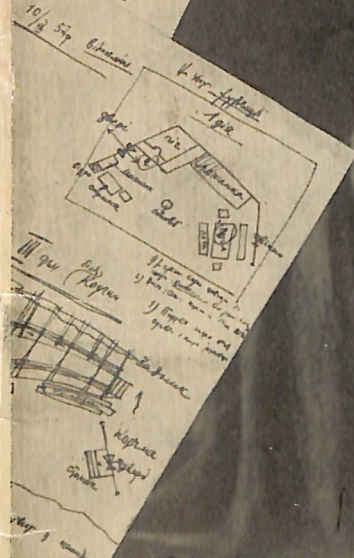


792
1064



[Handwritten text on a document, partially obscured and tilted]



792
1064

БІБЛІОТЕЧКА З ПИТАНЬ МИСТЕЦТВА

Г. ЮРА

РЕЖИСЕР
У ТЕАТРІ



ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
І МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ УРСР
Київ — 1960

Хто такий режисер?

Коли недостатньо обізнаний з театральними справами глядач дивиться виставу, йому навіть і на думку не спадає, що крім артистів, художників, музикантів у театрі працює ще багато людей інших професій — робітники сцени, машиністи, інженери, кравці, шевці, перукарі, електрики.

Театр — це великий творчий колектив, який складається з різних майстрів своєї справи. Всі вони виконують спільне завдання — створюють виставу.

Хто ж об'єднує їхню працю, скеровує складну діяльність на розв'язання певних художніх завдань? Таким керівником є режисер.

У театрі «творюють усі, водночас допомагаючи один одному, залежачи один від одного. Всіма ж керує один, тобто режисер», — писав К. С. Станіславський у широко відомій статті «Етика». Отже режисер визначає ідейний і художній напрямок роботи колективу митців, виховує їх, створює, або, як кажуть у театрі, ставить спектакль.

Великий професіональний колектив часто має два, три і навіть більше режисерів і неодмінно одного головного, або, як його називають, художнього керівника.

Головний режисер, або художній керівник, працюючи поряд з іншими режисерами над власними постановками, керує всім ідейно-художнім життям театру.

Ми звикли до того, що вистава в сучасному театрі — єдине, цілісне мистецьке явище, в якому окремі елементи

поєднуються один з одним, допомагають один одному. Виконання ролей акторами, художнє оформлення, музика, шуми, світло — усе пов'язується між собою, усе повинно бути злагоджено, як злагоджено звучать окремі інструменти в симфонічному оркестрі. І все підпорядковано загальній меті: вірно донести до глядача ідейний зміст твору, правдиво, художньо змалювати події й характери, зображені драматургом.

Але для того, щоб театральне мистецтво досягло сучасного рівня, набуло життєвої правди й глибини, потрібна була справді титанічна праця багатьох поколінь драматургів, акторів, художників і, звичайно, режисерів.

Серед видатних діячів культури, що віддавали вітчизняному театрові могутній жар душі, мудрість, талант і з часом вивели його на перше місце в світі, ми зустрічаємо імена найулюбленіших письменників і митців.

Особливо велике значення для розвитку мистецтва сцени мала творчість Московського Художнього театру, його керівників — видатних режисерів К. С. Станіславського і В. І. Немировича-Данченка. Не буде перебільшенням сказати, що саме завдяки їхній праці режисура остаточно сформувалась як мистецтво. На основі методу соціалістичного реалізму, розвиваючи кращі традиції вітчизняної сцени, майстри радянського театру значно удосконалили засоби режисерської майстерності. Поряд з відомими російськими режисерами О. Южиним, Є. Вахтанговим, В. Мейерхольдом та представниками молодшого покоління О. Поповим, М. Петровим, М. Охлопковим, М. Кедровим, Р. Симоновим, К. Зубовим, М. Горчаковим, О. Диким, Ю. Завадським, І. Судаковим, Л. Вівьеном, М. Акімовим, Г. Товстоноговим, Б. Равенських та ін. творчу практику і теоретичну скарбницю радянської режисури збагатили українські митці П. Саксаганський, О. Загаров, Л. Курбас, М. Крушельницький, Б. Романицький, В. Василько, В. Скляренко та ін., діячі грузинського театру К. Марджанішвілі, С. Ахметелі, А. Васадзе, латвійського — Е. Смілгіс, азербайджанського — А. Іскандеров та багато, багато інших.

Спираючись на колективні досягнення нашої режисури і певний власний досвід, набутий в процесі сорокарічної праці в Київському театрі ім. І. Франка, ми спробуємо

в загальних рисах розповісти про завдання і обов'язки режисера в театрі.

Відвідуючи театр, глядачі сподіваються дістати відповідь на запитання, що хвилюють їх у повсякденному житті. Адже в кожній п'єсі, виставі змальовано не просто перший-ліпший випадок, окреме явище, а закладено глибокий зміст.

Глядачі відвідують театр і для того, щоб дістати естетичну насолоду, задовольнити своє прагнення до прекрасного. Цілком зрозуміло, що у кожного глядача є свої улюблені митці, творчість яких найбільше відповідає його мистецьким уподобанням, і свій улюблений театр.

Кожен театр користується своїми, лише йому притаманними прийомами й засобами, які складаються під впливом традицій, залежать від характеру обдарування митців або, як іноді кажуть, творчого почерку того чи іншого режисера. Якщо випадково ви потрапите на спектакль одного з провідних московських театрів, то навіть не знаючи його назви, прізвищ режисера й акторів, легко зможете визначити МХАТ це чи Малий театр, театр ім. Є. Вахтангова чи ім. В. Маяковського. Неможливо сплутати їхні вистави, бо всі вони мають своєрідні, самобутні риси, свої індивідуальні «почерки».

Власне творче обличчя притаманне і одному з провідних колективів Радянської України — Київському театру ім. І. Франка. Насамперед — це театр великої теми, його приваблюють твори, в яких йдеться про важливі моменти в житті народу, значні конфлікти, мужні характери. Найкращі етапні вистави театру — це широкі епічні полотна, які відображають переломні події історії. Він віддає перевагу не приглушеній камерності, не психологічним півтонам, а широким мазкам, яскравим, соковитим барвам.

Театр ім. І. Франка різноплановий. В можливостях колективу — і постановка героїчної п'єси, і народна комедія, і музична драма. Та в якому б жанрі не виступав театр, його творчість завжди ґрунтується на глибокому знанні дійсності.

Розглядаючи творчий шлях певного театру, ми легко переконаємось, що в справі вироблення його мистецького обличчя і художніх принципів, традицій завжди першорядну роль відігравав режисер. Саме він — митець, що

має чітко окреслену індивідуальність, власні смаки, стає організатором театральної справи, згуртовує навколо себе людей, які однаково з ним розуміють ідейно-мистецькі завдання. Так навколо К. Станіславського та В. Немировича-Данченка склався Московський Художній театр, так утворився театр ім. Є. Вахтангова, ряд провідних колективів РРФСР, України, Грузії та інших братніх республік нашої країни. Художня індивідуальність видатного майстра часто надовго визначає творче обличчя того або іншого театру. Недаремно поряд з відомою назвою Московського Малого театру — «дім Островського» — існує ще одна — «дім Щепкіна».

Очолюючи театральний колектив, режисер дбає про збереження й розвиток його кращих традицій, веде в ньому широку виховну роботу (особливо серед молоді), скеровує діяльність всіх майстрів на розв'язання основного завдання театру — служіння своїм мистецтвом народові.

Режисер і драматург

Ніхто краще за режисера не знає можливостей очолюваного ним театру, а тому саме йому належить обрати п'єсу, яка б задовольняла всім вимогам колективу, давала митцям змогу повністю розкрити свої здібності. Отже, природно, що, добираючи репертуар, кожний театр і зокрема режисура шукає, насамперед, драматурга, творчість якого найбільше відповідає його художнім принципам та уподобанням. Так, Малий театр працював спільно з О. Островським, Художній — вписав найкращі сторінки в сценічну історію творів А. Чехова та М. Горького.

Для театру ім. І. Франка найближчим драматургом є О. Корнійчук, який ось уже тридцять років підтримує з франківцями міцні дружні зв'язки і збагачує репертуар новими цікавими п'єсами.

Піднесенню художнього рівня багатьох наших театрів значною мірою сприяла творчість К. Треньова, М. Погодіна, Л. Леонова та ряду інших видатних письменників сучасності.

Ми досить часто читаємо у пресі про те, що театри у співдружності з автором готують нові вистави. При цьому поряд з молодими драматургами згадуються прізвища відомих авторів. Що це означає? Справа в тому, що

майже кожна «новонароджена» п'єса у процесі сценічного втілення потребує більшого або меншого доопрацювання з колективом театру, композиційного уточнення, перевірки окремих картин, моментів, реплік. Це закономірне явище при переході літературного твору — п'єси у сценічний — виставу. Це необхідні шукання, без яких не можуть народитись глибокі, досконалі в художньому відношенні твори театрального мистецтва. У спільній праці над створенням вистав театр і драматург збагачують один одного, допомагають один одному.

Театри вдумливо працюють над постановкою п'єси письменника, прагнуть якнайповніше зберегти всі її особливості — образний лад, стиль, мову.

