

УДК 792

Цитування:

Донченко Н. П. Режисура як художнє явище радикальних змін сценічного мистецтва кінця XIX – початку XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. №1. С.216-220.

Donchenko N. (2021). Directing as an artistic phenomenon of radical changes in the performing arts of the late 19th - early 20th centuries. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 1, 216-220 [in Ukrainian].

Донченко Наталія Петрівна,
професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри режисури та
майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1484-6800>
donchenko.natal1@gmail.com

РЕЖИСУРА ЯК ХУДОЖНЄ ЯВИЩЕ РАДИКАЛЬНИХ ЗМІН СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Мета роботи. Розгляд реформаторських ідей у художньо-творчій діяльності режисерів-новаторів кінця XIX – початку XX століть як радикального художнього явища, що змінило весь театральний процес сценічного мистецтва. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні емпіричного, мистецтвознавчого, аналітичного, аксіоматичного методів дослідження концепту режисури як професійної діяльності, що виникла на зламі двох століть і заклала фундаментальні зміни у весь художньо-творчий процес постановника і виконавця театральної форми. **Новизна дослідження** полягає у емпіричному аналізі парадигми режисури, її феноменальних ідей пошуку радикального реформування акторської майстерності та всього сценічного мистецтва загалом. **Висновки.** Професія режисера викликає особливий інтерес саме на шляху її становлення, як і будь-яке художнє явище, яке в силу своєї масштабності в момент народження містить максимум можливостей. Еволюція театральних, просторово-часових візуальних форм надала поштовх виникненню грандіозних змін всього сценічного устрою, а також усвідомлення цього факту більшістю діячів театру. І сьогодні в сценічному мистецтві бажане домінування інтересу до засобів посилення акторської виразності, удосконалення психофізичної техніки. Режисери-новатори сучасності повинні шукати і пропонувати свої шляхи розширення акторської гри, сили її впливу на глядача, а саме, ті або інші засоби злиття переживання і свідомої рефлексії у творчому процесі, різноманітні принципи об'єднань у їх співвідношенні з загальною концепцією театального синтезу.

Ключові слова: театр; режисер; актор.

Donchenko Nataliia, graduate professor, Honored Artist of Ukraine, professor of directing and actor's art department of the Kyiv National University of Culture and Arts

Directing as an artistic phenomenon of radical changes in the performing arts of the late 19th - early 20th centuries

The purpose of the article. Consideration of reformist ideas in the artistic and creative activity of innovator directors of the late XIX - early XX centuries as a radical artistic phenomenon that changed the whole theatrical process of performing arts. **The methodology** consists in the application of empirical, art history, analytical, axiomatic methods of research of the concept of directing as a professional activity that arose at the turn of two centuries and laid fundamental changes in the whole artistic process of the director and performer of theatrical form. **The novelty** lies in the empirical analysis of the paradigm of directing, its phenomenal ideas of the search for a radical reform of acting and the whole performing arts in general. **Conclusions.** The profession of a director is of particular interest on the way to its formation as well as any artistic phenomenon, which due to its scale at birth contains the maximum number of opportunities. The evolution of theatrical, spatio-temporal visual forms gave impetus to the emergence of grandiose changes in the entire stage system, as well as the realization of this fact by most theater figures. And today in the performing arts it is desirable to dominate the interest in the means of enhancing acting expressiveness, improving psychophysical technique. Modern filmmakers must seek and propose ways to expand acting, the power of its impact on the audience, namely, one or another means of merging experience and conscious reflection in the creative process, various principles of association in their relationship with the general concept of theatrical synthesis.

Key words: theater; director; actor.

Актуальність теми дослідження. Сценічне мистецтво XXI століття майоріє безліччю засобів ультратехнічної виразності, так званих ідейно-емоційних світлозвукових псевдохудожніх оформлень сценічного твору, які змістили режисерську творчість та майстерність на другий план.

Проблема сучасного сценічного мистецтва полягає в тому, що і сьогодні режисурі і акторській майстерності у своїй роботі над створенням вистави і втіленням ролі використовують всі сталі художні методи і прийоми виразності плеяди великих реформаторів театру XX століття. Безумовно, необхідно застосовувати досвід минулих творчих досягнень, методів і методик з питань режисури та майстерності актора, але й потрібно здійснювати творчий пошук власних нових шляхів-винаходів у синтезі театральних процесів.

