд і в інших. Прислухається. <...> Він готовий прийняти до загального котла спектаклю найнеймовірніший інгредієнт, зварити і спробувати на смак, а не відторгнути відразу, суворо йдучи за рецептом...»

Тут саме час поміркувати про акторський ансамбль. У роботі над одноактівками режисери зустрічаються зазвичай з акторами високого класу. Це яскраві індивідуальності, виховані в різних школах, які по-різному розуміють цілі й завдання художньої творчості, це сузір'я талантів, кожен із яких — свій театр. Об'єднати їх в ансамбль, створити повнозвучний, досконалий за майстерністю виконання оркестр, де в кожного була б своя партія, — ось завдання, яке треба вирішувати студентів, пов'язавши етику і технологію театральної справи. Ансамбль — це не уніфікація за правилами унісону, як інколи помилково вважають студенти, але поєднання крайнощів у єдиний акорд. Чим більше несподіваних нот у цьому акорді, чим більше обертонів, тим краще.

Повернімося ще раз до поняття «добровільна диктатура» і погляньмо на нього з позиції методу дійового аналізу. Ясно, що ані ліберальність, ані деспотизм не є продуктивними у роботі з акторами. Режисер-деспот, вольова режисура дають кволі плоди і суперечать твор-

чості; лібералізм, відсутність вимогливості часто обертаються акторською пасивністю, недбалістю, в кінцевому рахунку, дилетантизмом. Диктатура режисера має стати бажаною для акторів — це незаперечна умова.

Ось як пов'язував Товстоногов методикау дійового аналізу з етичними проблемами: «У застосуванні методу виявляються всі якості режисера, а насамперед те, як він уміє працювати з артистами, чи може захопити, спрямувати, виховати. Погано зроблена хірургом операція погубить серце, поганий режисер може погубити душу актора. Тому в керівника повинно бути не тільки вміння, але й величезне почуття відповідальності. Говорячи про відповідальність, я аж ніяк не хочу вселити у режисерів почуття страху перед методом... Щонайменше цей метод потребує того, щоб його декларували. Не можна силоміць диктувати людям метод дійового аналізу, треба організувати для його застосування спілку людей, які будуть сповідувати з вами одну віру. Захоплюйте їх своєю вірою і в жодному випадку нічого не нав'язуйте. Не можна тиснути, треба спроквола діяти на акторів, щоб вони самі, охоче й добровільно, йшли за вами, не відчуваючи на собі насильства вашої волі».

Трапляється, приступаючи до роботи над п'єсою, режисер викладає трупі свій задум, демонструючи перед акторами ерудицію, знання предмета. Він нібито прагне до того, щоб вигукували: «Оце складність, оце глибина!» І, можливо, на догоду цьому потаємному бажанню винаходить громіздку і хитромудру побудову — експозицію майбутнього спектаклю, під вагою якого часто гине живий, органічний процес творчості актора. Поширений режисерський прийом — з самого початку роботи над спектаклем робити експозицію, визначати надзавдання, конфлікт, викладати трактовку, «роздавати зерна» ролей акторам — нерідко призводить до перетворення їх на бездумних виконавців режисерської волі або в «головастиків», що роз'ятрюють себе самоаналізом. Такий режисер, навіть позбавлений рис деспотизму по відношенню до актора, тим не менш, позбавляє його свободи, розкладаючи по полицях творчий процес, не залишаючи місця для уяви актора, його живого почуття, індивідуального досвіду.

Логіка здорового глузду і гола технологія завжди стають бар'єрами на шляху народження спектаклю, ролі, але аж ніяк не їх основою, як думають іноді молоді режисери, тому що не може бути «граматика основою поезії, або виробництво пензлів — основою образотворчого мистецтва», «сама логіка нікого не здатна привести до нових ідей, як сама лише граматика нікого не здатна надихнути на створення поеми, а теорія гармонії — на створення симфоній». Тому я хочу застерегти студентів від помилки, що вже перша зустріч з акторами потребує детального викладення задуму та шляхів його реалізації.