Хороший, майстерно написаний твір — це завжди велика радість для режисера, акторів.

Проте досить часто до театру потрапляють п'єси, які при всіх своїх позитивних якостях (актуальність теми, яскраво виписані характери і т. п.) потребують значних доробок. Обов'язок театру в такому випадку прийти на допомогу авторові, доопрацювати з ним п'єсу, поліпшити її в процесі постановки.

Режисер допомагає драматургові досягти граничної виразності, гостроти розвитку дії, яскравості й лаконізму в змалюванні характерів. Він шукає такі сценічні розв'язання, які найкраще розкривають авторський задум.

Наведу приклад з власної практики, коли режисерові довелося вносити зміни у твір навіть всупереч волі автора.

У 1924 році М. Куліш написав свою першу п'єсу «97», що розповідала про утвердження радянської влади на селі, про боротьбу незаможників з куркулями. Її прийняли до постановки в театрі ім. І. Франка. Захоплений правдивим відображенням тогочасних подій на селі, яскравими характеристиками, соковитою мовою персонажів, колектив з великим ентузіазмом взявся до роботи. Проте і режисура, і виконавці одностайно радили М. Кулішеві змінити фінал. П'єса закінчувалась загибеллю всіх позитивних героїв, куркулі заарештовували незаможників. У сільраді лишався тільки голова комнезаму Серьога Смик. Він з нетерпінням очікував на повернення Васи Стоножки, якого послав у місто по допомогу. Нерви Смика не витримували, йому здавалося, що смерть вже простирає до нього руки. Вася не повертався. І раптом після великої зловісної паузи лунали

постріли — то куркулі розстрілювали незаможників. Чуючи це, Серьога Смик божеволів і падав мертвим. Тиша, темінь. Завіса.

Автор рішуче відмовився від переробки. Виставу показали громадськості, й вона викликала односпайний протест. Що було робити? Написали ґрунтовного листа Кулішеві, він знову заперечив проти будь-яких змін. Тоді режисер переробив увесь фінал на свою відповідальність. Не буду зупинятися на подробицях, скажу тільки, що Вася встигав повернутися до розстрілу незаможників, приводив з собою загін червоноармійців, куркулів заарештовували. Головний герой Мусій Копистка залишався живий, Вася живий, Серьога живий. Фінал п'єси став оптимістичним.

П'єса пішла в театрі і користувалася небаченим на той час успіхом.

Автор, подивившись виставу, не тільки погодився з переробками, але й схвалив їх, подякував за них режисерові й усьому колективу.

Інколи можна почути іронічні висловлювання про те, що, мовляв, доопрацьовувати п'єси, поліпшувати їх у процесі сценічного втілення почали недавно, що в минулому обходилися без цього — просто драматурги приносили до театру цілком завершені, досконалі твори. Це зовсім не так. Чималих змін зазнали при постановці у Художньому театрі драми Горького і Чехова, значно доробляли на репетиціях свої п'єси Кропивницький і Карпенко-Карий, «працювали з театром» Гоголь і Островський.

Можна навести ряд прикладів того, як в результаті творчої співдружності театру з автором драматургічний матеріал поглиблювався, ставав лаконічнішим і чіткішим.

Коли О. Корнійчук приніс до театру ім. І. Франка п'єсу «Макар Діброва», у ній була така сцена: старий Макар Діброва, дізнавшись про обставини загибелі сина, виголосував монолог, проїнятий жалем і ненавистю до зрадника, який виказав підпільників гестапо. Але театр і виконавець ролі Макара Діброва А. Бучма порадили драматургові значно скоротити цей монолог, посилаючись на те, що мужньому й гордому Макарові більш властиво було б затамувати своє горе в серці. І справді, сцена, коли вражений горем Макар мовчки схилився до піджака вбитого сина, прозвучала у виставі надзвичайно переконливо й дуже схвилювала глядача.

У процесі спільної праці з театром чимало композиційних уточнень вніс у свою комедію «На хуторі біля Диканьки» В. Минко, певною мірою доробив «Крила» О. Корнійчук, досить значних змін зазнали «Професор Буйко» і «Дніпрові зорі» Я. Баша, «Остання зустріч» О. Левади та ін.

Зрозуміло, що режисер-майстер, який бере на себе високу відповідальність — допомогти письменникові в удосконаленні його твору, має бути обізнаний з історією суспільства, художньою літературою, різними видами мистецтв. Професія вимагає від нього справді енциклопедичних знань. І нарешті, що найголовніше, режисер повинен глибоко відчувати «пульс своєї епохи», добре розуміти закони й тенденції розвитку життя, бачити в ньому нове, прогресивне і пристрасно утверджувати перемогу цього нового над старим, відмираючим. Тільки в такому випадку втілені ним п'єси хвилюватимуть глядачів, тільки тоді керований ним театральний колектив стане справжньою трибуною сучасності, школою життя.

Режисерський задум

Та ось, нарешті, п'єсу знайдено і прочитано в колективі; вона дістала односпайне схвалення, вирішено прийняти її до постановки! Цю роботу здійснює режисер-постановник спектаклю. Спочатку він кілька разів прочитає твір, далі зробить детальний аналіз, розбере його, як-то кажуть, «по кісточках», визначить тему та ідею, ясно уявить собі характери героїв, вивчить обстановку, в якій розгортаються події, проаналізує особливості творчої манери автора.

Для того, щоб краще зрозуміти громадсько-художні завдання, які ставить перед собою письменник, режисер обов'язково звернеться до інших його творів. Так, працюючи над «Ревізором» М. Гоголя, він неодмінно уважно перечитає статті і нотатки великого сатирика про театр, «Попереднє повідомлення для тих, що побажали б зіграти як слід «Ревізора», епопею російського життя того часу — роман «Мертві душі» тощо, а ставлячи «Украдене щастя» І. Франка — ознайомиться з статтею «Пісня про шандаря», де автор аналізує народну пісню, використану ним як основу для драми, з його віршами й прозовими

творами, відшукає думки великого Каменяра про сценічне мистецтво.

Режисер також перегляне історичні, літературні й образотворчі матеріали, які так чи інакше висвітлюють епоху, відтворену драматургом. Так, при читанні п'єси часів Вітчизняної війни 1812 року у нього виникне потреба звернутись до малюнків Васнецова, присвячених цим подіям, при роботі над драматургією Островського — до етюдів і полотен Федотова, Кустодієва та інших відомих художників, які відобразили в своїй творчості побут купецтва; готуючись до постановки п'єси з життя України кінця минулого сторіччя, режисер ознайомиться з творами Пимоненка, Светославського. Картини художників, фотографії, меуарна література дають багатий матеріал для розуміння твору, взаємини героїв, історичної обстановки.

Якщо п'єса сучасна, режисер шукає зустрічі з автором, щоб вислухати його розповіді про життєвий матеріал, яким він користувався, міркування і побажання. Звичайно, при цьому він доповнює їх власними спостереженнями.

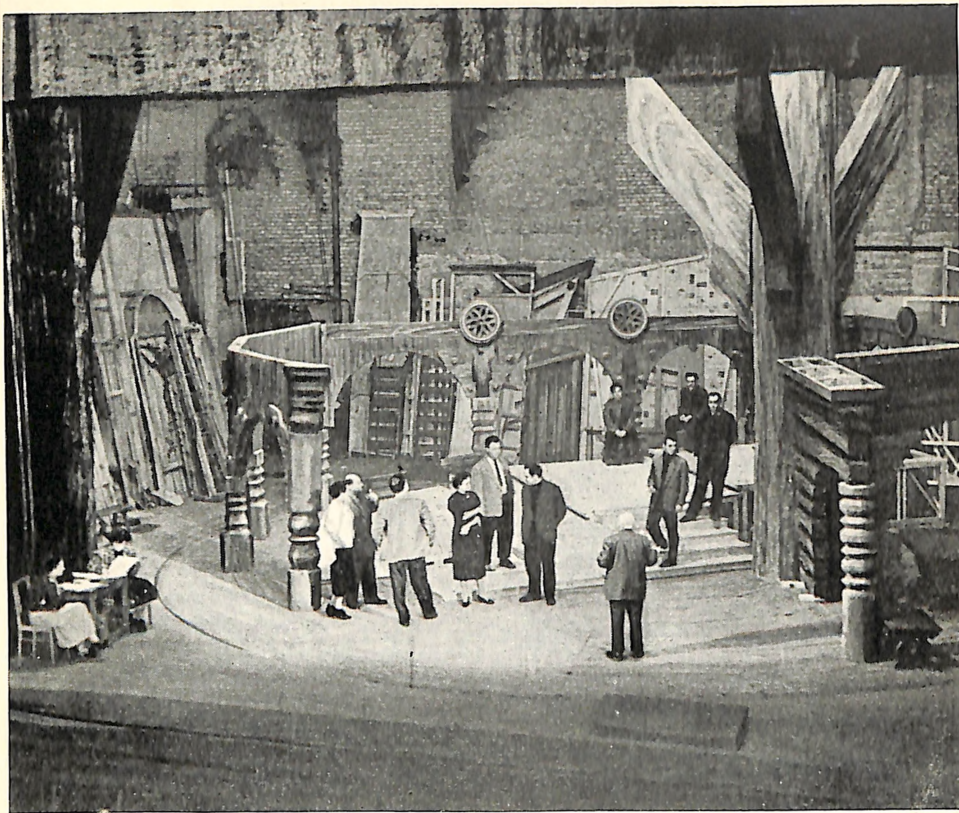
У процесі такої роботи поступово зароджується і ви-зріває режисерський задум — попереднє бачення майбутньої вистави, думки про те, як п'єса втілюватиметься на сцені. Тут, звичайно, можуть зауважити: а навіщо це? Адже майже в кожній п'єсі є опис декорацій, поведінки дійових осіб (так звані авторські ремарки). Можливо, для того, щоб переконливо, яскраво поставити на сцені той чи інший твір, режисерові треба лише дотримуватись безпосередніх вказівок драматурга?

