В.ТОПОРКОВ

**ПРО ТЕХНІКУ**

**АКТОРА**

Під загальною редакцією М. М.Горчакова

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО

ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

І МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ УРСР

київ 1961

Автор на прикладах свого багаторічного дос­віду, а також великої педагогічної практики на кафедрі акторської майстерності в школі-студії при Московському Художньому театрі розпові­дає про велике значення елементарної техніки актора в створенні сценічної правди, а також зупиняється на деяких елементах органічної і словесної дій.

Книга є учбовим посібником для студентів вищих учбових закладів.

Слід раз назавжди зрозуміти, що все, що актор робить на сцені, повинно бути передусім переконливе своєю художньою правдою. Дійсно велике мистецтво не терпить неправди. Ця вимога примушує актора вивчати закони свого творчого про­цесу, закони, що їх переважна більшість акторів не знає і не пробує вивчити.

К. С. СТАНІСЛАВСЬКИІЇ

Вивчіть ази науки, перш ніж намага­тися зійти на її вершини.

 І. П. ПАВЛОВ

Коли хтось із акторів поскаржився на те, що строки роботи над виставою у Художньому театрі занадто великі, К. С. Станіславський відповів: «Причина цього — ваша слабка акторська техніка: раніше ніж розпочати роботу безпосередньо над постановкою вистави, я змушений ви­трачати багато часу на вдосконалення вашої техніки; я не можу грати на розладнаному роялі, мені треба спочатку настроїти його, а це забирає час. Уявіть собі: до мене при­ходить співак і просить розучити з ним арію або романс; це справа кількох уроків, але якщо виявиться, що у нього ще не поставлений голос, то я змушений буду витратити кілька років на його постановку і лише після того при­ступити до розучування романсу. Якби ви добре володіли елементарними прийомами психотехніки, техніки органіч­ної поведінки на сцені, строки роботи над виставою у нас звелися б до мінімуму»**1**. Це висловлювання Станіславського говорить про те, якого великого значення надавав він оволодінню першими, найелементарнішими прийомами акторської майстерності, її азбукою, яка є невід'ємною частиною всього складного процесу роботи над роллю, над виставою.

Життєвий досвід говорить нам, що практичне вивчення кожного мистецтва починається з пізнання його найеле­ментарніших основ і положень. Проте в акторському ми­стецтві цю істину часто легковажно ігнорують: багато хто вважає, що елементарна техніка актора, про яку говорить

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** 3 висловлювань К. С. Станіславського на репетиціях. Запис автора книги.

Стр. 5

Станіславський, не заслуговує на таку пильну увагу саме через її елементарність. Декому навіть здається, що вона може гальмувати їхні артистичні натхненні пориви, що всі ці «дрібниці» добре відомі, що це «давно прочитана кни­га», до якої нема чого повертатися. Це величезна по­милка!

Не оволодівши міцно на практиці першим ступенем, по­чатковими елементами майстерності і не відчувши єдності і безперервної цілісності творчого процесу в його окремих ланках, актор ризикує потрапити на хибний шлях реміс­ництва і зневаги до артистичної техніки, до високої, тон­кої майстерності.

Треба цілком ясно усвідомити собі масштаб творчих і суспільно-політичних завдань, які стоять перед радян­ським актором, треба усвідомити собі міру відповідаль­ності митця перед народом і те, які обов'язки покладаю­ться на нього, як на «інженера людських душ», щоб зро­зуміти роль і місце артистичної техніки в нашому мисте­цтві і, зокрема, тієї початкової, елементарної її частини, яка становить тему цього нарису.

Радянському акторові властива допитливість, зацікав­леність в удосконаленні своєї майстерності. Він багато чи­тає з питань мистецтва, старанно відвідує лекції, доповіді, диспути, він всіма силами прагне до розкриття «секретів» високої майстерності наших талановитих провідних акто­рів. Але у більшості випадків актор робить помилку, не приділяючи пильної уваги тому, що становить азбуку артистичної техніки, з якої і слід починати пізнання і удосконалення. Не володіючи елементарними основами акторської техніки, виконавцю важко створити творче самопочуття, важко розв'язувати великі творчі зав­дання.

Тільки вивчивши перший ступінь і практично оволодів­ши ним, можна рухатися далі і прийти зрештою до пі­знання усієї складності нашого мистецтва.

