

Ростислав КОЛОМІЄЦЬ
член-кореспондент АМУ, кандидат мистецтвознавства,
професор КНУТКиТБ ім. І. К. Карпенка-Карого

ПРИНЦИПИ РЕЖИСЕРСЬКОЇ АНАЛІТИКИ

(уривок з книги «Чаклування над вимислом»)

*Весь шлях до істини в блуканнях пролягає.
Навпомацки людина в глибину пірнає,
Та, зрештою, вкажу йому до правди хід,
Бо знає садівник, що дерево плекає,
Який від нього буде цвіт і плід.
Гете. «Фауст» (пер. Р. Коломійця)*

1

У чому зміст і сенс режисерської аналітики?.. Питання не для риторичної відповіді, надто вже тісно воно пов'язане з режисерською практикою.

Якщо драматург інженерує драматургічний конфлікт у п'єсі засобами літературної виразності, то режисер буде драматургічний конфлікт у просторі й часі сцени засобами театральної виразності.

Якщо режисер приступає до постановки, перш за все йому потрібно усвідомити, що саме належить вибудувати у просторі сцени та у сценічному часі, дійовий каркас твору, тобто перебіг подій і вчинків героїв у зміні обставин, що складає сюжет твору, і саме розташування й розгортання змісту в сюжеті. Логічно. Тому й вважаємо, що режисерський аналіз драматургічного твору є першим і обов'язковим етапом фахової праці режисера над майбутньою виставою.

При цьому, не станемо переоцінювати значення режисерської аналітики, мовляв, проаналізував п'єсу — і шлях до постановки відкритий. Все складніше. Так, задум вистави виникає, як правило, услід за аналізом п'єси, але далеко не завжди — в результаті його. Є все-таки хитка межа, де закінчується струнка конструкція раціональних аналітичних побудов і схем (ми, власне, будемо цим займатись) і розвертається віртуальний світ невизначеностей і фантазувань — відчуттів, уявлень, інтуїтивних здогадок, бачень і передбачень, передчуттів, марень, осяянь, того, що не фіксується розумом, який прагне все спростити, тобто того безцінного режисерського духовного напрацювання-накопичення, яке, власне, і синтезується у підвалинах режисерського задуму вистави і вже далі реалізується у сценічних побудовах.

«Задовге речення, в нім думка потопає», — іронізував гетевський Фауст.

Скажу інакше, змінивши синтаксис. Є якась хитка межа, де закінчується струнка мізерія раціональних аналітичних побудов, схем і конструкцій. Це беззаперечно. За нею ж — повз неї, крізь неї — розвертається віртуальний світ невизначеностей і фантазувань: відчуттів, уявлень, інтуїтивних здогадок, бачень і передбачень, передчуттів, марень, осяянь тощо. Тобто того, що не фіксується розумом, який, у прагненні все впорядкувати, вдається до немінучих спрощень. Того безцінного режисерського духовного напрацювання-накопичення, яке, зрештою, синтезується у підвалинах режисерського задуму вистави і вже далі реалізується у сценічних побудовах. Пам'ятатимемо й про те, що в мистецтві між категорично вірною відповіддю й очевидним

домислом існує і певна зона невизначеності — гіпотетичні умопобудови, ймовірні здогадки, можливі припущення ... ба навіть і всілякі несподівані неможливості, які не одразу й не повністю пояснюються логікою.

Може, режисерське обдарування найосвіченішого й наймудрішого постановника і виявляється у здатності його інтуїції проникати у таємниці п'єси, видобуваючи з неї — ніби не звідки — найнесподіваніші змісти.

Навіщо ж тоді аналітика, запитаєте ви? Бо — увага! — нібито не звідки.

У такому, фаустівському, тлумаченні раціональне — режисерська аналітика не більш ніж концентрат попередніх розумових зусиль задля того, щоб *(не шукайте у цьому парадоксу)* «приспати» ірраціональне — інтуїцію митця. Але й не менше того. Тож збагнімо: найдосконаліший режисерський аналіз п'єси є свого роду психологічною провокацією. Інтуїцію, як відомо, не можна присилувати, вона справді «прокидається» нібито не звідки і починає «працювати» раптом, спорадичними квантовими викидами. Але, певен, обов'язково — за умови попередньої, сказати б, розминочної роботи розуму, якою і є режисерська аналітика. Причому інтуїція — примхливе й найпривабливіше творіння людського духу — може запрацювати несподівано й на будь-якому етапі аналітичної розвідки. Ба навіть у первісних зіткненнях режисера з п'єсою. Тебе як блискавкою просякає, клішує свої самоспостереження режисер. Подальший же аналіз тільки підтвердить здогадки апіорі. І таке трапляється. Та сподіватися на блискавку не варто. Вона може просякнути, а може й оминати режисера.