Метою роботи є розгляд творчої діяльності режисерів-новаторів кінця XIX – початку XX століть, їх провідних концептуальних ідей як радикального художнього явища, що змінило весь театральний процес сценічного мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Джерельна база наукових досліджень становлення режисури як професії, що надала нової естетичної цінності сценічному мистецтву досить масштабна. Затвердження режисури як професійної діяльності на рубежі двох століть та реформування школи акторської майстерності плеядою талановитих режисерів-новаторів того часу аналізували та досліджували вчені, театрознавці, мистецтвознавці, режисери-практики, педагоги сценічної справи всього театального світу загалом. І сьогодні до теми методики сценічної майстерності того часу звертаються всі дослідники театального мистецтва. Тому буде доречним згадати науковців, театрознавців, режисерів-педагогів сучасної України, що присвятили свої праці цій темі, а саме: П. Кравчука, Д. Чайковського, Н. Корнієнко, Г. Веселовську, С. Безклубенко, О. Клековкіна, М. Гринишину, О. Коваленко, М. Барніча, Н. Донченко, Н. Гусакову, Г. Липківську, Ю. Раєвську. Треба зазначити, що й самі митці режисерської творчості XIX – початку XX століть залишили вагомий спадок методичних розробок, парадигму наукових досліджень, спогадів з питань побудови ефективної художньо-творчої майстерні з режисерського та акторського мистецтва на основі їх власних чисельних театральних апробацій.

Конкретну дату народження режисури як самостійного виду художньої творчості важко

визначити, оскільки завжди існував організатор-куратор театального процесу: чи то драматург, актор, художник чи композитор.

Відлік часу появи режисури у просторі історії мистецтва можна вважати моментом, коли режисер стає ключовою особою створення театального дійства, коли він як автор-власник діє виключно від особистого рішення сценічного твору, підкоривши своєму художньому баченню всіх учасників майбутнього сценічного витвору: акторський ансамбль, художника, композитора тощо.

Кінець XIX – початок XX століття поклало край існуванню власників театальної сцени – театальної трупи акторів. В театр приходив режисер-деміург, який заохочує глядача до власного бачення реальності і драми. Режисер стає фундатором-постановником, творцем всього сценічного світу. В реаліях з'являється режисерський театр, який крокує по теренах творчості паралельно з народженням «нової драми» (Ібсена, Стрінберга, Метерлінка, Чехова тощо) і ці два процеси, безумовно, мають відповідний взаємозв'язок. Але необхідно зазначити, що театр набуває певної досконалості за своїми іманентними законами розвитку і логіка його довершеності не завжди співпадає з логікою розвитку драматургії.

«Щоб встигнути за бігом часу, драматурги та режисери часто застосовують відкриття лабораторно-експериментального значення. Вони не чекають теоретичних обґрунтувань нової форми, нових прийомів. Знайдене сьогодні вони хочуть перевірити на глядачеві одразу ж. І трапляється іноді, що глядача дивують нововведення, які він емоційно не сприймає» [7, 86].

Ідея режисерського театру, насамперед, полягала у театральній інтерпретації, художній критиці, тлумаченні та особистому баченні майстром майбутнього сценічного твору. Тобто, режисерська воля-диктат повністю змінює у XX столітті концептуальний устрій театального світу.

Еволюція театальної просторово-часової, візуальної форми спектаклю, що виникла завдяки режисурі, остаточно відмінила емансипацію театальної виразності від літературної і загалом весь сценічний устрій.

Професія режисера викликає особливий інтерес саме на шляху її становлення як і будь-яке художнє явище, яке в силу своєї масштабності в момент народження містить максимум можливостей.

На рубежі XIX-XX століть молода режисура відтворювала світ героїв і світ звичайних людей, створювала спектаклі не

ансамблевого плану, вона будувала світ навколо центральної дійової особи, вбачаючи в ній по своєму героя свого часу. Кожен режисер мав свою точку зору, своє бачення і творче рішення проблеми співвідношення відображення і вираження здібностей сценічного мистецтва.

«На відміну від діячів інших мистецтв, людина театру вельми обмежена у можливості спілкування з творчістю своїх старих майстрів. Художник завжди може відправитися до музею, щоб подивитися на шедеври попередників. У розпорядженні музиканта – партитура та записи відомих виконавців (хоча б тих, хто працював у ХХ столітті). Що вже казати про літераторів! Лише твори театрального мистецтва ніяк не можуть продовжити своє існування у часі» [5, 431].