Але як не дивно, багато хто не хоче зрозуміти цього. Більше того, такі люди з усіх сил протестують проти за­тримок на «дрібницях». Вони швидше схильні вдаватися до всіляких хитромудрих догадок і парадоксів. Вони мар­нують час на розшифрування пишномовних умоглядних розглагольствувань «з приводу» мистецтва, шукають в них розгадку і вихід із своїх утруднень, замість того, щоб іти до розв'язання проблем своєї майстерності конкретними,

Стр. 6

відчутними шляхами, відкритими Станіславським у його багаторічній театральній практиці.

Шлях, вказаний Станіславським,— шлях слідування закономірностям органічної творчої природи людини. Це єдино вірний шлях, що відкриває значні перспективи роз­витку театрального мистецтва, і ми зобов'язані доскональ­но вивчити його, ні в якому разі не нехтуючи тими його складовими частинами, які спочатку помилково уявляють­ся нам легко доступними, надто простими і не вартими уваги. Зрозуміти елементарні закономірності поведінки людини не так важко. Але значно важче навчити практич­но користуватися ними у процесі творчості.

Той інтерес, що його виявляють зараз до вивчення спадщини Станіславського, дає підстави вважати, що по­рушена в цьому нарисі тема також приверне серйозну увагу театральної громадськості.

Проте хочеться застерегти від небезпеки догматичного виконання порад, які є в даному нарисі і взагалі в будь-яких інших працях з цих питань.

Індивідуальність, неповторна своєрідність кожного митця не можуть виявитися там, де процес його творчості сліпо підкорений вказівкам збоку, якому б авторитету вони не належали.

Якщо актор, вивчаючи навіть найцінніші праці з твор­чих питань, не зуміє, засвоївши їх животворну суть, ви­робити свої власні погляди, які могли б розвинути одер­жані відомості, уточнити їх відповідно до своєї індивіду­альності, то він ризикує набути лише мистецтвознавчих знань, без можливості їх практичного творчого застосу­вання.

Багаторічний досвід роботи під керівництвом К. С. Ста­ніславського, спільна робота з М. М. Кедровим і, головне, моя багаторічна педагогічна практика на кафедрі актор­ської майстерності у школі-студії при Московському Ху­дожньому театрі привели мене до теми цього нарису і переконали в тому, що лише напружена праця, величез­на особиста ініціатива актора, вимогливість до себе і по­стійний тренаж закладають основи справжнього творчого володіння психотехнікою. Досвід також переконує мене, що безперервно рухатися вперед може лише митець, що вже оволодів певними законами творчості і на їх основі шукає нових шляхів до удосконалення свого мистецтва. Художнику, який прагне своїм мистецтвом служити

Стр.7

народові, необхідні висока техніка і тонка майстерність. Техніка в руках такого митця стає не самоціллю, а актив­ним помічником у глибокому розкритті великих ідей на­шого часу.

Стр. 8

**РЕАЛІСТИЧНИЙ НАПРЯМОК У МИСТЕЦТВІ АКТОРА**

Творчі прагнення до реалізму представників російської театральної культури відзначаються істориками російсько­го театру ще в ранній період його існування.

Реалістичний напрямок у російському мистецтві і в лі­тературі, а отже, і в драматургії та в театрі, нерозривно пов'язаний з виникненням і розвитком визвольного руху в Росії.

Засновником російської школи сценічного реалізму був М. С. Щепкін. Кріпак за походженням, Щепкін дуже доб­ре знав життя народу, його страждання і сподівання. Це зумовило глибоку демократичність його творчості. Він був не тільки чудовим актором, але й видатним театральним мислителем.

Могутній талант актора поєднувався у М. С. Щепкіна з високою реалістичною майстерністю, яка з'явилася вна­слідок наполегливої роботи і творчої допитливості генія сцени. Щепкін поклав початок міцному утвердженню реа­лістичної школи в російському сценічному мистецтві.