Тож у режисерській аналітиці матимемо на увазі детермінованість подій п'єси і вчинків її героїв. Та це у меншій мірі. Найчастіше ж занурюватимемося у світ вірогідностей. Ця обставина й зумовлює методику аналітичної праці режисера.

Домовимося наперед про три речі. По-перше, режисер не припиняє аналітичної праці впродовж всієї роботи над виставою — це процесуально. По-друге, уникатимемо непохитних суджень і занадто жорстких схем — жодної категоричності, усе в динаміці аргументованих (вірогідних) припущень, збагачуючих уточнень і тверезих заперечень. По-третє, не губитися за наявності спростувань наступними напрацюваннями попередніх, сприймаючи це як належне, бо знов-таки — розум слабкий, а може, в цьому його сила — режисер, занурений в аналітичну працю перебуває якнайчастіше у світі вірогідностей. Це має стати улюбленою територією режисера.

Та спершу про термінологію. Зараз розпочнемо, а надалі дотримуватимемося правила: спілкуватися з п'єсою, з акторами, з колегами-режисерами на мові професії, однаково тлумачачи той або інший термін, який, у міру необхідності, вводимо до інтелектуального обігу в ході режисерської аналітики. Володіння точною термінологією запобігає хаосу в аналітичній праці та є запорукою векторності інтелектуального пошуку. Задля цього, у кінці дослідження пропонується «Термінологічний словник режисера».

2

Тепер по суті. Згадайте дедуктивний метод Шерлока Холмса... Без гумору — згадайте. Режисерський аналіз п'єси здійснюватимемо за дедуктивно-індуктивним методом: від визначення гіпотези загального до фіксації конкретного.

Що розуміти під «загальним» і «конкретним», і в чому полягає діалектика методу? Резонні питання, які потребують не мудрувань з нагоди, а конкретної відповіді. Причому однієї відповіді на два питання, у цьому й полягає діалектика.

Діалектика методу це коли гіпотеза загального — конфлікту, проблеми, ідеї,

сюжету, фабули, обставин дії, що розповсюджуються на всю п'єсу, вивіряється, уточнюється, збагачується, а інколи й спростовується (*ми готові до цього*), конкретикою окреможостей, тобто подією, обставинами, які визначають подію, мотивацією вчинків дійових осіб, стимулами, якими вони живляться, причинами, які рухають ними, приводами, які безпосередньо спричиняються до вчинку тощо.

У цьому, власне, й полягає недогматичний зміст аналітичної праці режисера, і саме в цьому аспекті працю режисера-аналітика можна порівняти з працею детектива над розкриттям злочину. Адже ми вестимемо режисерське розслідування за класичними правилами пошукової роботи слідчого. Як кваліфікувати те, що відбувається в п'єсі, тобто — «склад злочину», якщо вже скористатися з термінології криміналістів? За яких обставин? Мотиви злочину, вибачте, вчинку героя? Що керувало поведінкою дійових осіб, причетних до конфлікту? Нарешті, як конкретно все розгорталось? Робота режисера-аналітика полягає в тому, щоб, за словами великого фізика Макса Борна, сказаними з приводу змісту праці вченого, «відшукати зміст і порядок там, де до вас не могли відшукати нічого, крім безглуздої плутанини подій, явищ і вчинків».

Якщо все у режисерській аналітиці зводиться до пізнання конфлікту п'єси, то варто уточнити, що ми розуміємо під цією дефініцією. Конфлікт у драматургічному творі являє собою зіткнення двох протилежних життєвих позицій, моралей, філософій, світосприймань тощо, які — увага! — розуміються як пристрасть. Зрозуміло, безпосередньо конфлікт на сцені вибудувати неможливо в силу абстрактно-філософського його формулювання. Театр же — річ конкретна, а «мораль», «філософія», знов-таки безпосередньо, не транспонуються у простір і час сцени. Тому в осяганні конфлікту маємо вийти на речі цілком матеріальні, які можна окреслити під час аналізу, і які належить вибудувати у тому ж таки просторі й часі сцени. Тобто питання концентрується у площині реалізації конфлікту п'єси. Конфлікт реалізується у подіях п'єси: у боротьбі різноскерованих інтересів її дійових осіб. Або — у внутрішній боротьбі героя з самим собою. І з точки зору конфлікту кожна подія є...? Ваші пропозиції?