Спробуйте якось перевірити цю думку: підіть на виставу і простежте за тим, що саме з авторських вказівок використав театр і в чому відійшов від них.

Припустімо, ви прийшли на виставу Київського Державного академічного театру ім. І. Франка «Украдене щастя». Пригадаємо, як починається п'єса: «Нутро сільської хати. Ніч. Надворі чути шум вітру, сніг б'є об вікна. В печі горить вогонь, при нім горшки. Анна й Настя пораються коло печі. На лаві, на ослоні, на припічку і на печі дівчата і парубки, одні прядуть, другі мотають пряжу на мотовилах; насеред хати при стільці один парубок плете рукавиці, другий на коливороті крутить шнур»... А далі драматург дає короткі пояснення того, що роблять дійові особи: «регочеться» — «іде до печі», «повиймала вареники,



Застольна репетиція. Вистава «Над Дніпром».



Репетиція на сцені. Вистава «Свіччине весілля».

віддідила їх, полила їх олієм, посолила і ставить на стіл», «парубки і дівчата покидають роботу і з веселим гамором сідають за стіл і їдять»...

Гасне світло в залі, звучить коротка увертюра, яка створює у глядачів відповідний настрій, тужливі мелодії народних пісень немовби переносять нас у невелике гуцульське село. Мете хуртовина. Сцена поступово освітлюється, і ви бачите сільську хату, а за нею — типовий карпатський пейзаж зі струнками смереками.

Отже, крім «нутра сільської хати», як зазначено в авторській ремарці, театр показав ще й саму місцевість, де відбувається дія п'єси, одразу ж змалював широку картину суворої природи, далекого, занесеного снігом гірського закутку. Цим він допоміг глядачам глибше зрозуміти подальші події п'єси, поведінку її дійових осіб. Однак це лише один з елементів режисерського задуму.

А що у ньому головне? Основна ідея твору, те, що хоче сказати автор своєю п'єсою, а режисер — виставою. К. Станіславський з цього приводу писав:

«Подібно до того, як із зерна виростає рослина, так само з окремої думки і почуття письменника виростає його твір. Ці окремі думки, почуття, життєві мрії письменника червоною ниткою проходять крізь все його життя і керують ним під час творчості. Їх він ставить в основу п'єси і з цього зерна вирощує свій літературний твір. Всі ці думки, почуття, життєві мрії, вічні муки чи радощі письменника стають основою п'єси: заради них він береться за перо. Передача на сцені почуттів і думок письменника, його мрій, мук і радощів є головним завданням спектаклю».

Знайти і зрозуміти основну думку п'єси, а потім художньо втілити її у виставі — не така легка справа, як це може видатися на перший погляд. Розглянемо для прикладу вже згадуване «Украдене щастя».

Це соціально загострений, глибоко реалістичний народний твір. В ньому нема нічого зайвого, нічого такого, що відволікало б увагу від основної дії. Проте сталося так, що задум автора театри зрозуміли далеко не одразу. Як відомо, п'єса йшла на сцені західноукраїнського театру «Руської бесіди», Київського театру М. Садовського, театру ім. М. Заньковецької, Харківського Червонозаводського театру. Але майже всі ці колективи підкреслювали у

виставі насамперед зовнішні обставини дії: злі брати розлучили дівчину Анну з коханим Михайлом, відрядивши його у солдати, і віддали заміж за бідного, набагато старшого за неї, селянина Миколу Задорожного. Минув час, Михайло Гурман, якого вважали загиблим, несподівано повернувся в село. Він став жандармом. У Михайла й Анни з новою силою спаляхує давнє кохання, і вони «крадуть щастя», зустрічаючись потай від Миколи. Закінчується все трагічно — Микола мстить за зневажену честь, вбиває Михайла Гурмана. Саме на цих зовнішніх обставинах дії зосереджували увагу режисер і виконавці головних ролей, наголошуючи на ефектних сценах кохання, вбивства тощо.

У той час існувало багато варіантів режисерського задуму «Украденого щастя». Дехто з театральних діячів акцентував на провині Анни, яка буцімто не зуміла зберегти подружньої вірності, інші пояснювали трагічну розв'язку поведінкою Миколи. Відверте вульгарно-соціологічне трактування дістала п'єса на сцені Харківського Червонозаводського театру в 1932 році. Режисер міркував так: оскільки жандарм, — це представник австро-угорської реакційної державності, то, засуджуючи його, театр викриває саме цю державність. Він навіть змінив назву п'єси на «Жандарм».

Коли франківці приступили до постановки «Украденого щастя», переді мною як режисером і перед усім колективом постало завдання визначити ідейну суть п'єси, її «зерно». Проти кого спрямоване вістря критики Франка? Кого або що викриває і засуджує він? Ось питання, які хвилювали кожного з нас.

Обговоривши п'єсу, ми прийшли до висновку, що наскрізною дією в ній є боротьба Анни, Михайла та Миколи за «щастя», яке в них украдено. Обікрадено, знедолено усіх трьох. А хто ж винен? Саме на це питання і повинен був відповісти театр у виставі.

Звернімося до конкретного аналізу твору. Ніч. Зима. Хуртовина. Хата Миколи Задорожного, уся заметена снігом. В унісон хуртовині співають дівчата, які зібралися в Анни «на посиденьки».

«Ой, там за горою та кремінною
Не по правді жие чоловік з жоною».

Точиться бесіда про безпросвітне селянське життя. А дівчата тихенько співають:

«Ой, мужу ж мій, мужу,
Не бий мене дуже,
В мене тіло біле,
Болить мені дуже...»

Ці слова боляче ранять душу Анни, і вона зауважує: «Почекайте-но ви, як заміж повиходите, то на своїх плечах того добра зазнаєте...» А далі дивиться у вікно і промовляє: «Господи, яка там шаруга! Коли б тільки наші де з дороги не збилися!.. Мені так чогось лячно, так чогось сумно, як коли б якийсь велике нещастя надо мною зависло...» «...Чого би тобі журитися?.. — запитує кума Настя. — Чоловіка маєш доброго, тихого, роботяшого, що трохи не молиться на тебе... Що брати тебе на посагу скривдили? Тьфу! Наплюй ти на їх посаг!.. Ім твоя кривда боком вилізе...» «Йой, кумо! Та хіба я про посаг? — відповідає Анна, — і пощо ви мені згадуєте моїх братів? Адже знаєте, що вони мої найтяжчі вороги...»

Незабаром додому приїздить і сам господар — Микола Задорожний. Змерзлий, змучений, голодний та ще й побитий до крові лиходієм війтом заходить він до хати. Збентежена Анна вибігає на двір розпрягти коней, і Микола залишається сам. Роздягаючись, він у великому розпачі проклинає все на світі: «Ну, заробок, нема що казати! За вісім шісток головою наложи — оплатиться. Цілісінький день роби, двигай, волочи, худобу збавляй, мерзни і мокни, як остання собака, — і за все те вісім шісток... А бодай вас уже раз людська праця розсадила та розперла щоби-сте лиш очі повивалювали, нелюди погані!»

Подальший діалог між Миколою і Анною яскраво змальовує соціальне безправ'я, нерівність і жорстоке гноблення людини людиною, які панували за часів Австро-угорської монархії. Коли Анна, побачивши на чоботях кров, пропонує: «Дай я обмию!» — Микола, гримнувши кулаком об стіл, люто вигукує: «Я його до суду завдам! Я завтра, ось так, як є, до самого пана судді піду. Най пани побачать! Не мий!»

Якою гіркою іронією звучать ці наївні слова протесту знедоволеної, покривдженої людини, яка ще вірить у панську правду... Саме ці та ще деякі подібні місця

п'єси лягли в основу її нового трактування, саме вони допомогли нам визначити наскрізну дію і знайти головного винуватця усіх нещасть. У трагічній історії, що відбулася в гуцульському селі, нема прямих винуватців, немає ні абсолютно добрих, ні абсолютно лихих героїв. Всі вони лише продукт тогочасної дійсності,— вирішив театр. Ні Микола, ні Анна, ні Михайло не винні у тому, що події склалися так трагічно. Винні в цьому обставини життя, несправедливий соціальний лад, за якого щастя вкрадене не тільки в окремих родин, а й у цілого народу. Саме ця ідея твору була послідовно втілена у виставі, яка перетворилася на справжній обвинувальний акт страшному минулому.