Як протягом чотирьох років процес навчання збуджував в учнях самостійність, сприяв народженню їх власних ідей, віднайденню творчого голосу, так і студент–режисер у процесі роботи над спектаклем повинен усіма засобами відкривати змістовність людської сутності актора, який працює в його одноактному спектаклі, стимулювати актора до сміливого виявлення своєї неповторної індивідуальності. Довір'я до особистості актора — важливий крок на цьому шляху.

Необхідно враховувати нерозривний взаємозв'язок, пов'язаність вищих моральних цілей театру зі сценічною технологією: чим вищий рівень творчих завдань поставлено перед актором, тим активніше йтиме пошук нових виражальних засобів. Саме нетрадиційність режисерського задуму є могутнім стимулом мистецької зухвалості актора, його вільної творчості, сміливої мандрівки неходженими шляхами мистецтва.

Три якості обдарування актора мають бути особливо цінними для режисера:

1. Природна органічність — те, що в музикантів називається слухом.
2. Рівень інтелекту, що дозволяє акторові поділяти режисерський задум, не просто зрозуміти його, але й запалитися ним.
3. Здатність до імпровізаційного існування в репетиціях та спектаклях, до імпровізаційного способу гри у точному режисерському малярюнку.

А які властивості особливо важливі в режисерові? Спробуємо виділити найважливіші характеристики професії режисера.



Режисер — автор спектаклю. Він постановник і педагог, що володіє загостреним «почуттям актора». Він психолог, дипломат. Він літератор, художник, музикант. Він блискуче володіє просторово-пластичною композицією, видовищним мисленням. Його почуття правди, почуття форми — бездоганні. Інтуїція та уява — гіпертрофовано розвинуті. Він — широко освічена людина. Він — добрий організатор. Він володіє магічним даром притягувати до себе людей, здатністю заражати інших своїм мистецьким баченням світу. Він — неперсична особистість. Мабуть, ще багато якостей обдарувань режисера не названо. Але навіть і ті, що перелічені, потребують невтомної роботи для формування цих якостей та їх розвитку.

Спектакль — оркестр, в якому кожний інструмент має свою партію. Провідна партія мусить завжди належати акторові. Надзавдання цементує всю будівлю майбутнього спектаклю, допомагає відбору виражальних засобів. Як зазначалося, особливу увагу в цьому «оркестрі» режисер повинен приділяти сценографу. Про природу взаємовідносин режисера зі сценографом ми розмірковували вже у зв'язку з проблемою жанру. Подивимося на неї з точки зору етики співтворчості при створенні мистецької цілісності спектаклю. Справжній митець не терпить, коли режисер примушує його прийняти своє готове уявлення про новий спектакль. Слід враховувати, що талановитий сценограф завжди збагачує режисера — адже це справа його життя, його професія. Якщо режисер не довіряє художнику, він обкрадає себе. Спілкування зі сценографом подібне до того, як режисер взаємодіє з акторами в процесі репетиції. Мета режисера — будь-якими засобами (і це також мистецтво!) розпалити їхню уяву та фантазію, зробити творчими партнерами, які йдуть до спільної мистецької мети.

*Сценографія* — це простір, час, світло, рух.

По мірі дозрівання й народження сценографом майбутнього спектаклю режисер повинен знайти відповіді на чотири найважливіших питання:

1. Яким є цілісний мистецький образ сценографії, його емоційний зміст, стилістика, жанр, тональність?

2. Які композиційні та мізансценічні можливості дає сценографія режисерові з точки зору акцентування найважливіших етапів розвитку спектаклю пробулові подій п'єси?

3. Як розвивається сценографія спектаклю (від висхідної, через головну та фінальну події — до головної)?

4. Як ця сценографія здатна вирішити художньо-технічні завдання, поставлені п'єсою? (Наприклад, драматург вказує, що дія відбувається на березі моря, потім — у кімнаті, в горах, згодом — у залі палацу, або — герой провалюється в безодню чи відлітає услід за ангелом у небо, земна куля розкололася навпіл і т. ін.). Звісно, не можна ілюструвати ремарки, дані у п'єсі автором, слід осмислити їх, знайти образний еквівалент, у залежності від жанру, смислу, від надзавдання спектаклю. Рішення всіх технічних завдань повинні міститися у сценографії від початку. Звичайно, у процесі репетицій можна від них відмовитися і знайти нові відповіді, нові підходи, але пошук їх повинен розпочинатися не з нуля, а із заперечення або розвитку існуючої версії.