Ви так вважаєте? Нижче я пропонуватиму свою відповідь, і буду радий, якщо наші міркування співпадуть. Тож прошу: кожна подія п'єси є етапом виникнення, саморозвитку і завершення конфлікту у межах даного сюжету.

Сподіваюсь, тепер не виникатиме питань з приводу того, чому режисерська аналітика починається з пошуку того, що відбувається в драматургічному творі — з визначення подій, тобто тієї об'єктивної реальності, яка не залежить від хотіння, бажання чи примхи режисера, яка закладена драматургом у п'єсі. Тому у визначенні події режисер не може керуватися міркуваннями типу — мені здається, я так відчуваю, на мій погляд... Подія має бути визначена як об'єктивна даність, точно й недвозначно, у цьому випадку вірогідності неприпустимі.

Що таке подія в абстрактному, так би мовити, розумінні? Ми говоримо: трапилась подія. Вона трапилась, якщо під подією розуміти факт, який відбувся і який змінює вашу поведінку.

Задля унаочнення думки наведу побутовий приклад. Змоделюємо наступну ситуацію. Переходять вулицю пішоходи. Всі поспішають, у кожного свої невідкладні справи. І раптом, на очах у всіх трапляється наїзд автомашини на одного з пішоходів. Як воно буває? Призупинилися на мить машини, залякли всі, хто переходив вулицю. Ну що — поспівчували потерпілій. А за мить машини поїхали у своїх справах, пішоходи попрямували туди, куди й збирались до наїзду. Для цих людей події не відбулося. Тільки хтось із них викликав «Швидку», дочекався її, спробував сам чимось, якось допомогти потерпілій. Цей «хтось» змінив свою

поведінку, відклав свої нагальні справи, почав самотужки допомагати потерпілій. Для цієї людини наїзд став подією. У п'єсі як у житті: подією стає лише той факт, який змінює поведінку дійової особи. Вона діяла таким ось чином. Потім сталася подія. Її надалі — після і в результаті цієї події, вона діятиме інакше. Тоді ми говоримо: факт став подією для цієї дійової особи.

Та є події у п'єсі, які змінюють поведінку всіх дійових осіб, залучених до конфлікту. Саме вони нас цікавлять передусім.

Наголошую: не намір, не бажання або прагнення, не рішення персонажу вчинити так чи інакше, не задум, але самий факт, що відбувся. Факт, який відбувся в результаті здійснення наміру, задуму, бажання, прагнення, рішення персонажу. І ще раз підкреслюю: не будь-який факт, (*фактів у п'єсі може бути скільки завгодно*), але тільки той, який змінює поведінку всіх дійових осіб, залучених до конфлікту. (*У цьому сенсі не може бути якихось «основних» або «головних» чи, тим більше, «другорядних» подій*). Підсумовуючи сказане: є факт, який стає подією, і є факти, які, так чи інакше, включаються в ту чи іншу подію на рівні її конструктивної побудови.

3

Ви вже помітили, що існує безпосередній зв'язок між подією і конфліктом. Режисер, як будівничий конфлікту, розглядає кожну подію п'єси як певний етап саморозвитку конфлікту. Визначити логіку перебігу подій, тобто, за висловом Владислава Ходасевича, «побачити важливість змісту за фактом» — це означає збагнути композицію змістовного розгортання конфлікту, динаміку його виникнення, розвитку, кульмінації і його вичерпаність у межах даного сюжету. Тому режисерові важливо не просто назвати подію, але визначити її сутність.

Отже, є висхідна подія, яка відбувається за межами сюжету, а саме — до його початку, і яка зумовлює неминучість подальшого виникнення конфлікту. Перебуваючи у часовому проміжку до початку сюжету, висхідна подія грається, тим не менш, у самому сюжеті — від першої появи героїв п'єси на початку п'єси, буквально — від першої ж репліки, і далі — аж до початку першої події. Її у висхідній події, як і у всіх подальших, відбувається боротьба різноскерованих інтересів, прагнень, домагань, зазіхань героїв.

Услід за нею відбуватиметься перша подія — тобто початок або зав'язка конфлікту. (Режисери-схоласти нерідко оперують словом «зав'язка», не задумуючись над його змістом, — *зав'язка, та й годі*). Між тим, перша подія п'єси є зав'язкою конфлікту, і цим все сказано. У режисерській аналітиці взагалі не має бути жонгливання термінами або довільного їх використання. Тож домовимось: перша подія є початком або зав'язкою конфлікту п'єси.