Так завдяки правильному розумінню ідеї автора п'єса «Украдене щастя» вперше здобула на сцені радянського театру гідне художнє втілення, а виконавці вистави і наперед центральних ролей — А. Бучма (Микола Задорожний), Н. Ужвій (Анна) та В. Добровольський (Михайло Гурман) — створили надзвичайно життєві, правдиві, художньо довершені образи, які високо оцінила громадськість.

Отже, режисер повинен не лише вірно зрозуміти основну думку п'єси, її ідейний зміст, але й відповідно до цього спрямувати всю роботу над виставою, починаючи від гри акторів і закінчуючи виготовленням декорацій.

Історія зберегла чимало прикладів, коли неправильне трактування твору призводило до провалу спектаклю навіть у театрах, які мали чудових акторів, режисерів, художників.

Відомо, що сталося з першою постановкою талановитої п'єси А. Чехова «Чайка» в Александрінському театрі у Петербурзі. Незважаючи на те, що у виставі грали кращі актори трупи, вона провалилася. І тільки наступна постановка «Чайки» в Московському Художньому театрі розкрила перед глядачами чудові якості чеховської драми. Це пояснюється тим, що режисерам К. Станіславському і В. Немировичу-Данченку вдалося знайти «ключ» до розв'язання п'єси, засоби для її сценічного втілення.

Мова мистецтва — це художній образ. Зрозуміло, що й режисерський задум майбутньої вистави в основі повинен бути образним. Виношуючи його, режисер намагається уявити, як мають виглядати окремі персонажі, загальний

зовнішній образ спектаклю, як через образи буде розкрито ідею твору.

Наведу приклад з практики своєї роботи над трагедією Ю. Яновського «Дума про Британку». Автор назвав п'єсу думою, підкреслюючи цим її героїко-епічний, піднесений характер. І дійсно, «Дума про Британку» Ю. Яновського — це монументальний епічний твір про славу боротьбу народу за утвердження радянської влади на Україні. І весь він пройнятий високим романтичним пафосом, широкий і схвильований, немов пісня. Його герої — могутні духом, цільні характерами, немовби вирізьблені з єдиної брили граніту. Мова «Думи про Британку» барвиста, соковита.

В історії боротьби жителів села Британки проти сил контрреволюції драматург, як у краплині води, відобразив процеси, що відбувалися в той час на Україні. І в цьому полягає одна з причин того, що події п'єси, доля її героїв, залишаючись цілком конкретними, життєво вірогідними, вирости до великих узагальнень, майже до символів.

Якось само собою зародився задум розпочати виставу широким музичним вступом, у який вплітався б мужній голос співака. Він виконує епічну пісню, написану в стилі народної думи. Її підхоплює дружний хор. Такий пролог з перших хвилин настроює глядача «на високий лад» — на сприйняття героїчного спектаклю.

У зауваженнях автора до п'єси нема згадки про необхідність музичного вступу. Його внесено за пропозицією режисера. Більше того, з метою підкреслення патетичного звучання твору, музику використано також і в подальшому ході вистави.

Так, шукаючи відповідні образи для розкриття свого задуму, режисер обмірковує кожний компонент (складову частину) майбутнього спектаклю. І на час «запуску п'єси у виробництво», коли починаються репетиції та виготовлення декорацій, він уже приходить до театру з певним задумом спектаклю — з проектом вистави, що виник у його уяві.

Чи означає це, що в процесі постановки, роботи з акторами, музикантами тощо режисерський задум не зазнає певних змін, виправлень, доповнень? Деякі режисери намагаються не відступати від задуму навіть у найменших дрібницях, вимагають такої ж точності від художника,

композитора, акторів. Інші вважають за необхідне розбудити фантазію всіх учасників вистави, охоче використовуючи їхні знахідки, які доповнюють і збагачують режисерський задум. Я особисто гадаю, що останній спосіб найкращий. Він відкриває шляхи для виявлення ініціативи всіх митців театру, перспективи для творчого зростання кожного окремого працівника і колективу в цілому.

Режисер не повинен бути диктатором, але він не може перебувати і в полоні окремих акторів, композитора, художника тощо. Він має стати найближчим порадиником для кожного члена колективу, його обов'язок — мобілізувати усіх митців театру на здійснення художньо повноцінної вистави.

Як правило, режисер занотує на папері своє образне бачення вистави, думки про те, як тлумачити п'єсу і кожний образ, намалює композицію, тобто проект побудови майбутнього спектаклю, зважає реальні потреби в людях, в часі, в матеріалах, — створює так званий постановочний план. Цей план передбачає працю режисера з художником, який оформлюватиме виставу, з композитором та балетмейстером, якщо у творі є музичні й танцювальні номери, або коли це продиктовано образним задумом режисера, як то ми бачили на прикладі з «Думою про Бри-танку».

Постановочний план охоплює також всю організаційну роботу над майбутньою виставою, починаючи від обсади (добору акторів на ролі) і закінчуючи визначенням кількості репетицій.

Слід зауважити, що добір акторів на ролі — це не тільки організаційне питання, а й глибоко творча справа. Вдала обсада значною мірою забезпечує успіх вистави. Глибоко вивчивши твір драматурга і визначивши мистецькі можливості усіх акторів трупи (можливості, які іноді приховані, непомітні для інших і навіть самого актора), постановник доручає ролі тим виконавцям, які зуміють найкраще втілити на сцені думку автора і образний задум режисера. Слід зауважити, що, здійснюючи обсаду тієї або іншої п'єси, режисер повинен дбати не тільки про даний твір, а й про інтереси театру в цілому. Тим часом часто в питаннях обсади деякі режисери йдуть найлегшим шляхом, добираючи виконавців, які вже раніше виявили себе в ролях аналогічного плану. Припустімо, актор А. в одній

з попередніх постановок переконливо зіграв роль героя — мужнього, благородного радянського офіцера, а актор Б. вдало відтворив образ фашистського недолюдка, мерзотника і ката. У новій п'єсі, прийнятій театром до постановки, є схожі персонажі. Обмірковуючи обсаду, режисер прикидає на думці: на героя в трупі можна підібрати тричотири актори, і на роль мерзотника кількох виконавців. Але їх ще треба перевірити, можливі невдачі, помилки. А щодо А та Б. ніяких сумнівів не виникає. І режисер знову доручає їм аналогічні ролі; далі знову і знову. Минає певний час, і раптом усі помічають, що гра цих майстрів якось потьмяніла, втратила свіжість барв... У чім річ? Сталося так тому, що в їхній роботі зник живлючий дух творчих шукань, з'явився убогий шаблон, холодне ремісництво...

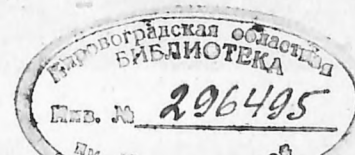
Режисер повинен щоразу ставити перед актором нові, все складніші завдання. Тим самим він даватиме йому змогу вдосконалювати свою майстерність, розширювати рамки мистецьких можливостей. Особливо велике значення це має для виховання молодого покоління митців.

Здійснивши обсаду, режисер, нарешті, зустрічається з колективом акторів — виконавцями майбутньої вистави. В театрі це завжди урочистий момент, своєрідне маленьке свято. І це зрозуміло — у кожного з учасників зустрічі попереду цікава творча праця, захоплюючі мистецькі шукання. Свято це і для режисера — адже те, що лише вчора було літературним твором — п'єсою, задумом, утвором його фантазії, починає набирати реальних, життєвих форм, стає театральною виставою.

Робота режисера з актором

Головною мистецькою силою у театрі є актор. Саме через нього, через створені ним на сцені образи розкривається зміст п'єси драматурга, її ідея.

Тому одним з основних завдань режисера є робота з актором. У чому ж вона полягає? Простежити за тим, щоб актори добре вивчили свої ролі? Звичайно, цього замало. Режисер повинен зацікавити акторів п'єсою, допомогти їм спочатку яскраво уявити собі своїх героїв, а потім переконливо, правдиво відтворити їхні образи на сцені. Для цього йому потрібно, насамперед, якомога глибше



познайомити акторів з тією дійсністю, звідки автор черпав тему й барви для свого твору. Якщо театр ставить п'єсу з минулого життя, режисер організовує для митців спеціальні лекції, які поглиблюють їхні знання про побут, звички, взаємини людей зображеної автором епохи. Так, у театрі ім. І. Франка під час підготовки спектаклю «Порт-Артур» актори прослухали лекції з історії російсько-японської війни, переглянули журнали і газети, фотографії і малюнки тих часів та ін.

Справа значно полегшується, коли п'єса відображає наше чудове сьогодні. Майстри театру мають змогу побачити прототипи своїх сценічних героїв, глибоко вивчити їхнє життя.

Відомо, що коли в Московському Художньому театрі ставили «На дні» М. Горького, режисер, художник та актори відвідували Хитров ринок, «нічліжки», описані ним у п'єсі. Ці живі спостереження допомогли їм правдиво відтворити на сцені людські типи й обставини, зображені автором.