Без відповідей на ці чотири питання, на мою думку, режисер не може вважати сценографічне рішення віднайденим. Із цих питань перше — основне. Від нього залежать усі наступні відповіді.

На продовження розмови про мистецьку цілісність вистави скажу, що костюми акторів перебувають у безпосередній залежності від сценографічної ідеї, багатоманітно пов'язані з нею. А цементує все — жанр спектаклю та його надзавдання.

Декілька слів про музику спектаклю.

Спектакль — складний організм. Сучасний «тотальний театр» передбачає зростання в ньому ролі і значення суміжних мистецтв. При цьому музика часто відіграє роль організуючого начала при взаємодії зі сценографією, зі світлом, кольором, з пластикою спектаклю.

Мистецька цілісність спектаклю багато в чому залежить від міри художності будь-якого його компонента, від насиченості загальним смислом кожної деталі, від відбиття складної структури театральної вистави в усіх її складових. Принцип змістовної та стилістичної єдності спектаклю — найважливіший у мистецтві режисера. Саме цей принцип відкрив для музики величезні можливості в цілісній системі сценічного твору.

Сьогоднішній театр — нащадок багатого досвіду взаємодії драми та музики. Але саме режисерський театр, що народився лише в середині XIX ст., докорінно змінив погляд на цей союз. Цілісний, підкорений режисерському задуму сценічний світ зажадав нового підходу і до ролі музики у спектаклі. Музика, що побутувала колись у виставі у вигляді увертюри, антрактів, музичних номерів, сюжетних ілюстрацій, інших прикрас поступила місцем музиці, що зайняла важливе місце у складній структурі спектаклю, яка сприяє створенню його художньої цілісності.

У книзі «Музика спектаклю» Надія Таршис подає безліч цікавих прикладів того, як різні театральні системи XX ст. встановлюють власні підходи до цієї теми. Так, Мейєрхольд прагнув вловити п'єсу «слухом насамперед». В його спектаклях музика виконувала відповідальне конструктивне завдання, вона організовувала архітектуру цілого. У Мейєрхольда музика вступала в дію і вносила в неї свою ноту, ніби окремих, зі своєю точкою зору, персонаж. Згущення, обособлення музики для створення узагальнюючого акценту були притаманні мейєрхольдівським спектаклям.

Новаторським для свого часу був підхід Станіславського до детальної розробки звукової партитури спектаклю, зливої з музикою, до створення безперервного музичного малюнка, звукової тканини, що пронизує всю дію. Перевтілення музики у «душу вистави, яка звучить», — таким був мистецький ідеал Станіславського.

Цікавою видається також реформа музики на сцені, здійснена Максом Рейнгардом. На новому історичному етапі вона нагадала про зв'язок музики, яка звучить реально, з «музикою дії» в античному театрі. У Рейнгардта музика організовувала ритми дії, характер її й атмосфери у відповідності до концепції режисера.

«Епічний театр» Брехта пропонував ще більш, аніж у Мейєрхольда, жорстко виявлений контрапункт музики в спектаклі. Тут музика відчуває події, що відбуваються. Зонги — це розриви дії. Музика з особливою силою уособлюється у сценічній тканині. Вона трактує події, що відбуваються, у спеціально відведеному часі та просторі спектаклю, вона висвітлює події по-новому. Зонг звернений безпосередньо до гля-

дачів. Музика у Брехта допомагає акторам через прямий контакт шукати одноступів у глядному залі. Підкреслимо аналітичну спрямованість музичної партитури в «епічному театрі». Вона являє собою голос театру, синтезуючи, узагальнюючи зміст того, що відбувається на сцені.

Сучасні контакти музики і театру зобов'язані експериментам, що здійснені багатьма видатними режисерами (я нагадав про деяких, але таких прикладів в історії театру ХХ ст. набагато більше). Різним творчим системам режисерського театру відповідають найбагатші варіанти використання музики в спектаклі. Студенти-режисери в процесі навчання повинні вивчити якомога більше кількість цих варіантів, аби розширити свої уявлення про предмет.

