

Олег РОЄНКО

## **РЕЖИСЕР — БАЛЕТМЕЙСЕР. БАЛЕТМЕЙСТЕР — РЕЖИСЕР**

Не треба зайве доводити, що пластичне вирішення вистави має величезне значення у постановочному процесі вистави. Сьогодні у театрі парадоксальність, еkleктика, пластична різноманітність сцен і танцювальних рішень в одній виставі свідомо підкреслюється і культивується багатьма режисерами. На останньому московському міжнародному театральному фестивалі всі захоплювалися акторами з Канади — як вони рухаються, як витончено у танцювально-пластичному відношенні побудовані їх вистави. Деякі критики починають говорити про талановитість, якщо актори чомусь рухаються не так, як у житті. Режисери нарікають на те, що акторам у театральному інституті слід більше займатися рухом і танцями. Самим же режисерам не вистачає фахової обізнаності у пластичних дисциплінах, зокрема, у пантомімі, танцювальних напрямках.

Справді, викладання танцю у театральному вузі, на превеликий жаль, не зовсім відповідає вимогам сучасного театру. Особливо це стосується дисципліни «Робота режисера з балетмейстером». Між тим, знання режисерів у царині пластики і танцю у сьогоднішньому театральному процесі повинні базуватися на міцному науковому і практичному фундаменті. Необхідний, зокрема, тренаж, що розвиває пластичну техніку, що сприяє пластичному виявленню характеру, його соціальної приналежності, психологічних особливостей тощо.

На що, гадаю, слід звернути сьогодні особливу увагу? Викладання танців має бути зорієнтованим насамперед на вивчення основних на-

прямів у драматургії. Історико-побутові танці вже самі по собі позначають певний час. Так, танці, необхідні для постановки шекспірівських п'єс, творів Лопе де Вега, Кальдерона, — це шістнадцятий вік; сімнадцятий вік — це Мольєр; танці вісімнадцятого віку — Гольдони; танці першої половини дев'ятнадцятого століття необхідні для постановки п'єс Грибоєдова, Лермонтова; друга половина дев'ятнадцятого віку — Островський, п'єси Старицького і Кропивницького — це українські народні танці, п'єси Озаркевича — покутські фольклорні танці і т. ін. Сучасна драматургія у переломленні до танців — це еkleктика епох і стилей.

Саме поняття «танець» дуже об'ємне. Режисер має чітко орієнтуватися в тому, чого він хоче. Адже танці навколо багаття, танці на вечірці, на балу, балет — це все танець. Виходить, режисерові потрібно створити для себе, висловлюючись танцювальними термінами, певну класифікацію танців. Тоді легше буде домовитись з балетмейстером.

Нарешті, режисерові треба чітко знати положення рук і ніг у танцювально-балетному класі. Вони повинні входити до тренінгу. Нехай режисер не може їх чітко, мов танцюрист, виконати, але він повинен їх знати. Це його грамотність. Більше того, режисер має обов'язково володіти конкретними навичками, які, у певних випадках допоможуть акторові, що створює сценічний характер, точно вловити характер танцю, його природу і органічно, так би мовити, не виходячи з образу, виконати танцювальний уривок. При цьому — і це важливо — режисерові треба бути готовим до імпровізації. Взагалі, якщо режисер може імпровізувати і створює всі умови для цього на сценічному майданчику, актори завжди потягнуться за ним.

Студенти повинні детально ознайомитися з такими важливими для розвитку техніки і, головне, для оволодіння стилем, танцями, як характерні танці. Такі танці, як іспанський, італійський, англійський вальс, танго і т. д., сприяють розумінню стилю і вихованню смаку, відточують природу почуттів у виставі.

Методично доцільним буде приступати до характерних танців і тренажу після засвоєння тренажу класичного танцю. Треба розуміти, що без такого тренажу важко буде переходити до розуміння і засвоєння різних стилів і напрямів. Не буде перебільшенням сказати, що

характерний танець ближче до драми, аніж класичний, адже джерелом його є народний танець. І, як би технічно його не обробляли, він зберігає риси народного колориту.

Український народний танець має вивчатися детально. Танки Київської Русі, запорізькі військові танці і сучасний гопак органічно витікають одне з другого. А яка народна глибина та індивідуальність у гуцульському танці або рибальському переплясі в Одесі. Все це потрібно знати, все це наше.

Як правило, балетмейстер, який прийшов у театральний інститут з театру опери і балету, більше уваги приділяє роботі біля станка, на середині і одному–двом історико–побутовим танцям. Якщо ж до інституту приходять балетмейстер з ансамблю народного танцю, він, як правило, вчить і домагається правильного виконання якогось народного танцю. Найчастіше це його улюблений танець. Непогано, звичайно, коли майбутній режисер вміє добре танцювати якийсь характерний танець. Це тільки плюс. Але не можна весь курс навчання режисерів будувати тільки на розучуванні самих танців, бо при такому підході техніка виконавця не розвивається.

Потрібні вправи, які за наявності мінімуму рухів дозволяють відобразити характер того чи іншого танцю. Треба надати режисерові можливість, почувши музику, імпровізувати і творити. При цьому педагог повинен підказувати основні рухи танцю. Частіше ж інститутський балетмейстер–педагог починає говорити про композицію танцю, забуваючи, що окремо поставлений танець в ансамблі чи в балеті побудований на хореографічних образах. А режисер у драматичному чи музично–драматичному театрі у першу чергу прагне до психологічного вирішення характерів і стосунків дійових осіб. Танець в його арсеналі засобів сценічної виразності має стати збільшуваним склом для виразу емоційного стану героїв, атмосфери сцени чи оцінки події. Виходить, режисер має думати про психологічну передумову до танцю. Йому потрібно підвести актора до танцю. І тоді нехай не десять, а два–три рухи стануть яскравими, заразливими, танцювальними.