У той час таке вивчення митцями життя своїх героїв було явищем винятковим, мало не першою спробою в театрі. Тепер знайомство працівників сцени з натхненною працею радянських людей є необхідною умовою художньої творчості. Театральні колективи з дня на день зміцнюють зв'язки з народом, виїжджають з концертами та виставами в колгоспи, на підприємства, організують творчі зустрічі з передовиками сільського господарства, ударниками комуністичної праці, жадібно вбираючи все нове, цікаве, що народжується в нашому бурхливому житті.

Численні зустрічі з колгоспниками надзвичайно прислужилися театрові ім. І. Франка при створенні таких вистав, як «Приїздить у Дзвонкове», «Калиновий гай», «Крила», «На хуторі біля Диканьки» та ін., виїзди у Донбас, бесіди з шахтарями допомогли в роботі над спектаклем «Макар Діброва». Працюючи над п'єсою «Кров'ю серця» за повістю О. Бойченка «Молодість», молодь театру встановила міцні дружні взаємини з колективом депо Київ-Московський, де відбувалися події, змальовані у книзі. Кількість прикладів можна було б набагато збільшити. Тісний зв'язок з народом допомагає акторові відібрати головне, типове, цікаве, відчутти пульс життя, краще зроз-



Масова сцена (мітинг) з вистави «Заколот».

Сцена з вистави «Макар Діброва». А. Бучма з піджаком убитого сина.



ДІЯ ПЕРША

Нутро сільської хати. Ніч. Надворі чути шум вітру, сніг б'є об вікна. В печі горять огонь, при ніч горять. Аня і Настя порується коло печі. На яній на осолоді, на припічку і на печі дівчата і парубки одні прядуть, другі мотавть пряжу на мотосиладі. Сорвал хати при стільці одні парубок плете рукавичі, другий на ковчороті крутить шнур.

Ява перша

Парубки, дівчата, Аня і Настя.

ПАРУБКИ І ДІВЧАТА /співають/

Аня співає
Аня співає
і Настя

Ой там за горою та за кременю
Не по правді жне чоловік з жонюю.
Вона йому стелить білу постеленьку,
А він їй готує дротину нагайку.
Біла постеленька пороком припала,
Дротина нагайка біле тіло рвала.
Біла постеленька пороком припала,
Дротина нагайка кров'ю обжила.

Сторінка з режисерського плану вистави «Украдене щастя». На фото занотовані міркування режисера, малюнок майбутніх мізансцен.

НАСТЯ -/перериває, нахакачи стиркою/ Та тату на вас! Що се ви вигадали такої плаксивої! Мов по покійвику голосить.

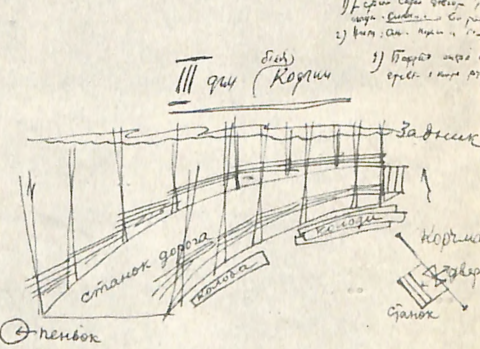
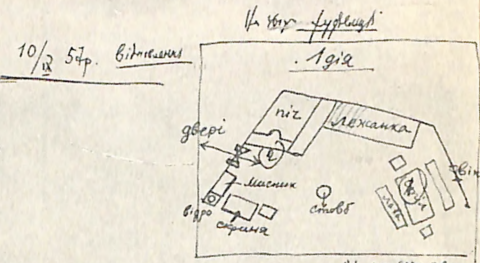
ПАРУБКИ./регочеється/ Ага, а у вас мурашки по шкірі забігали.

НАСТЯ -То на тебе та на твою голову! Ти гадаєш, що я твого тата жінка, що навіжка ніколи з сищиків не виходила.

ПАРУБКИ.-Го-го, мій тато навіжиким усе говорив: "Як чоловік жінки не б'є, то в ній утроба гине."

ПАРУБКИ.-О, твій тато добрий шурдиак був. Він і хлопцям умів кров пускати.

ПАРУБКИ.-І задармо! То також щось варто!



Білий пенчик підрахований біля стіни і різні з намірами позначки (світло - інструменти)
Білий пенчик на стіні єдиний інструмент.
Вид стіни камені, в ній єдиний інструмент.

міти твір, його образи, що саме треба підкреслити в ньому на сцені.

Спільна робота режисера з акторським колективом над сценічним втіленням п'єси починається з так званого застольного періоду. Це — один з найважливіших етапів.

Всі учасники вистави збираються в кімнаті за великим столом, режисер читає п'єсу. Потім влаштовується колективне обговорення. Присутні висловлюють свої враження, запитують режисера про те, що лишилося для них незрозумілим. Режисер знайомить їх зі своїм постановочним планом, розповідає про своє бачення майбутньої вистави.

Трапляється, що актори виступають з критичними зауваженнями з приводу режисерського задуму, плану побудови вистави. Їхні зауваження щодо п'єси, ролі, окремої сцени, іноді навіть недосить глибокі, зроблені без урахування всіх моментів постановки, обов'язково чимось доповняють, збагатять задум режисера, допоможуть йому ще раз його перевірити. Досвідчений режисер завжди зуміє вибрати з критики найістотніше і доречно і використати це в своїй подальшій роботі.

Буває й так, що актори тлумачать той чи інший образ по-своєму, всупереч розумінню його режисером. Часто це призводить до творчого зриву, проте в окремих випадках талановитий актор може знайти у п'єсі, своїй ролі якості, які дозволяють поглибити трактування окремої сцени, образу.

Режисер К. Кошевський, наприклад, працюючи над постановкою «Останніх» М. Горького в театрі ім. І. Франка, дав певне трактування образу Коломійцева, яке нібито цілком відповідало горьківському. Але артист А. Бучма по-своєму зрозумів твір і роль. Він повністю відійшов від режисерського задуму і створив абсолютно інший образ. Оскільки це пішло на користь виставі, то й режисеру, й усім її учасникам довелося погодитися з ним.

Другий випадок порушення не стільки режисерського (режисером був я сам), скільки авторського задуму стався при постановці п'єси «Житейське море» І. Карпенка-Карого, в якій я грав роль пристаркуватого актора Стьопочки Крамарюка. І свідомо вирішив змінити характер персонажа.

За автором, Стьопочка Крамарюк — підлабузник, бешкетник, цілком аморальна людина, яка отруєє своїм

диханням все, що її оточує. Закулісна рутинна старого до-революційного театру настільки згубно вплинула на нього, що в його душі не залишається нічого людського, світлого, чистого. Будучи одночасно актором і режисером, я прагнув підкреслити, що Стьопочка — жертва несправедливого суспільного ладу і що його можна і треба повернути до іншого життя. Я ризикнув дати зовсім інше трактування образу і показав його, коли не зовсім позитивним персонажем, то в усякому разі істотою, в якій ще жевріє іскра справжньої людини.

Проте це лише випадки, виняток, і ні в якому разі не можна їх вважати за правило. Найвірніший шлях для акторів — дотримуватися завдань режисера, що спрямовані на якомога глибше розкриття авторського тексту, думок і образів п'єси.

Працюючи над текстом протягом усього застольного періоду, режисер спільно з акторами визначає ідею п'єси, аналізує її структуру, взаємовідносини між персонажами, особливості авторського світорозуміння, стилю, мови. Він пояснює акторам, що відбувається в тій чи іншій сцені (для зручності п'єсу розбивають на куски — окремі сцени), чому дійові особи промовляють саме такі, а не якісь інші слова, що приховано за ними (тобто, про що вони думають, що почувають, чого прагнуть), інакше кажучи, — так званий підтекст. Адже кожна людина далеко не завжди одверто висловлює всі свої наміри, почуття, думки, прагнення.

П'єса «Дядя Ваня» А. Чехова закінчується від'їздом професора та його дружини. Один з героїв твору, доктор Астров, відходить до стіни, де висить карта Африки, і промовляє: «А, напевно, спека у цій Африці — страшенне діло!» Зрозуміло, що не про Африку думає в цю мить Астров — за його фразою звучить глибока печаль за втраченим коханням, безвихідний сум людини, якій судилося доживати свій вік без надій на щастя.

Підтекст подекуди краще може розкрити внутрішній стан людини, ніж прямий текст, треба тільки до нього «докопатись».

У п'єсі «Тартюф» Ж. Мольєра головна дійова особа — святенник і лицемір. Якщо вірити лише його словам, можна подумати, що він хороша, лагідна, щира людина. Та коли простежити за тим, навіщо Тартюф їх говорить, яку

має при тому мету (а головне — як він діє), зрозуміємо справжню суть характеру персонажа.

Іноді трапляється, що автор не дає достатнього матеріалу для вивчення прихованих, потаємних думок, бажань героя... Саме тут на допомогу акторові повинен прийти режисер.

Припустімо, що під час певної сцени — гострої суперечки — один з персонажів мовчав, і лише в кінці, сказавши одну фразу, вийшов. Чому він вийшов? В якому стані? Обурився діями інших героїв? Розсердився? Чи може поставився до них зневажливо? Саме цей підтекст розкриває режисер, працюючи з актором. Він, очевидно, порадить акторові, як треба слухати суперечку, як реагувати на кожний окремий її момент. Так, крок за кроком, буде розроблено всю лінію його поведінки, і глядачі зрозуміють, якими почуттями жив герой протягом сцени.