Не можна не підкреслити і такої важливої обставини, що з того часу, коли з'явилися статті О. С. Пушкіна про театр, російська естетична думка безперервно розвиває­ться, утверджуючи реалістичні принципи російського націо­нального театру як театру самобутнього, народного, справді демократичного, глибокоідейного. Особливо великого значення в розробці і утвердженні принципів реалізму в російському мистецтві (і, зокрема, в театрі) ві­діграли естетичні погляди Гоголя, Островського і револю­ційних демократів — Бєлінського, Чернишевського і Добролюбова. Що ж до власне акторської майстерності, то

Стр. 9

можна твердити, що вона зростала і розвивалася, з одно­го боку, у тісній співдружбі з передовою естетичною дум­кою, з російською реалістичною драматургією, яка від­бивала нові суспільні конфлікти і події та висувала нові ідеї, нових героїв, а з другого боку,— у гострій боротьбі з традиціями класицизму, з умовним придворним теат­ром,— із штампами і ремісництвом, а далі в боротьбі з усіма антиреалістичними напрямками: формалізмом, символізмом, декадентством тощо.

Прагнення до художньої правди, прагнення служити своїм мистецтвом народу, прагнення глибоко впливати на душу глядача приводило видатних російських акторів до боротьби проти ремісництва і до заперечення школи уда­вання, що панувала на Заході.

Послідовники Щепкіна прагнули до вивчення творчої природи людини, до пізнання закономірностей створення художньої правди на сцені. Проте це благородне прагнен­ня зустрічало на своєму шляху великі перешкоди, які важ­ко було подолати; це були ідеалістичні погляди на творчий процес, що панували тоді, політика керівництва держав­ними театрами, царська цензура, а також низькопробна драматургія, штампи, ремісництво, дилетантизм і косність акторської маси.

Боротьбу за художню правду на сцені провадили кра­щі представники Московського Малого театру, очолювані О. П. Ленським, а також деякі видатні передові артисти Петербурзького Олександрійського театру, дехто з відо­мих гастролерів і невелика кількість акторів з провінції.

Але ця боротьба не могла бути цілком успішною то­му, що представники реалістичного напрямку, наполегливо пропагуючи його, не мали в той же час досить міцної тео­ретичної бази для обґрунтування своїх принципів, для уточнення педагогічної методики виховання молодого ак­торського покоління. В той час лише починалося дослі­дження законів акторської творчості. А головне, для практичного здійснення своїх прагнень в розпоряджен­ні славетних майстрів сцени не було колективу, об'єд­наного спільною метою, колективу, який говорив би спільною творчою мовою і становив єдиний творчий ансамбль.

Чудові сценічні образи, створені видатними талантами російської сцени, лишалися, на жаль, досягненнями окре­мих акторів, тоді як твір театрального мистецтва —

Стр. 10

вистава — має бути наслідком спільної праці колективу. Зрозу­міло, що повноцінного ідейного звучання вистави не мож­на було досягти силами одного або навіть кількох акто­рів. Хибна умовність, штампи, що були характерні для гри більшості виконавців, руйнували виставу, не давали можливості розкрити її ідею через правду життя всіх сце­нічних образів. Все це посилювалось умовністю у поста­новці і оформленні спектаклів.

Щоб увесь російський театр став театром справді реа­лістичним, потрібна була докорінна всебічна реформа театрального мистецтва.

Незадовго до революції 1905 року цю реформу почав здійснювати Московський Художній театр, який створили і яким керували К. С. Станіславський і Вол. І. Немирович-Данченко. його діяльність мала величезний вплив на роз­виток російського і світового театру.

Творці театру мріяли назвати його «Народним». Сама ця назва говорить про ту величезну задачу, яку ставили перед театром його організатори,— служіння сврїм мисте­цтвом народу.

«Ми взяли на себе справу, яка має не звичайний, при­ватний, а громадський характер. Не забувайте, що ми прагнемо освітити темне життя бідного класу, дати їм щасливі естетичні хвилини серед тієї пітьми, яка огорну­ла їх.

Ми прагнемо створити перший розумний загальнодо­ступний театр високої моралі, і цій благородній меті ми присвячуємо своє життя» **1**,— говорив К. С. Станіславський 14 червня 1898 року у першому зверненні до трупи театру.

Шлях до здійснення цієї високої мети засновники теат­ру вбачали у відображенні правди життя, тобто в ідей­ності мистецтва, в реалізмі. Щоб досягти своєї мети у мистецтві, театру була потрібна нова, передова драма­тургія, а також висока культура акторської майстерності.