Очевидно, що невід'ємною складовою музики у спектаклі завжди є «музика ролі». Музична організація цілого вбирає в себе створювані акторами образи, але це не означає, що «музика ролі» є зменшеним зліпком «музики в спектаклі». Цей взаємозв'язок складніший: «музика ролі» просякнута диханням цілісного розвитку дії, є його стрижнем. (Чудово говорив про це Михайло Чехов: «Слухай мене, як мелодію», — начебто звертався до нього з таким закликком Дон Кіхот, над образом якого фантазував Чехов.) Немає сумніву, що «музика ролі», її «мелодія» пов'язані з «зерном» образу, з проблемою акторського перетілення.

Слово актора, музика, шуми, звуки — все це не ілюструє одне одного, але складають єдність, організуючи спільне звучання спектаклю і розкриваючи його головний емоційний, духовний зміст. У музиці спектаклю своєрідно відбивається його конфліктний розвиток, його поетика, стилістика. Продуктивною є взаємодія музики з діалогом, з мізансценуванням, її змістовий контакт — зі сценічною дією (у тому числі й за законом контрапункту) — «народжує віддалене відлуння», що розширює й укрупнює зміст спектаклю.

Музика, «що озвучує» сценічне життя, — справжній співавтор режисера. Виразальні можливості театральної музики, що володіє емоційно-духовною насиченістю, образною ємністю, воістину невичерпні. Складний звуковий образ спектаклю народжується із взаємодії безлічі компонентів.

Музично-звукова партитура — важлива частина режисерської партитури спектаклю. Зазначу, що особливо великим є її значення у процесі інсценізації прози. Саме музика зближує авторський голос з голосом театру, вона зливає ці два голоси в один і робить прозу театром.

Ми говорили вже про співавторство режисера зі сценографом. У роботі режисера з композитором є багато аналогій. І все ж не можна не сказати, що музика володіє більшою, сказати б, іншою повнотою буття у часі — в процесі розвитку спектаклю. У цьому її особлива сила, яку повинен використати режисер. Союз режисера з композитором, який пише музику до спектаклю, може бути особливо плідним, якщо композитор присутній на репетиціях, входить в емоційно-ігрове середовище постановки зсередини, проживаючи сцени разом з їх учасниками. Це допомагає створити музику, здатну брати участь у сценічній дії як її активний рухаючий елемент. Дієвість музики в спектаклі, її вплив на розвиток конфлікту, на формування атмосфери і жанру — її найважливіші властивості.

У процесі роботи на четвертому курсі режисери намагаються створити спектакль як мистецьке ціле, в якому музично-звукове та просторово-пластичне рішення мають рівну естетичну цінність і сплавлені в єдину партитуру, де кожний елемент має театральну значимість.

Ідеї співтворчості Товстоногов знайшов парадоксальну формулу: «свобода в рабстві». «Свобода» і «рабство» — ці начебто протилежні поняття поєднуються у сценічній практиці засвоєння методу дійового аналізу. Свободу актора «обмежують» автор і режисер, але саме автор і режисер у той же час розкріпачують, збагачують, розвивають акторське мистецтво. Так само і режисер: свідомо приймаючи «рабство», «залежність» від актора та автора, розчиняючись у них, оживає й набуває сили власного голосу у творчості актора й автора. Діалектика колективної творчості знімає протиріччя у формулі «свобода в рабстві», оскільки творчі обмеження, усвідомлені митцем, дають безмежний простір його натхненню, розпалюють його уяву.

Обмеження дають безмежний простір? Саме так! Чудово сказав Гоголь: «Талант не зупиняє вказані йому кордони, як не зупиняє

річку гранітні береги. Навпаки, увійшовши в них, вона швидше й повніше рухає свої хвилі». У процесі створення спектаклю студенти мають враховувати, що розкріпачена творчість кожного митця має бути «пов'язана багатьма нитками», суворими взаємозалежностями з іншими митцями.