Прагнучи створити багатогранний образ, актор шукає дані для характеристики персонажа в ремарках автора, у висловлюваннях інших героїв, в їхніх репліках. Вони є в кожній п'єсі.

Згадаємо відоме гоголівське «Попереднє повідомлення для тих, що побажали б зіграти як слід «Ревізора»: «...Одна з головних ролей є городничий. Людина ця найбільш турбується про те, щоб не випустити того, що пливе до рук. Через цю турботу йому не було коли подивитись на життя серйозніше або ж краще оглянутися на себе. Через цю турботу він зробився гнобителем і зачерствів майже непомітно для самого себе...» і т. д. Такі розгорнуті характеристики автор дає кожній дійовій особі.

Звернемося до іншого прикладу — п'єси М. Горького «Останні». Ось як характеризує автор двох героїнь — матір заарештованого революціонера Соколова і Софію Колонійцеву: «Софія — моложава, обличчя бліде, очі малорухливі, завжди дивляться вдалину, пильно й тривожно». Вона часто повторює фразу: «Я нічого не знаю»... «Все мое життя — безумство»... Говорить «тихо, з тугою», «тоскно», «сумно»... Одразу зрозуміло, що перед нами — слабка, чимось засмучена жінка. Інакше малює автор Соколову. Це «сива дама із змарнілим обличчям, тримається прямо, говорить неголосно, з великою внутрішньою силою, і мимоволі викликає повагу до себе». Про неї Петро каже:

«Яка вона велична, га? От — мати, так... Яка вона надзвичайна. Вона — горда. Горда, наче королева... мати королева!» Вже з цих коротких зауважень можна скласти уявлення про внутрішній світ персонажа і його зовнішній вигляд.

Але найкраще про характер людини свідчать її дії і вчинки. Аналізуючи п'єсу, режисер та актори крок за кроком простежують, як діють герої. І зрештою можуть собі уявити характер, попереднє життя, прагнення, рівень загального розвитку, культури, виховання кожної дійової особи.

Актор повинен усвідомлювати взаємодію свого персонажа з іншими, його місце в розвитку сюжету. Поступово логіка вчинків героя стає йому настільки зрозумілою й близькою, що він сприймає її як свою власну. І тоді, виконуючи роль, він не «грає» в поганому розумінні цього слова, не удає, не показує нам суто зовнішніми засобами якусь сторонню людину, а органічно діє, природно, як власні, вимовляє слова, вкладені автором у уста героя.

Застольний період триває доти, поки в акторів не виникне потреба рухатись, діяти. Адже їхня гра — це насамперед акція, дія, недаремно в давнину акторів називали лицедіями. Діяти акторові треба всіляко — і зовнішньо, і внутрішньо. До зовнішньої дії слід віднести рухи, жести, погляди, фізичне втручання в дію інших персонажів. Що ж до внутрішньої дії, то тут, природно, може виникнути запитання: як то, мовляв, можна рухатись або діяти внутрішньо? Виявляється, можна і треба. Пауза, мовчання, гнітючий настрій, напруження — все це дії внутрішнього порядку. Іноді артисти лише грають текст, тобто намагаються старанно вимовляти слова ролі, голосно подавати репліки, інакше кажучи, не заглиблюючись у зміст, у підтекст, «доповідати» глядачеві те, що означає кожна окрема фраза. Це хибний шлях. Режисер завжди застерігає від нього акторів. За словом драматурга митець повинен побачити живу душу людини і відтворити найтонші її порухи.

Паралельно із визначенням засобів внутрішньої характеристики йде процес шукання зовнішніх рис персонажа, притаманних йому жестів, ходи, навичок, вигляду.

Коли в актора «визріває» правдиве внутрішнє відчуття образу і він, за висловом видатного російського актора

М. Щепкіна, «влізає в шкуру свого персонажа», починається новий період роботи над виставою — вихід на площадку, у «вигородки» — планування, або мізансценування.

З репетиційної кімнати зникає великий стіл. Місця, де в майбутньому мають стояти декорації, звичайно відгороджуються стільцями, ширмами — звідси й назва «вигородки». Тим часом актори, що вже відчули себе дійовими особами п'єси, поводяться так, немовби знаходяться в кімнаті, на подвір'ї біля дому, в широкому степу — словом там, де розгортаються події твору. Вони ще без гриму й сценічного костюма, але їхня поведінка, манера триматися, якийсь особливий інтонації голосу свідчать про те, що всі учасники вистави вже знайшли для своїх персонажів потрібний внутрішній стан, зовнішню характеристику, «зажили» в образах.

Що ж, робота акторів над образом закінчилась? Ні, далеко ні. Треба ще визначити, як актори будуть розташовані під час тієї або іншої картини, як і що вони робитимуть. Акторові, припустімо, необхідно проголосити полум'яний монолог, сповнений філософських роздумів, глибоких почуттів. Невже буде правильним, якщо в цей момент він загубиться серед учасників масової сцени і глядачі не тільки не побачать його очей, обличчя, а й не почують слів? Саме під час репетицій у вигородках режисер і повинен знайти для актора таке положення на сцені — мізансцену — яка допоможе йому донести до глядача думки й почуття, закладені в монологі героя.

Однак розпланувати виставу, тобто побудувати всі мізансцени — це означає не тільки знайти таке розташування акторів на сцені, щоб їх було добре видно й чути із залу для глядачів. Мізансцени передусім повинні допомогти акторам якнайповніше виявити внутрішній стан героїв, їхні емоції й прагнення, фізичне самопочуття. В мізансценах розкривається точний зміст подій, що розгортаються в п'єсі.

Проілюструємо це на прикладі. У вже згадуваній сцені з вистави «Макар Діброва», де старий шахтар довідується про смерть свого сина, записка, знайдена в піджаку загиблого, переконливо свідчить, що партизанів було зраджено, і що зрадник, приховавши своє звіряче ество, живе й працює тут же, в шахтарському селищі.

Макар наказує привести зрадника, заходить до своєї

хати. На сцені залишається всіма забутий, подертий піджак сина Діброви. Ось Макар Діброва швидко виходить з дому. Та ні, не виходить, його немов штовхає якась невидима сила. Кулаки старого міцно стиснені, рукави сорочки підкачані. Весь він неначе став менший, зігнувся. В очах горить лютий гнів, смертельна ненависть. Ноги ступають важко. Людині сильної волі, яким ми його знали раніше, витримка зрадила в цю мить. Горе, гнів, жадоба помсти диктують — убий, задуши зрадника власними руками! Не оглядаючись, Макар швидко пройшов через подвір'я, вийшов на вулицю. І якось раптово, несподівано зупинився. Ми бачимо тільки його напружену сутулу спину. Вона тремтить. Затамувавши подих, глядач стежить заostroю внутрішньою боротьбою, що відбувається в ньому. Ні, воля і витримка перемогли. Поволі обертається Макар і так само поволі бреде назад. Голова його впала на груди, обличчя скам'яніло. Він підходить до своєї яблуні, зупиняється перед нею і підводить голову. Руки, хворобливо здригнувшись, дуже повільно, м'яко тягнуться до ніжної зелені гілля, начебто намагаються пригорнути його. Погляд Макара теплішає. Перед ним проходить все його трудове життя. Маленькою була ця яблунька тоді, коли Макар своїми руками підняв з руїн шахту. Минали роки. Росла шахта, росло селище, росла яблуня. Вона була мовчазним свідком кожної події в житті дружньої сім'ї господарів будинку.

Бачила вона й веселу вечірку в зв'язку з народженням сина... Син... Погляд Макара зупиняється на піджаці. Він обережно піднімає його, сідає на горбочок, так, наче в нього на руках маленька дитина. Загрубілі руки ніжно торкаються піджака, поправляють складки. Але ось рука натрапила на отвір від кулі і здригнулась. Одна куля, друга, третя... Руки нервово лягають на ганчір'я, легко й обережно, наче бояться завдати болю живій істоті, і завмирають. Пізно. Сина вже нема. І допомогти йому неможливо. Ми бачимо обличчя Макара. В очах якийсь нерозуміння, біль, жах. Він встає, підіймає на простертих вперед руках піджак, простягає його до нас, до всіх глядачів: люди добрі... Дивіться! Що ж це? Що вони зробили, душоуби?!.. Робить крок, швидше, ще швидше. І раптом, різко зупинившись, припадає обличчям до подертого, напівзотлілого піджака.

«Сину мій, сину...» — глухим стогоном зривається з його вуст.

У сцені, яку так талановито зіграв А. Бучма, лише три слова. Але з дій, рухів, вчинків актора, тобто з цілої низки мізансцен, які послідовно розгортаються у нас перед очима, ми розуміємо все.

Мізансценою режисер часто підкреслює ту чи іншу думку, той чи інший образний задум.

Нам відомий, наприклад, трагічний кінець п'єси «Украдене щастя»: доведений до відчаю Микола вбиває Михайла Гурмана.

«Жандарм. На, маєш раз! (Б'є його в лице). Се на завдаток! На, маєш два! (Замахується).