К. С. Станіславський і Вол. І. Немирович-Данченко, розробляючи план створення нового театру, поклали в ос­нову його справжні реалістичні традиції. Вони оголосили війну фальшивим театральним умовностям будь-якого роду. Ці умовності були величезною перешкодою на шляху до утвердження і розвитку реалістичного мистецтва. Для

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1 К. С. С т а н й с л а в с к й й, Статьи, речи, беседьі, письма, «Ис-кусство», 1953, стор. 100—101.

Стр. 11

того, щоб могли зростати і розвиватися зерна реалістично­го мистецтва, необхідна була рішуча боротьба з бур'яном, який глушив доти животворні паростки реалізму.

У Московському Художньому театрі реалістичне ми­стецтво, оплодотворене новим, сучасним розумінням нав­колишньої дійсності, передовими ідеями, очищене від ре­месла, штампа, від формалістичних викривлень, виявило свої невичерпні можливості.

Відкриття Художнього театру можна розглядати як новий етап в історії реалістичної театральної культури і як революційний стрибок на новий ступінь реалізму в сце­нічному мистецтві, підготовлений суспільним життям краї­ни, усією попередньою історією російського театру, роз­витком драматургії.

Поділивши між собою обов'язки по керівництву Худож­нім театром, засновники його з усією пристрастю присту­пили до виконання їх і до розв'язання завдань, що стояли перед ними.

Вол. І. Немирович-Данченко відповідав за репертуар­ну лінію театру, К. С. Станіславський взяв на себе пере­важно керівництво художньо-режисерською частиною. Театр не міг виконувати великі громадські завдання, не міг зміцнювати і розвивати сценічний реалізм, не спираю­чись на передову на той час драматургію. Культура актор­ського мистецтва не могла розвиватися лише по лінії про­фесіональної майстерності, у відриві від змісту, тобто від сучасної, глибокоідейної драматургії, яка живить театр, становить його душу, його основу.

Врахувавши це, і приступив Вол. І. Немирович-Дан­ченко до розв'язання численних і досить складних зав­дань, що стояли перед ним. Ми знаємо, як блискуче він виконав їх.

Діяльність К. С. Станіславського, як уже говорилося, зосереджувалася переважно в галузі сценічного втілення ретельно підібраної драматургії. Сюди входили, природно, і сучасне, ідейно спрямоване трактування даного автором матеріалу і найповніше втілення його ідейної суті засо­бами режисерського і акторського мистецтва. Це широке коло обов'язків, узятих на себе Станіславським, вимагало від нього, з одного боку, глибокого розуміння і знання життя тогочасного суспільства, а з другого боку — особ­ливої уваги до питань сценічного реалізму і акторської техніки.

Стр. 12

Велика Жовтнева соціалістична революція дала ши­року можливість розвитку творчості Станіславського. Тому післяжовтневий період його діяльності був надзвичайно плодотворним. Природно, що саме в цей період, грунтую­чись на раніше здобутих досвіді і знаннях, він прийшов до тих чудових відкриттів у галузі театрального мисте­цтва, які залишилися як його творчий заповіт на май­бутнє.

Нові суспільні відносини, нові люди — будівники соціа­лізму, радянська драматургія, яка відтворює життя наро­ду, увага, піклування партії і уряду про все радянське мистецтво і про Художній театр зокрема — усе це визна­чило розвиток світогляду і естетичних поглядів К. С. Ста­ніславського як радянського митця.

У боротьбі за справді народне, ідейне, реалістичне ми­стецтво, у боротьбі проти формалістів всілякого роду, бур­жуазних естетів і пристосованців, які прикривалися гас­лом «пролетарської культури», Станіславський і Художній театр були у перших рядах. У тому, з якою" пристрастю захищав Станіславський реалізм і справжню ідейність, виявилося його глибоке розуміння нових завдань театру. Діставши у цій боротьбі підтримку народу, партії, Стані­славський впевнено йшов до завоювання нових висот для радянського мистецтва. .

«Мистецтво створює життя людської душі, життя су­часної людини, її ідеї ми покликані передавати на сце­ні»,— говорив він.