Режисера можна порівняти з призмою, що збирає в один фокус усі компоненти сценічного мистецтва: «Збираючи всі промені, переломлюючи їх, призма стає джерелом райдуги... За два з половиною тисячоліття театр пережив усяке. Усіма хворобами, здається, перехворів. І не помер. І ніколи не помре. Поки нерозривний союз автора, актора та глядача. Режисер — головна сила, що цементує цей союз», — справедливо стверджував Товстоногов.

Час, поетична ідея та мистецтво актора перетинаються у творчості режисера, щоб явити на світ творіння, що відповідає вимогам сучасності. Етична мета такого об'єднання — перетворити театр на лабораторію «життя людського духу». Режисер — ідеолог і натхненник, організатор, творець, поєднуюча сила у синтезі мистецтв.

Працюючи над постановкою першої у своєму житті вистави, студенти-режисери реально починають відчувати як свої величезні права, так і ту міру відповідальності, яку на себе приймають. Відповідальність на всіх і за всіх. І за все. Режисерська школа надає серйозного значення самостійності роботи студентів на цьому етапі. Допомога педагогів — мінімальна: обговорення, аналіз, зауваження, поради.

Самовиховання, самоосвіта, саморозвиток, у тому числі в руслі ідей, почерпнутих у школі, — найважливіші умови становлення режисера. На порозі зустрічі студентів з професіональним театром ця тема набуває особливого значення.

Найстрашнішим ворогом професії, безсумнівно, є дилетантизм. «Невігласам і дилетант може здатися ерудитом. Але в нашій справі невіглас менш небезпечний, аніж дилетант: невігластво наочно очевидно, а дилетантство небезпечно, оманливе. Режисер — учитель і вихователь колективу. Щоб навчати, треба багато знати. В історії театру були випадки, коли величезний акторський талант діставався людям неосвіченим або малоосвіченим. Хоча легенд подібного кшталту більше,

аніж фактів. Прикладів талановитих, але неосвічених режисерів історія театру не знає. Афоризм Пушкіна про поезію, яка мусить бути трішечки нерозумною, треба розуміти не буквально. Але якщо поезія, припустимо, й може бути нерозумною, то нерозумна режисура — абсурд. Це не режисура. Знання — живлення режисерської уяви». Боротьба з дилетантизмом завжди була й залишається найважливішим принципом режисерської школи. Інтуїція митця знаходить живлення у життєвому досвіді та глибоких знаннях предмета.

Відомо, що театр є мистецтвом синтетичним, воно вбирає в себе багато мистецтв — музику і живопис, архітектуру й хореографію, мистецтво актора і драматурга. Режисер-професіонал, покликаний поєднати їх в ім'я створення нової мистецької цілісності, повинен бути знавцем усіх цих мистецтв. Драматичний театр в основі своїй найчастіше — літературний театр. Значить, режисер повинен любити і знати літературу, всі її види та жанри. «Література — невідривна частина культури, її не можна зрозуміти поза цілісним контекстом усієї культури даної епохи. Її неприпустимо відривати від решти культури і, як це часто робиться, безпосередньо, так би мовити, через головні культури співвідносити із соціально-економічними чинниками. Ці чинники діють на культуру в цілому і тільки через неї та разом з нею — на літературу», — справедливо писав М. М. Бахтін, закликаючи до відкриття якнайширших культурних горизонтів у процесі осмислення того чи іншого літературного твору.

Якщо ми по-справжньому стурбовані професійним рівнем студентів-режисерів, то не можна ігнорувати питання взаємозв'язку та взаємозалежності різних галузей культури. Треба визнати, що обсяг знань з історико-театрознавчих та мистецтвознавчих предметів, передбачений програмою навчання, недостатній для сучасного режисера. На жаль, досі театральна освіта не дає режисерам достатнього загальнокультурного фундаменту. Перед мистецтвознавцями стоїть завдання створення для режисерів єдиного курсу «Історії світової культури». Проте, поки завдання в усій повноті не вирішене, нам залишається уповати на послідовну самоосвіту студентів. Школа може хіба що спрямувати і контролювати цей процес.