На перетині двох століть історія сценічного мистецтва розпочинає відлік талановитих майстрів режисерської творчості. 12 режисерів-новаторів очолили цей список справжніх митців театру. Це Андре Антуан, Костянтин Станіславський, Володимир Немирович-Данченко, Гордон Крег, Макс Рейнгардт, Всеволод Мейерхольд, Жак Капо, Лесь Курбас, Євген Вахтангов, Шарль Дюлен, Ервін Піскатор, Антонен Арто. Їх художньо-творча діяльність надала режисурі статус головної особи на театральних підмостках.

З розквітом психології в цей час режисери нової ери сценічного мистецтва теж шукають себе у розумінні людської психіки в умовах театрального середовища. І тут автоматично виникає домінанта зацікавленості до пошуку засобів посилення та акцентування техніки виразності акторської гри, тобто витвір інструментарію що удосконалив психофізичні творчі можливості виконавця. І в цьому пошуковому процесі винаходу будь-яких новітніх виразних засобів актора, театрального ансамблю, розширюючи їх можливості і силу впливу на глядача у кожного режисера був свій шлях, свої міркування, методи, системи, школи, студії, експериментальні театральні лабораторії. «Однак кращі роки будь-якого мхатівця були саме при житті учителів, а коли їх не стало і прийшла самостійність, щастя стало менше, ніж раніш. Ще невідомо, що робив би Москвін без Немировича-Данченка, який вчив його все життя. І от із молоді людини, безумовно, талановитої, але досить нескладної, вийшов Москвін. Така вже риса сучасного драматичного театру – без великої режисури немає великого артиста. Ви скажете: є винятки. Але вони, як відомо, лише підтверджують правила» [9, 31-32].

Так, К. Станіславський, російський режисер-новатор і реформатор усієї системи акторської гри, відкрив школу ритмічної гімнастики, в якій проводилися тренінги по методиці Делькроза і Дункан, використовувалися вправи індійської школи йогів для вдосконалення виконавської майстерності. Працюючи над своєю системою дійового аналізу п'єси і ролі, Костянтин Сергійович намагався поєднати зовнішню та внутрішню техніку виконавця для посилення виразності його майстерності, вдосконалення психофізичних дій. «Система моя, – говорив Станіславський, – розпадається на дві головні частини: 1) внутрішня і зовнішня робота артиста над собою, 2) внутрішня і зовнішня робота над роллю. Внутрішня робота над собою полягає у виробленні психічної техніки, яка дозволяє артистові викликати в собі творче самопочуття, коли до нього найлегше приходить натхнення. Зовнішня робота над собою полягає у підготовці тілесного апарата до втілення ролі і точної передачі її внутрішнього життя. Робота над роллю полягає у вивченні духовної суті драматичного твору, того зерна, з якого він створився і яке визначає його смисл, як і смисл кожної із ролей, що складають його» [6, 200-201]. Станіславський застосовував вправи-етюди як ескізи майбутнього образу ролі, щоб потім покласти їх на партитуру емоційної пам'яті, яка надалі складе повноцінну картину загального задуму та втілення майбутнього сценічного твору. Отже, метод дійового аналізу п'єси і ролі Станіславського передбачав сукупність прийомів і операцій пізнання і практичного втілення актором літературного матеріалу як спосіб досягнення відповідних результатів творення необхідної дієвості образу ролі за режисерським баченням і рішенням майбутньої вистави.

Досліджуючи творчу діяльність реформатора французького театру Андре Антуана, який фактично сприяв становленню режисури як головної творчої складової театрального мистецтва необхідно зазначити, що його основною режисерською ідеєю було створення ансамблю авторської гри. Його «Свободний театр», його пафосна натуралістична режисура передбачали показ реальної дійсності. Але його актори були одночасно реальні і театральні, і в цьому творчому процесі умовність, реальність і ілюзія втілювалися акторами у постійній словесній та фізичній взаємодії. За режисерським баченням Антуана проблеми цілого світу втілювалися цілісно сценічною грою акторів. А натуралістичні засоби

виразності сценографії Антуана лише вдосконалювали ансамбль виконавців. «Досвід Свободного театру А. Антуана показав, що натуралістична індивідуалізація і відтворення середовища в їх впливі на героїв, як правило, відбуваються за рахунок зменшення масштабів подій, що відбуваються. Справжній шок театральної публіки на перших виставах Свободного театру зрозумілі. Театральний простір тоді вперше подарував глядачу ілюзію повсякденності на сцені. А замкненість, інтер'єрність цього простору незвично укрупнила психологічне життя персонажів, зробила його по суті головним змістом сценічної дії» [2, 93].