«...Театр повинен поглиблювати його (глядача) свідо­мість, витончувати його почуття, піднімати його культуру. Глядач, ідучи з вистави, повинен дивитись на життя і су­часність глибше, ніж коли він прийшов до театру... Смисл театрального мистецтва в розкритті теми п'єси через живі, глибоко насичені, правдиві образи... Це і покладає вели­чезні обов'язки на актора і висуває такі ж вимоги до його майстерності» **1**.

Це, як і багато інших висловлювань К. С. Станіслав­ського, говорить про те, що основним завданням радян­ського театрального мистецтва він вважав ідейне, духовне формування радянської людини — будівника нового жит­тя. Шлях до здійснення цього величезного і важкого завдання він бачив у художньому відображенні правди

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

**1** К. С. Станиславский, стор. 306 Статьи, речи, беседы, письма стр.306

Стр. 13

життя, в утвердженні театральними художніми засобами тих нових позитивних суспільних явищ життя — «ідеалів, самим народом створених»,— які народжуються в процесі будівництва соціалізму, які здатні рухати життя вперед і які повинні стати панівними в народі.

Станіславський з усією ясністю і категоричністю під­креслював думку про нерозривну, органічну єдність ідей­ності театрального мистецтва і високої акторської май­стерності.

«Без повноцінної і глибокої майстерності актора до глядача не дійдуть ні ідея п'єси, ні її тема, ні живий образ­ний зміст» **1**.

Звідси природно випливали вимоги Станіславського до працівників театру: глибоко вивчати сучасне життя, ідей­но зростати, а також розвивати і вдосконалювати сценіч­ний реалізм, акторську майстерність, пізнавати і вивчати закони творчої природи. Актор повинен не тільки розумом збагнути глибину ідей сучасного героя, але й зажити ними, втілити їх у художньому, глибоко правдивому образі су­часника, в образі не схематичному, не дидактичному, а та­кому, який захоплював би і переконував глядача правдою свого буття, істиною пристрастей і дій. Для цього актор повинен стати господарем свого натхнення, а не рабом його.

Станіславський з властивою йому енергією приступив до педагогічної діяльності, поєднуючи її з безперервними шуканнями та експериментами, «навчав, сам навчаючись», ні на хвилину не кидаючи напруженої режисерської й ак­торської роботи, яка також була для нього і творчою ла­бораторією. Це був подвиг генія, який прагнув пізнати основи театрального мистецтва.

Як відомо, головну творчу силу, яка дає життя автор­ському задуму, Станіславський вбачав в акторі, точніше,— в акторському ансамблі, об'єднаному спільним розумінням мистецтва, ідеї драматургічного твору, єдиною реалістич­ною технікою, що без них неможлива справжня колективна творчість. Надаючи великого значення загально естетичному і етичному вихованню колективу театру, Станіслав­ський водночас силу свого могутнього генія спрямував на вирощування досконалої реалістичної акторської тех­ніки. Він постійно шукав і перевіряв знайдене на собі

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, стор. 308.

самому і на талановитіших акторах створеного ним Художнього театру.

Вже на початку своєї творчої діяльності Станіславський переконався, що зміцнення позицій сценічного реалізму і дальший розвиток сценічного мистецтва неможливі без твердої теоретичної бази, без пізнання і вивчення за­конів творчої природи актора і естетичних основ сценіч­ного реалізму. До самої смерті Станіславський наполегли­во працював, вивчаючи суть реалістичного театрального мистецтва — закони творчого процесу актора. Він шукав засобів і способів, які б давали можливість не лише за­кріпити досягнуті успіхи, але й посуватися вперед, без­перервно зміцнюючи і вдосконалюючи сценічний реалізм.

Найважливішим досягненням Станіславського було його розроблене уже після революції вчення про , наскрізну і контр наскрізну дію сценічного твору і про над завдання митця.

«Чим більше я займаюся питаннями нашого мистецтва, тим в більш короткі формули вкладається мб\*є визначення високого мистецтва. Якщо ви запитаєте мене, як я його визначаю, я вам відповім: «Це таке мистецтво, в якому є над завдання і наскрізна дія. А погане мистецтво — де немає над завдання і наскрізної дії» **1.**

Природу творчого процесу створення ролі К. С. Ста­ніславський почав вивчати задовго до організації Худож­нього театру, спостерігаючи за роботою найвидатніших акторів свого часу і насамперед передових акторів Ма­лого театру. В їх мистецтві він бачив життєву правду, ба­чив, що ідеї і почуття, які несли зі сцени корифеї росій­ського театру, вливалися в розум і серце глядача через дійсну правду життя на сцені. Геніальний актор і мисли­тель, він угадав, що саме в ній, у життєвій художній правді, полягають суть акторського мистецтва і природа акторської творчості.