Потім відбуваються (*у кожній п'єсі, зрозуміло, є своя кількість подій*) — друга, третя... (n+1) події, які є етапами розвитку-напруження конфлікту.

Далі у сюжетному русі маємо відшукати кульмінаційну подію, де конфлікт сягає свого вищого напруження.

І, нарешті, услід за кульмінацією неминуче настає остання подія п'єси, тобто **розв'язка конфлікту у межах її сюжету**. (*Ніяких передкульмінацій і посткульмінацій, жодних прологів, епілогів і фіналів. Перші два визначення, які інколи можна зустріти у фахових суперечках акторів і режисерів, — від лукавого, вони не мають ніякого дійового змісту. А трійцю останніх визначень слід спробувати включити до висхідної та до останньої подій п'єси*).

Вслід за кульмінацією конфлікту — впритул — настає його розв'язка у межах даного сюжету.

І все. Поза останньої події, за нею у п'єсі немає нічого. Все, що відбувається в п'єсі, має вміститися у межах подій: від висхідної — до останньої.

Домовились. Гадаю, цих попередніх знань про зв'язок «подія — конфлікт» поки що нам достатньо для конкретної аналітичної праці. Усі інші потрібні знання про режисерський аналіз драматургічного твору, про введення у зв'язку з цим додаткового термінологічного інструментарію набуватимемо в ході самого аналізу.

Отже, можемо приступити до читання драматургічного твору. І знов пересторога. П'єси читає пересічний читач і режисер. Перший керується при цьому виключно своїми переживаннями та відчуттями. Він співчуває героям, гнівається з приводу того чи іншого вчинку, сміється з героїв, які потрапили у певну ситуацію, плаче над долею героїв, яким не поталанило, — п'єса подобається. Або залишається байдужим — йому не цікаво слідкувати за перебігом подій. Його ніщо не «забирає» — лівиво гортає сторінки, забігає наперед, чим і коли вже все це скінчиться. Виходить, п'єса не до смаку.

А режисер? Відгукуючись на п'єсу таким же чином, як і пересічний читач, режисер читає п'єсу насамперед дією. За словами, за масивом тексту він має розгледіти події, які відбуваються в п'єсі, проаналізувати вчинки дійових осіб, збагнути обставини, в яких відбувається дія, осягнути складну систему мотивацій поведінки дійових осіб, тощо. Тобто з'ясувати, що в ній відбувається, чому відбувається саме так, навіщо і як усе відбувається? Це стосується і всієї п'єси, і кожної її події та вчинку кожного персонажу.

У результаті дійового читання режисер має викласти (*спочатку собі, потім — глядачам*) сюжет твору, обов'язково — захоплюючу історію, що лежить в основі твору. А вже в сюжеті маємо розгледіти фабулу. Фабула — основна суперечність в подіях п'єси. Її ми розуміємо як анекдот, який спонукає режисера до постановки питання — чому сталося так, а не інакше? Вірно визначена фабула неодмінно введе режисера на змістовний шар твору. Образно кажучи, сюжет — обгортка, зміст — начиння. Перед глядачами розгортається сюжет твору — за перипетіями сюжету він слідкує, а всередині начиння — зміст, який глядач сприймає на рівні відчуттів.

4

І головне. На якомусь етапі аналізу п'єси — раптово й нібито без видимих причин — у вас має заболіти серце. І далі ви вже читатимете драматургічний твір — вимисел — саме з цим питанням: чому болить серце? Ви ставите собі діагноз. Тобто, говорячи режисерською мовою, наскільки і в чому саме болі автора співпадають з вашими, життєвими болями. Іншими словами — а може саме про це слід говорити насамперед — ви, у моторошному передчутті задуму вистави, відкриваєте себе в п'єсі. В якомусь з її персонажів, або у своїй власній поведінці в аналогічній ситуації, чи то в самому перебігові подій твору, в який ви занурюєте себе, підсвідомо отождоюючи себе з героєм. Це те дорогоцінне душевне відчуття, про яке поет сказав: «Над вимислом сльозами обіллюсь...» Додам: сльозами, природу яких раціонально не пояснити.

Якщо цього не відбувається, не варто й приступати до постановки. Марна справа, нічого путнього не вийде. Виставу, може, й сконструюєте. Коли ж це все-таки відбудеться, можна казати, що в тебе визріває задум майбутньої вистави.

А тепер, користуючись набутими знаннями, нам належить пройти шлях аналітичного дослідження конкретної п'єси...