Тут, до речі, можна зазначити, що протягом чотирьох років ми робимо це, зокрема, через різноманітні семінарські заняття. Вони включають у себе лекції, диспути, доповіді (усні та письмові), практичні заняття, тематичні театральні ігри, дослідницьку роботу студентів (індивідуальні та групові форми). Семінари проводяться на основі переглянутих студентами спектаклів (у тому числі їх відеозаписів), кінофільмів, відвідання художніх виставок, концертів, музичних програм. При підготовці семінарів необхідне використання літератури, що висвітлює ці питання, її відбір та аналіз.

Ось тільки деякі теми таких семінарських занять:

1. Історія світового режисерського мистецтва.
2. Теорія та практика видатних режисерів сучасності.
3. Пошуки й експерименти сучасної європейської режисури.
4. Творчі пошуки вітчизняних режисерів.

Подібним чином можуть формулюватися теми, що стосуються акторської майстерності, сценографії, музичного мистецтва. Семінари провакують самостійний пошук відповідей на актуальні питання сценічного мистецтва, заохочують студентів до роздумів, творчих суперечок, звільнюють мислення від штамів, банальностей, наділяють свіжим поглядом на відомий предмет. Так поступово розширюються горизонти, формується мистецький смак, виробляється власне розуміння театрального мистецтва.

Школа — це тільки початок процесу самоосвіти та самовиховання. Прийшовши до театру, режисер зобов'язаний не припиняти цього. Зупинитися — значить, втратити все, що мав. Адже знання та навички, отримані в школі, мають підступну здатність не тільки заштамповуватися, поступово вивітрюватися, але й помирати. Що робити, аби цього не трапилось? Відповідь проста: не боятися бути учнем — ні у двадцять років, ні коли тобі перевалило за шостий десяток, — тобто все життя.

Коли добігає кінця четвертий рік навчання, дивлячись на учнів, все частіше ставиш собі запитання: хто з них, ступивши на самостійну дорогу, не змінить, але розвине ті мистецькі принципи, що виховує в них багато років режисерська школа, в кому яскраво розгориться вогонь,



який називається талантом і без якого життя у мистецтві тьмяне й нецікаве? Звичайно, це покаже час.

П'ятий курс, як я вже говорив, студенти працюють поза школою — у професіональних театрах (ми тільки контролюємо процес створення переддипломних та дипломних спектаклів).

Дати свободу, відкрити простір мистецькій індивідуальності учня — ось завдання, яке школа ставить перед собою в першу чергу. Не схожі одне на одного, зберігши свої неповторні риси, студенти все ж мають певну «генетичну» спільність. Ризикну стверджувати, що творчість учнів режисерської школи Товстоногова відзначено печаттю спорідненості:

1. Багатьом з них властиво у своїх роботах поєднувати поглиблений психологізм з відвертою театральністю, яскравою видовищністю.

2. У роботах учнів цієї школи провідна роль зазвичай належить акторам.

3. Їх відрізняє прагнення підібрати до кожного автора свій ключ, свої засоби сценічної виразності.

4. Вистави учнів дають приклади плідної співдружності зі сценографом та композитором.

5. У роботах режисерів виявляється високий ступінь професіоналізму. (Часом, він, на жаль, не зігрітий талантом творця і залишається лише міцним ремеслом. Однак більшість учнів школи вміло володіють професією.)

Школа дає своїм учням надійний компас, щоб вони самостійно йшли на пошук, на експеримент. Він не уберігає, розуміється, від помилок та падінь, але в руках людей цікавих та терплячих стає інструментом пізнання. Так, наприклад, метод дійового аналізу п'єси та ролі, що лежить в основі режисерської школи, є найважливішим професійним інструментом: він — компас у руках режисера, але стежки і шляхи кожного разу треба обирати нові й тільки свої. Необхідно уникнути копіювання чужих ідей, рабського слідування «букві», застосовувати не механічний, а творчий підхід до різних методик режисерської техніки, зберігати вільний погляд на професію, незалежність суджень.

У будь-якій школі завжди є елемент консерватизму — «від» і «до». Звичайно, знати ці «від» і «до» необхідно, якщо ти навчаєшся і хочеш зрозуміти саме цю школу. Але кожен митець зобов'язаний вирватися в незвіданість, за межі цих «від» і «до». І в цьому немає ніякої зради школи, навпаки, так зберігається її творчий дух.