К. С. Станіславський творчо засвоїв великі традиції Щепкіна та інших корифеїв російської сцени. Він старанно аналізував і перевіряв на практиці їхню творчу спадщи­ну, що дало йому можливість установити цілий ряд зако­номірностей творчого процесу, а на основі цього — мож­ливість дальшого розвитку і піднесення мистецтва на но­вий щабель.

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

**1** Цитується за книгою В. Топоркова «Станиславский на репетиции», «Искусство», 1949, стор. 184.

**Стр. 15**

Костянтин Сергійович став своєрідним «природознав­цем», і шлях, який обрав він, виявився надзвичайно пло­дотворним.

Станіславський протягом всього свого життя жадібно вбирав усе, що могло допомогти йому зрозуміти і осми­слити закони творчості актора і знайти метод користуван­ня ними у процесі створення ролі. Він був обізнаний з то­гочасною психологією, фізіологією і уважно стежив за розвитком цих наук. Великий вплив на творчі шукання К. С. Станіславського зробило марксистсько-ленінське ма­теріалістичне вчення про життя людини і його закони, а також павловська фізіологія.

Відкритий І. П. Павловим закон єдності психофізич­ного життя людини дав поштовх до нових творчих шукань Станіславського в галузі акторської майстерності. Мар­ксистсько-ленінська філософія зміцнила матеріалістичну основу системи Станіславського, допомогла йому утверди­тися в переконанні, що людина не існує поза зв'язком із суспільством, що усі найскладніші процеси життя людини породжуються насамперед впливом на неї зовнішнього світу.

Утвердження тісного зв'язку і взаємодії людини із зов­нішнім світом, з реальними об'єктами, що існують неза­лежно від людини і впливають на її органи чуття, і рані­ше лежало в основі творчої практики Станіславського. Це найяскравіше виявилося в розумінні ним театру як засобу художнього відображення життя, у вченні про запропо­новані обставини, в увазі і спілкуванні з партнером, яким він надавав величезного значення. Але після того як Ста­ніславський знайшов підтвердження своїм практичним висновкам у марксистсько-ленінському вченні, вони на­були для нього значення незаперечної істини, яка повинна бути покладена в основу акторської майстерності, в осно­ву методу створення, «вирощування» сценічного образу. Станіславський прагнув пізнати об'єктивні закономірності у творчості актора, свідомо користуючись якими актор міг би найефективніше включити до творчого процесу весь складний комплекс своєї органічної природи. Він нещадно боровся з усякими спробами порушити природу театраль­ного мистецтва, його закони, підмінити їх вигаданими, ре­місницькими прийомами.

К. С. Станіславський не раз говорив, що він нічого не вигадує, а прагне пізнати об'єктивні закони великої

**Стр. 16**

художниці — природи. Він твердив, що кожний справжній ми­тець, хоче він цього чи не хоче, творить за цими законами, уловлюючи їх своєю художньою інтуїцією, але як тільки він порушить ці закони, то зазнає невдачі — порушені за­кони помщаються за себе. Тому Станіславський пропону­вав пізнавати і вивчати закони природи акторської твор­чості і свідомо, уміло користуватися ними у своїй прак­тиці.

Станіславський твердив, що режисерський задум, вті­лений на сцені умовними театральними прийомами, не може схвилювати, переконати і підкорити глядача, який насамперед хоче повірити у життєву правду того, що від­бувається на сцені, хоче бачити життя, хоче бути по-справжньому зацікавленим і втягненим у саму гущу подій на сцені, хоче співчувати, обурюватись, плакати, сміяти­ся, страждати, тобто хоче всього того, що може дати справді високе театральне мистецтво.

Станіславський шукав засобів до оволодіння цією ви­сокою майстерністю. Він прагнув не тільки виховати окре­мих талановитих акторів, але й озброїти весь колектив ви­сокою професіональною технікою. Таким чином, він праг­нув створити єдиний творчий високохудожній ансамбль, здатний гранично яскраво і переконливо втілити хвилюючі прогресивні ідеї нашої сучасності.