Видатний російський балетмейстер Ростислав Захаров у книзі «Створення танцю» пише: «Танець — це мистецтво, а будь-яке мис-

тецтво повинно відбивати життя в образно-художній формі. Специфіка хореографії полягає в тому, що думки, почуття, переживання людини вона передає без допомоги мови, засобами руху та міміки». Це аксіома для балетмейстера балетної вистави. Але це далеко не завжди не завжди відповідає специфіці драматичного театру. Адже в драматичному театрі основним засобом передачі думок і почуттів є слово. В такому випадку танець може стати, приміром, контрапунктом до сценічної дії, або, навпаки, посилити почуття чи збагатити словесний монолог, який проголошує драматичний персонаж.

Завдання режисера зорієнтувати балетмейстера і переконати його в тому, що саме у танці вигідніше, виразніше для розвитку драматичної дії. Інакше вийде мистецтво у мистецтві.

Знову хочу процитувати Ростислава Захарова, тільки цього разу з іншої його книги «Записки балетмейстера»: «Пристаючи до постановки танців в опері, балетмейстер виходить з плану постановки оперного режисера. Він знайомиться з режисерською експозицією і отримує конкретні точні завдання. Режисер повинен розповісти балетмейстеру, як він собі уявляє те чи інше танцювальне дійство, яке місце йому відведене у виставі».

Те саме має відбуватися і у драмі. Тільки вирішальним має стати психологічний стан героя, його дія, мета, спонукальні мотиви дії. Навіть якщо йдеться про обов'язковий танець на балі, виписаний драматургом, балетмейстер має збагнути, що цього моменту відбувається з виконавцем-актором, як-то кажуть, що у нього на душі, з чим у своїй душі та з ким із персонажів він конфліктує. І тоді танець може вийти на перший план, посилюючи радість чи печаль, може стати контрастним глом дії. Всього цього може спромогтися режисер, ставлячи конкретні завдання у роботі з балетмейстером.

### **Балетмейстер зобов'язаний читати п'єсу!**

Недосвідчений балетмейстер нерідко помиляється в тому, що, йдучи до драматичного театру, він нібито зобов'язаний спланувати грандіозний за складністю танець. І коли той не виходить, продовжує наполягати. А далі виявляється, що замислене ним розраховане на професіоналів, а драматичні актори далеко не завжди готові до вершин ба-

лету. Стикаючись з цим, балетмейстер нерідко втрачає бажання творити і нашвидкоруч ліпить кілька рухів, ображаючись на те, що його не зрозуміли.

Перед тим, як перейти до постановки того або іншого танцювального дійства у драматичному театрі, у драматичній виставі, балетмейстер повинен звернути увагу на фактуру і пластичні можливості акторів, адже він має допомогти акторам розкрити свої, тільки їм притаманні, танцювально-пластичні можливості. Тож не варто тягнути драматичного актора до балетних вершин і складних па. До цього можна і потрібно прагнути у тренажі, але аж ніяк у виставі. «Балет, — пише Станіславський, — прекрасне мистецтво, але ... не для нас, драматичних артистів. Нам потрібно інше. Інша пластика, інша грація, інший ритм, жест, хода! Все, все інакше! Нам потрібно хіба що позичати звідтіля їхню дивовижну працездатність і вміння працювати над своїм тілом».

Це як настанова режисерові у роботі з балетмейстером. І все ж, коли роль танцювальна або в ній багато пластики, потрібно підбирати відповідного актора. Інакше навіть дуже хороший драматичний актор, але не пластичний, перетворить репетиції на муку для всіх — режисера, балетмейстера, партнерів. У танцювальній виставі режисерові краще призначати акторів на певні ролі, радячись з балетмейстером.

**Режисер повинен самий визначати характер танцю і пластичних номерів!**

Ще від чого хочеться застерігти режисерів і балетмейстерів, так це від переміни танцювальних рухів в останній момент перед випуском вистави. Напевне, в балеті й можна поміняти в останній момент один рух на другий. Артист балету мислить рухами, і вони в нього заздалегідь відпрацьовані. Він вкладав їх у свій фаховий арсенал ще з десяти років, навчаючись у хореографічному училищі. Артист же драми повинен відпрацювати свої танцювальні рухи, передусім дбаючи про їх психологічне виправдання. Й, вийшовши на сцену, не думати про них. Боляче дивитись на акторів, до яких за сорок хвилин до прем'єри підбігає балетмейстер і сповіщає, що його осяяло і все має бути по-іншому. Ось тут режисер повинен бути жорстким і ставати на бік актора, опираючись будь-яким перемінам.

Отже, коли співтворці визначились з трактовкою і характером танцювально-пластичних номерів, режисерові краще не заважати процесу постановки танців. Треба дати балетмейстеру свободу в роботі з акторами. І тільки після завершення чорнової роботи балетмейстера режисер повинен подивитись на виставу з точки розвитку драматичної дії, жанру і стилю вистави. Тоді вже можна вносити корективи і поправки.

З огляду на вищесказане, стає незаперечним, що кількості годин, відпущених у театральномц інституті на програму «Робота режисера з балетмейстером», катастрофічно не вистачає. Кількість годин на викладання цього предмету має бути відчутно збільшена. Не можна розглядати цей курс як дещо, встановлене раз і назавжди. Сьогодні зміст цієї дисципліни має бути суттєво розширений. До неї має бути доданий новий навчальний матеріал, включаючи й опрацювання сучасних танців. Має також бути переглянуто самий підход режисера до вирішення музично-хореографічних сцен.