Микола (хапає карабін). На тобі також раз! (Кидается на Михайла).

Жандарм (хапає за карабін, хоче вирвати, Миколі). Пусті, дурню! З тим не жартуй!

Микола. Ось тобі мій жарт! (Пускає карабін, хапає сокиру і втулює в груди жандармові. Той падає)».

У виставі франківців Михайло Гурман, відбираючи карабін, штовхає Миколу Задорожного. Той, кволий, падає, і його рука, шукаючи опори для того, щоб підвестись, випадково натрапляє на сокиру. Ще не розуміючи, що саме потрапило йому до рук, Микола підводиться, б'є Михайла, і лише тоді з жахом помічає затиснуту в руках сокиру. Таке розв'язання сцени підкреслювало, що Микола став убивцею не заздалегідь, не обмірковано, не свідомо, а випадково, в силу обставин.

В. І. Немирович-Данченко, визнаючи обов'язки режисера, писав, що режисер — істота трилика. Режисер — тлумач, він же — той, хто наказує, як грати; отже його можна назвати режисером-актором або режисером-педагогом. Режисер — дзеркало, яке відбиває індивідуальні якості актора і режисер — організатор спектаклю.

Як «тлумач» — педагог, вихователь, — режисер пояснив акторові текст п'єси, допоміг зрозуміти, якими засобами треба розкривати його на сцені.

Як «дзеркало» режисер бачив усю попередню роботу актора над образом, застерігав від помилок, схвалював творчі знахідки, що пішли на користь образів.

А режисер — організатор вистави?.. Про ці обов'язки режисера ми розповімо в наступному розділі.

Режисер — організатор вистави

В ході репетицій у «вигородках» окреслюються контури майбутньої вистави, актори правдиво, глибоко й переконливо розкривають взаємини головних героїв твору, окремі сцени набувають чіткості й виразності. Вже можна зіграти всю виставу, від початку до кінця (раніше репетувались окремі сцени, картини, дії). І ось виконавці грають виставу. Але яка не схожа вона на те, що бачить глядач у театрі! Не звучить музика, нема декорацій, бракує необхідних за ходом дії ефектів, актори у своєму звичайному одязі, без театральних костюмів, їхні обличчя не загримовані. Невистачає ще й масових сцен, які завжди надають виставі особливої широти й монументальності.

Про все це також дбає режисер — організатор вистави. Виготовлення декорацій, костюмів, перук, підготовка певних зорових і шумових ефектів, робота оркестру над розчуванням музичних номерів розгортається разом з початком акторських репетицій, а іноді й раніше.

Після того, як п'єсу обговорено на колективі, в театрі утворюється постановочна бригада, до складу якої, крім режисера і його помічника, входять художник, композитор, балетмейстер, хормейстер, диригент, іноді (коли є така потреба) художник по костюмах.

Вже обмірковуючи свій задум постановки, режисер зустрічається з художником та композитором, ставить перед ними свої завдання, слухає їхні пропозиції відносно художнього й музичного оформлення майбутньої вистави.

Специфіка їхньої діяльності полягає в тому, що вони повинні добре знати роботу режисера, акторів, бутафорів, костюмерів, освітлювачів, працівників сцени — тобто прекрасно розумітись на мистецтві сцени. Адже вони створюють не картину для виставки, не симфонію, що вже самі по собі закінчені художні твори, а оформлення до вистави, декорації або музичний супровід, які є немовби рамкою, тлом для творчості актора.

Художнє оформлення має бути дуже зручним для розташування всіх переходів актора, і разом з тим воно повинно відповідати режисерському задумові, наочно розкривати його в пластичному розв'язанні (в цікавих, переконливих картинах та конструкціях). Театральний худож-



Драматург *О. Корнійчук*, народний художник СРСР *А. Петрицький*, режисер народний артист СРСР *Г. Юра* та учасники вистави «Калиновий гай» обговорюють макет оформлення.

Сцена з вистави «Украдене щастя».





Артисти театру ім. І. Франка в цеху Кременчуцького автозаводу.

ник завжди трохи і архітектор, і скульптор, і інженер; адже декорації складаються не тільки з намальованих на полотні великих картин-задників, а й з об'ємних будинків, палаців, фортець, пагорбків, круч тощо. І всі ці деталі декорацій художник зобов'язаний спочатку намалювати на папері (так званні ескізи оформлення), а потім і виготовити, щоправда у зменшеному розмірі, але точно такими, як вони згодом виглядатимуть на сцені (макет оформлення). Крім того на театрального художника покладається завдання дати працівникам технічних цехів — декораторам, бутафорам, костюмерам, теслярам малюнки і креслення всіх деталей оформлення з усіма необхідними обчисленнями розмірів.

Художник повинен пам'ятати і про глядача, зокрема продумати питання про максимальну швидкість змін і перестановок декорацій, щоб зробити якомога коротшими антракти й паузи між картинами. Знайомлячи художника з образним задумом спектаклю, режисер прагне розбудити його фантазію, спрямувати її на переконливе втілення поставлених перед ним завдань. Проте це не означає, що театральний художник є лише сліпим виконавцем волі режисера. Недаремно його часто називають співпостановником. Він вносить у виставу дуже важливі елементи, збагачує її своєю фантазією, своїм образним баченням.

Наприклад, театр ім. І. Франка вирішив поставити п'єсу «Лиха доля» («Циганка Аза») М. Старицького. Як відомо, вона досить часто йшла на сцені дожовтневих театрів, але в спотвореному вигляді. Царська цензура вилучила з твору М. Старицького всі гостро соціальні моменти і деякі театри ставили її як розважальне видовище, наголошували на сценах кохання, хорах і танцях циган, одягаючи їх у пишні опереткові костюми. Уже тепер в архівах царської цензури вдалося знайти перший заборонений колись варіант п'єси під назвою «Лиха доля». Відразу виникла думка поставити її як широку народну драму. Художники В. Кривошеїна та Є. Коваленко зрозуміли, підтримали задум режисера.

Події п'єси відбуваються на Волині. Тому в костюмах селян театр ім. І. Франка прагнув зберегти особливості місцевого селянського одягу, волинські мотиви вишивки — адже відомо, що в кожній області нашої республіки

існують свої художні традиції. Акторів, що виконували ролі циган, одягли у мальовничі, але убогі костюми, які вони носили у повсякденному житті.

Сцену сватання здійснили на основі волинських народних обрядів.

Щоб висунути на перший план пристрасті й взаємини дійових осіб, глибоку людську драму, художники створили надзвичайно лаконічне, скупе на подробиці оформлення. Широкий простір сцени вони оточили високими ширмами зеленого кольору, і лише в центрі, як натяк на місце дії, змінювались написані в стилі гобеленів (тканих килимів) картини із зображенням групи дерев (ліс), пагорбка, вкритого хрестами з невеличкою церквою на вершині (цвинтар) тощо. Крім того додавалися й інші скупі деталі: в картинах циганського табору, наприклад, — типовий візок з критим верхом, у сцені сільської вулиці — дерево, що росте за тинном.

Таке оформлення цілком відповідало режисерському задумові, не відволікало уваги глядачів від подій на сцені, від тієї драми, що розгорталася перед ними.

Картину мандрівного життя, вічних блукань і поневірянь циганського народу змальовував пролог вистави — повільно рухався сценічний круг і так само повільно, в ритмі протяжної сумної пісні йшли і йшли шляхом цигани, чоловіки, жінки й діти, тягнучи за собою візок з усім своїм нехитрим майном.

Повороти круга давали художникам змогу швидко змінювати місце дії.

Ось ще один приклад лаконічного розв'язання художнього оформлення вистави. П'єса І. Микитенка «Кадри» має 29 епізодів: залізнична колія на вузловій станції, велика аудиторія амфітеатром, мармурові сходи вестибюля, мур на вулиці, знову аудиторія, коридор інституту, гуртожиток, факультетський зал, кабінет ректора, університетська бібліотека і т. ін. Як же домогтися на сцені швидкої зміни декорацій? Виконуючи завдання режисера, художник Б. Ердман знайшов оригінальне розв'язання: перед початком кожного епізоду промінь прожектора освітлював великий макет, що висів над сценою. У ньому, хоча й у зменшеному розмірі, але досить детально була зображена обстановка кожної картини: під'їзні колії вузлової станції, ешелони, станційна будівля та ін. А коли спалахувало

світло, глядачі бачили на сцені лише один вагон. Решту деталей вони доповнювали своєю уявою.

Іншим шляхом пішов художник М. Драк, оформлюючи виставу «В степах України» О. Корнійчука. Барвисто, з усіма подробицями показав він на сцені садиби героїв комедії — голів колгоспів Часника й Галушки, чудовий сад, рясно вкритий стиглими яблуками, панораму мальовничого українського села. Його оформлення відтворювало образ квітучого життя соціалістичної України.

Велику допомогу в оформленні подають режисерові й художникові завідуючий постановочною частиною театру, машиніст сцени, майстри сценічного освітлення, які володіють секретами складних світових ефектів. Це вони створюють на сцені бурю, спалахи пожежі, вибухи, залпи гвардійських мінометів. Це вони ефектно підкреслюють світлом постаті акторів, їхні обличчя і вмінють так освітити оформлення, що воно починає грати всіма барвами. А майстри-бутафори можуть виготовити з шматка бляхи і звичайного скла такі вази і бокали, які справлятимуть враження кришталевих, дошиють такі трав'яні килими, «виростять» на деревах таке листя, що мало чим відрізнятимуться від справжніх.