Сутність режисури умовного театру Мейєргольда, його метод «біомеханіки» концептуально не змінювала елементи професійної майстерності артиста театру. «В своїх програмних статтях <...> Мейєргольд, стверджуючи життєздатність сценічного мистецтва, висував на перший план універсального актора, що вільно володів творчими, музичними і пластичними можливостями. Не перетворюючи актора на безвільний матеріал у залізних руках режисера, Мейєргольд пропонує різноманітні прийоми, що дозволяють актору стати власним режисером, – він вимагає від актора виправданості сценічної поведінки і покладає на нього відповідальність за гру у просторі і часі у безпосередній взаємодії з партнерами» [5, 21-22].

Аналізуючи багатоплідну творчу діяльність австрійського режисера Макса Рейнгардта, що працював і був керівником у багатьох театрах Європи і Америки, можна назвати ультра експериментатором театральних підмосток. Він створював свої спектаклі-дійства замінивши сцену колом, ареною цирку, папертю Кафедрального собору, японською «ханаміті» (дорогою квітів), його вистави відбувалися на руїнах історичних споруд, у виставкових залах, вражаючи своєю видовищністю та тривалістю. «Він надавав великого значення роботі з актором. З театру Рейнгардта вийшло ціле покоління великих акторів і актрис, багато з яких досягли всесвітнього визнання. <...> Томас Манн згадував: «Рейнгардт-режисер не нав'язував акторам нічого, що було б не властиво їх фізичному і духовному складу, не пригнічував індивідуальність, а, навпаки, любовно і проникливо брав від кожного дещо йому одному властиве, для нього одного характерне і виявляв обдарування у всій його силі, повнокровності, блиску» [8, 45-46].

Так, і англійський режисер Гордон Крег був прибічником ультрареформаторських ідей зміни сценічного простору, його театральної архітектури, а також концепту акторської майстерності. Мрією Гордона Крега було створення особливого ідеального театру, який мав би магічну, таємничу силу, що здатна перетворити життя, оновити світогляд і життєздатність людей за допомогою символів для досягнення нових найвищих цінностей. Кредо актора такого вишуканого театру повинно було містити художню палітру символів. Тобто актор, на думку Крега, мав відмовитися від пластичної багатовиразної міміки і обрати для себе маску-символ, втративши свою індивідуальність. «Для Гордона Крега актор – насамперед якийсь символ, за допомогою якого можливо виразити «душу» драматичного твору. Тому у Крега виникає ідея «надмаріонетки». Завдяки надмаріонетці рух у театрі стає якимсь абсолютним, очищається від нальоту випадковості і втілюється як досконала чиста духовна сутність. Але в самому понятті руху тне закладено ніякої відповідної сценічної форми. Робота по добудові смислу «розмовної» драми існує, тільки ця робота, слідує концепції Крега, лягає не на актора, а на режисера. «Рух» може конкретизуватися в будь-яких різноманітних формах. Театр у Крега – мистецтво інтерпретації» [2, 120-121].

Досліджуючи режисерську діяльність Леся Курбаса як реформатора українського театру метафоричних, умовних форм, методи його роботи з актором, можна висвітлити основні критерії його творчої майстерні. Він вимагав від виконавця чіткої фіксації ролі, логіки дієвості образу, створення її зовнішньої виразної форми не забуваючи про елементи гри «нутром». Курбас закликав актора до фіксації винаходу зовнішньої форми ролі, щоб вона ніяким чином не залежала від тимчасового емоційного стану виконавця. Але фіксація ролі, на його думку, не повинна була бути дріб'язковою у кожному жесті та русі. Режисер рідко застосовував метод показу виконання ролі. Він завжди чекав коли актор буде готовий до власного бачення образу ролі і не нав'язував своїх ідей. «Актор – це людина: 1) що має здатність до тривання у наміченому уявою ритмі; 2) уміння винаходити і демонструвати в матеріалі – в людині (в собі самому та в іншому матеріалі театру) – символи для передачі зображуваної реальності. Ви ясно собі з'ясуєте після заслуханої цієї дефініції, що в ній у великій мірі міститься весь стиль нашого театру. Тут не тільки міститься вказівка стилю для нашого

театру, а також вказівка для того як актор має працювати над роллю»[4, 54-55].

Новизна дослідження полягає у емпіричному аналізі парадигми режисури, її феноменальних ідей пошуку радикального реформування акторської майстерності та всього сценічного мистецтва загалом.