Висока майстерність великих артистів полягала пере­дусім у вірності життю, в умінні створювати на сцені саме життя, а не грубу, ремісницьку імітацію і сіру, буденну «правдьонку». Вони створювали глибокі образи, які жили на сцені справжніми пристрастями, думками, почуттями. Створені ними образи були завжди типові і відбивали істотні явища дійсності.

Сценічне життя, звичайно, відмінне від життя повсяк­денного: це — життя художнє, позбавлене усього випад­кового, неістотного, це—життя напружене, з гострими сутичками, перемогами і поразками, це — життя, що відо­бражає істотні, типові суспільні конфлікти.

Одна з найважливіших особливостей майстерності ве­ликих артистів полягала в тому, що на сцені в обставинах, створених їх уявою (підказаних драматургом), вони жи­ли згідно з законами людського життя, а не за умовними театральними правилами, їх відзначала гранична орга­нічність поведінки. А це — найважливіша передумова справжньої творчості.

**Стр. 17**

Зрозуміло, для того, щоб оволодіти такого роду май­стерністю, яка черпає засоби втілення з самого життя, з живої людської природи, а не з арсеналу умовних теа­тральних прийомів, потрібна і відповідна техніка, наро­джена не вивченням театральних прийомів, а вивченням самого життя, його закономірностей в галузі людських по­чуттів, переживань, людської психіки. Станіславський тому і назвав створювану ним нову техніку психотехні­кою, або артистичною технікою, оскільки вона сприяла створенню високих зразків мистецтва, на відміну від ак­торської ремісницької техніки.

Спираючись на закономірності творчої природи актора, Станіславський відшукував такі психотехнічні прийоми, які допомагали б акторові «влити в себе відчуття реально­го фізичного життя п'єси».

Запропонований ним в останні роки життя метод ро­боти над п'єсою і роллю відкрив новий етап у розвитку «системи», заснований на вже здобутих нею завоюваннях.

Станіславський запропонував новий метод аналізу п'єси, новий шлях до побудови вистави, новий шлях у ро­боті над роллю.

Деякі режисери й актори, помилково трактуючи бага­томанітність педагогічних прийомів, що їх застосовував Костянтин Сергійович в останні роки, та стенограми його занять, якими вони користуються, інколи роблять вис­новки, зовсім суперечні суті творчих шукань Станіславського. Інші гадають, що роль можна побудувати, прилі­пивши до неї безліч простих фізичних дій: позіхання, ку­ріння, почухування, чищення картоплі і т. ін. Звичайно, це не так.

Станіславському потрібний був не набір дрібних прав­дивих фізичних дій, а художній відбір лише тих психофі­зичних дій, які логічні, послідовні і необхідні для вико­нання сценічної задачі. Тільки ті дії, без яких не може відбутися дана подія, даний епізод боротьби, мають право на існування на сцені. Вони потрібні не самі по собі, а як частина великих, глибоких рухів душі персонажів п'єси.

Як же зрозуміти і відібрати ці дії?

Станіславський ніколи не заперечував необхідності аналізу п'єси, глибокого знання епохи, побуту і т. ін. Але він .повставав проти фетишизації застольного періоду, який почав перетворюватися у багатьох театрах, у тому числі і у МХАТ, на довгочасну балаканину за столом, коли

**Стр.18**

фактично виконавці ще погано знають п'єсу і кожний думає лише про свою роль. Він твердив, що найкращий спосіб пізнати п'єсу — це простежити, як зароджується і розви­вається в ній конфлікт. За що і між ким точиться бороть­ба, які групи борються і в ім'я чого? Яку роль у цій бо­ротьбі відіграє кожний персонаж, яка його участь у кон­флікті, яка його лінія боротьби, яка його поведінка?

Станіславський твердив, що режисер, прийшовши до акторів, не має права начиняти їх, «як каплунів», своїми знаннями і «солов'єм» заливатися перед ними, виклада­ючи свою експозицію. Він вважав, що режисер, чудово знаючи п'єсу, її дійовий хід, повинен разом з акторами заново здійснити дійовий аналіз усієї п'єси. Внаслідок та­кого аналізу ми починаємо найглибше розуміти ідею п'єси, розуміти характери дійових осіб, ми починаємо відчувати дійовий хід п'єси, розуміти ідею і сценічні образи у мате­ріалі нашого мистецтва — в дії.