Спеціалісти шумового оформлення підбирають для вистави необхідні шуми — гавкання собак і крики журавлів, спів солов'я і гудок поїзда, стукіт вагонних коліс і тупіт кінських копит.

У ряді творів драматургів, особливо українських, ми зустрічаємо органічно вплетені в сюжетну канву хори, танцювальні сцени. Протягом багатьох років на Україні склався тип театру, що має назву «музично-драматичний». В цих творчих колективах неодмінно є свій оркестр, хор, балет. Природно, що тут найближчим помічником режисера виступає композитор, який створює музичне оформлення до вистави — музичний супровід, хори та ін. Музика підкреслює характер вистави, її стиль, народність, в ряді випадків допомагає повніше й глибше передати почуття героїв, супроводжує спів виконавців.

У театрі ім. І. Франка цікаву музику до вистав створювали композитори Н. Пруслін, К. Данькевич, брати Г. та П. Майбороди, В. Рождественський та ін.

Радянський театр зростає як мистецтво глибоко народне, прийняте духом марксистсько-ленінської ідеології.

Майстри театру, кіно, живопису, скульптури, графіки прагнуть показати трудящі маси як творця історії, долю окремої людини в нерозривному зв'язку з життям суспільства. Тому такого великого значення надаємо ми у виставах народним сценам. На перших етапах існування театру народні маси зображувались на сцені як монолітний, але знеособлений натовп, що живе єдиною пристрастю, єдиним прагненням. У дожовтневому театрі ці сцени часто густо називали «масовими» або «масовками» і ставились до них лише як до барвистого тла, що відтіняло виконавця центральної ролі. Поступово масові сцени почали набирати все більшої індивідуалізації, режисура виділяла й підкреслювала в них типові характери представників різних соціальних верств. А режисери радянського театру вбачають у них ідейний центр вистави. Зокрема це можна сказати про режисуру театру ім. І. Франка, творчій манері якого притаманне прагнення до постановки масштабних творів, у яких, за висловом О. Пушкіна, поєднуються «доля людська і доля народна». Яскраво і психологічно переконливо було розв'язано в театрі ім. І. Франка масову сцену у виставі «Заколот» за романом Д. Фурманова. У ній йшлося про заколот підбуреного контрреволюціонерами політично відсталого червоноармійського гарнізону проти командирів, про те, як обеззброєні, взяті під варту комуністи на чолі з Фурмановим силою свого полум'яного слова вплинули на маси, зуміли повести їх за собою. Одним з найгостріших і напружених моментів цієї картини був мітинг, де зіткнулися пристрасті героїв твору. Неможливо живий вир кипів на сцені, утворюючи два основних центри — навколо комуністів і навколо групи контрреволюціонерів. І в міру того, як червоноармійці переконувалися в правді слів Фурманова та його товаришів, біля них згуртовувалось усе більше й більше людей, а натовп навколо контрреволюціонерів зменшувався, танув. Так образно підкреслювалась думка про нездоланну силу комуністичних ідей, віру в них народних мас.

У постановках творів радянської драматургії ми з особливою наочністю і повнотою розкриваємо роль народних мас як активного творця історії, свідомих будівників нового світу.

Ця думка пронизує сцену колгоспних зборів у п'єсі «Крила» О. Корнійчука. У постановці франківців було

детально розроблено характери учасників цієї сцени. З першого погляду глядач розрізняє у мальовничій групі, що розташувалася в затінку великого дерева, статечних голів артілей, енергійну й лукаву молодицю, хлопців та дівчат, що перешіптувались між собою на теми, далекі від нудної лекції, й десятки інших живописних постатей, які утворювали типову картину життя колгоспного села. Зустріч нового секретаря обкому Ромодана з колгоспниками — єдина народна сцена у виставі — образно розкривала суть рішучого повороту партії до ленінських норм життя, втілювала ідею п'єси драматурга.

У виставі «Правда» О. Корнійчука театр показував народні маси, як могутні сили революції, згуртовані навколо Комуністичної партії та її геніального вождя В. І. Леніна. Показова щодо цього сцена появи В. І. Леніна. Зал Смольного бурхливим потоком заповнювали збуджені, схвильовані робітники, селяни, матроси та червоноармійці. І разом з ними, зустрінутий гарячими оплесками й палкими вигуками, стрімко входив Ілліч, енергійний, піднесений, як частка цієї маси і разом з тим її вождь, натхненник, організатор.

Для виконавців народних сцен у п'єсах часто занадто мало матеріалу — реплік, авторських пояснень. Тому режисер повинен особливо докладно розробити характеристики їх учасників, передбачити цікаві мізансцени, подбати про відповідний одяг, грим.

Ескізи костюмів і гримів для всіх акторів, у тому числі і тих, що беруть участь у народних сценах, готує художник. Костюми відбирають і виготовляють у костюмерних театру. Гримери роблять перуки, допомагають у разі потреби гримуватися акторам.

Та ось і народні сцени дістали гідне втілення. Можливо, тепер вистава готова і слід її показати глядачеві? Ні, режисерові треба ще звести до купи усі її розрізнені елементи — творчість акторів, декорації, музичне оформлення, народні сцени й освітлення.

Для цього під керівництвом режисера організовується перший прогон спектаклю (показ його від початку й до кінця), потім другий. Ще кілька генеральних репетицій — і він одержує путівку в життя.

Протягом тривалого періоду йтиме вистава в театрі, але режисер не припинить над нею роботи. Він, весь час

удосконалюватиме її, уважно стежитиме за грою акторів, вводитиме нових виконавців, поліпшуватиме окремі моменти тощо, одночасно виношуючи творчі задуми нових постановок.

* *
*

Театральне мистецтво за своєю природою — це мистецтво, звернене в сучасність. Яку б виставу не ставив театр — чи то за твором драматурга давніх часів, чи то автора-сучасника — зображені в ній події ми сприймаємо як такі, що відбуваються сьогодні, зараз, в ту саму мить, коли ми їх спостерігаємо. Тому основою діяльності кожного театру є вміння відчувати і відобразити на своїй сцені ті думки, образи, ідеї, які хвилюють глядачів, що прийшли в театр.

Тим більше це стосується театру радянського, що особливо тісно зв'язаний з народом, пройнятий пафосом громадського життя, допомагає справі побудови комунізму.

Радянські режисери покликані здійснювати найважливіші завдання, поставлені партією та урядом перед діячами радянського театру: правдиво відображати засобами сценічного мистецтва багатство і різноманітність соціалістичної дійсності, високі моральні якості радянських людей.

«Літературі та мистецтву належить виключно важлива роль в ідеологічній роботі нашої партії, в справі комуністичного виховання трудящих: Письменники, художники, скульптори, композитори, працівники кіно та театрального мистецтва, вся наша інтелігенція своєю працею беруть активну участь у творчій діяльності нашого суспільства, вірно служать своєму народові. Комуністична партія вважає діячів літератури та мистецтва своїми вірними друзями, помічниками, надійною опорою в ідеологічній боротьбі», — підкреслює М. С. Хрущов у статті «За тісний зв'язок мистецтва з життям народу».

Сучасність — жива душа мистецтва. Хороша п'єса про сьогоднішній день, про героїв нашого часу перекидає місток між сценою та залом, злободенністю своїх проблем

вона хвилює і глядачів, і акторів, гостротою своїх висновків вона втручається в дійсність. І тому найбільша радість, справжнє щастя для режисера — бачити, відчувати, що створена ним вистава стає могутнім знаряддям комуністичного виховання, несе людям світлі ідеали, збагачує їхній духовний світ.

Редактор *Є. В. Христич*
Художник *Б. Й. Бродський*
Художній редактор *О. З. Павловський*
Технічний редактор *К. Ф. Контар*
Коректор *Л. Я. Вороніна*

Гнат Петрович Юра
РЕЖИССЕР В ТЕАТРЕ
(на українском языке)

*

БФ 23458. Здано на виробництво 9.VIII 1960 р.
Підписано до друку 7.IX 1960 р. Папір 60×84^{1/16} —
1,25 пап. арк. (в т. ч. 0,125 вклейок) = 2,0 друк. арк.
(в т. ч. 0,225 вклейок). Обліково-видавн. арк. 2,0.
Зам. 194. Тираж 25 000. Ціна 90 коп.

З 1.I 1960 р. — 9 коп.

*

Книжкова ф-ка „Жовтень“ Головополіграфвидаву
Міністерства культури УРСР.
Київ, вул. Артема, 23.

На обкладинці — сцена з вистави «Украдене щастя» (режисер Г. П. Юра).

В ролях: Микола — А. М. Бучма, Анна — Н. М. Ужвій.

Ліворуч — фотокопія сторінки режисерського плану вистави.

90 коп.

3 1.1. 1961 р. — 9 коп.

Державне
видавництво
образотворчого
мистецтва
і музичної
літератури
УРСР