Висновки. Ідея режисерського театру, насамперед, полягала у театральній інтерпретації, художній критиці, тлумаченні та особистому баченні майстром майбутнього сценічного твору. Тобто, режисерська воля-диктат повністю змінює у ХХ столітті концептуальний устрій театального світу. Різноманітність режисерських задумів відомих режисерів-художників ХІХ – початку ХХ століть вражала і вражає рішенням загального зорового образу постановки сценічного твору, що виступає як агресивно-емоційне посилення глядачу для того, щоб проникнути у самі глибокі таємниці його свідомості для відображення найпотаємніших прагнень і бажань.

Отже, еволюція театральних, просторово-часових візуальних форм надала поштовх виникненню грандіозних змін всього сценічного устрою, а також усвідомлення цього факту більшістю діячів театру.

І сьогодні в сценічному мистецтві бажане домінування інтересу до засобів посилення акторської виразності, удосконалення психофізичної техніки. «Аксиома: актор повинен стати творцем особистих подій – інакше він неминуче перетвориться у механічний результат суми дій. Набагато краще, якщо його дії виявляються якраз наслідком подій, тоді тіло актора визначає самого себе, а дії суть і ніщо інакше як реальність його власних думок і почуттів» [3, 250]. Режисери-новатори сучасності повинні шукати і пропонувати свої шляхи розширення акторської гри, сили її впливу на глядача, а саме, ті або інші засоби злиття переживання і свідомої рефлексії у творчому процесі, різноманітні принципи об'єднань у їх співвідношенні з загальною концепцією театального синтезу.

Література

1. Батицька Т. С. Сучасна актуальна драма на сцені Національного академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької в 1990–2010 рр. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2020. № 3. С. 266-273.

2. Бобылева А. Л. Западноевропейский и русский театр XIX-XX веков: сб. ст. Москва, Изд-во «ГИТИС», 2011. 386 с.

3. Исаев С. А. Длинные вещи жизни: сб. ст. // сост. и подгот. текста Н. Исаева. Москва, Изд-во «ГИТИС», 2001. 304 с.

4. Курбас Л. Березиль: Из творчої спадщини // Упоряд. і прим. М. Лабінського. Київ, Дніпро, 1988. 518 с.

5. Мейерхольд, режиссура в перспективе века // Meyerhold, la mise en scène dans le siècle : материалы конф. / ред.-сост. Беатрис Пикон-Валлен, Вадим Шербаков. Москва: ОГИ, 2001. Вып.1. 512 с.

6. Про мистецтво театру : збірник / упоряд. В. Довбищенко, Ю. Бобошко; під загал. ред. І. Чабаненка. Київ, Мистецтво, 1954. 514 с.

7. Станіславський і сучасність / ред. кол. І. О. Волошин, М. К. Йосипенко та ін. Київ: Мистецтво, 1963. 336 с.

8. Сто великих режиссеров / Авт.-сост. Мусский И. А. Москва, Издательский дом «Вече», 2004. 480 с.

9. Эфрос А. В. Профессия: режиссер. Москва: Изд-во «ВАГРИУС», 2000. 572 с.

References

1. Batytska, T. (2020). Modern actual drama on the stage of the Maria Zankovetska National Academical Ukrainian Dramatic Theater in 1990-2010. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 266-273 [in Ukrainian].

2. Bobileva A. L. (2011). Western European and Russian theater of the XIX-XX centuries: a collection of works. Art. Moscow, Publishing house "GITIS", 386 [in Russian].

3. Isaev S. A. (2001) Long things of life: collection of articles. Art. comp. and prepare. Isaev's text. Moscow, Publishing house "GITIS", 304 [in Russian].

4. Kurbas L. (1988) Berezil: From the creative decline. Order. i approx. M. Labinsky. Kyiv, Dnipro, 518 [in Ukrainian].

5. Meyerhold, Directing in the Perspective of the Century (2001). Meyerhold, la mise en scène dans le siècle: materials of the conf. ed.-comp. Beatrice Picon-Wallen, Vadim Shcherbakov. Moscow: OGI, Issue 1, 512 [in Russian].

6. About mystery theater: collection (1954). order. V. Dovbischenko, Y. Boboshko; pid zagal. ed. I. Chabanenka. Kiev, Mystetstvo, 514 [in Ukrainian].

7. Stanislavsky and modernity (1963). ed. count I.O. Voloshin, M.K. Yosipenko and in. Kiev: Mystetstvo, 336 [in Ukrainian].

8. One hundred great directors (2004). Avt.-comp. Mussky I. A. Moscow, Veche Publishing House, 480 [in Russian].

9. Efros A. V. (2000) Profession: director. Moscow: Publishing house "VAGRIUS", 572 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 24.11.2020

Отримано після доопрацювання 15.12.2020

Прийнято до друку 21.12.2020