У цій роботі колектив виконавців стає учасником ство­рення задуму вистави. Режисер керує цією роботою і спря­мовує її. Спільний дійовий аналіз збагачує, конкрети­зує і уточнює раніше створений режисером задум. Це розвиває творчу ініціативу актора, примушує його розу­міти свій образ у дії, сприймати свою роль як частину цілого.

Коли відбулася ця розвідка розумом і для кожного ви­конавця намітився характер його героя в дії, коли актор знає події, в яких він бере участь, свою лінію поведінки, надзавдання образу та її значення в розкритті надзавдання вистави, наступає найтриваліший і найскладніший період: творення образу. У цей період аналіз не припиняється, тільки він відбувається в процесі спроб діяти. Це ана­ліз ролі усім своїм психофізичним емоційним апаратом, З перших кроків потрібні нові й нові знання, відкривають­ся нові й нові глибини в ролі, її складні ходи. .Аналіз від­бувається одночасно з втіленням. І у цей процес розвідки дією переноситься все те, про що раніше говорили за столом. Тепер це стає конкретним, необхідним для діяння в образі.

Станіславський вважав, що уміння органічно діяти; уміння свідомо будувати в умовах сцени живий органічний процес дії є дуже важливим фактором, дуже важли­вою передумовою, що визначає увесь дальший творчий процес оволодіння роллю.

**Стр. 19**

Не можна шукати лінію органічної поведінки «взагалі». Слід точно знати, яка в цій сцені відбувається подія, в чому суть цієї події і навіщо вона потрібна в розкритті зверхзадачі п'єси, яка боротьба тут точиться, і лише тоді можна будувати лінію поведінки кожної дійової особи.

У побудові лінії дії кожного персонажа не можна окре­мо шукати правду психологічної і фізичної лінії поведінки. Станіславський не раз зазначав, що актор і режисер по­винні уміти відчувати, будувати в єдності психофізичну лінію життя образу. Лише за цієї умови логіка і послідов­ність фізичних дій будуть помічником у створенні сценіч­ної правди.

За допомогою органіки поведінки актор набуває сце­нічного самопочуття, проникає в глибини процесів життя свого героя.

Станіславський вважав важливішим завданням кожно­го актора — навчитися в умовах сцени, в уявних обстави­нах діяти в образі згідно з законами життєвої людської поведінки, діяти органічно.

Саме тому Станіславський надавав такого великого значення вправам на оволодіння елементами органічної поведінки.

Уміння логічно, послідовно провадити в умовах сцени лінію певних, спрямованих на здійснення конкретної за­дачі дій є дуже важливою передумовою для розкріпачен­ня нашої творчої природи в умовах сцени, для створення творчого самопочуття.

Акторові, який діє на сцені згідно з законами людсько­го життя, потрібні справжні людські мотиви — виправдан­ня своїх вчинків. Будуючи органічну лінію поведінки, ак­тор залучає до своєї роботи весь комплекс творчих сил людини: фантазію, думку, почуття і т. ін.

Звичайно, така техніка вимагає тонкого і обережного поводження з нею. Станіславський пропонував бути тер­пеливим в роботі і обережно плести тоненькі павутинки тканини органічної поведінки, не лізти в ці павутинки гру­бим канатом ремесла, щоб не розірвати їх; згодом, коли з безлічі тонких павутинок буде сплетено цілісний товстий канат людських почувань, думок, бажань і діянь, за міц­ність його хвилюватися не буде підстав.

З цього видно, якого значення надавав Станіславський початковому періоду роботи (коли починають «плестися павутинки»). Якщо актор на початку порушить тканину

**Стр. 20**

органічної поведінки, він позбавить своє творіння живо­творних соків власної творчої природи — живих думок і почуттів. У його творінні не буде ні тонкості, ні аромату, пі хвилюючої глибини. Ось чому, я ще раз повторюю, пи­танням елементарної техніки акторської майстерності у спадщині Станіславського повинно бути приділено найсер­йознішу увагу.

Вивчаючи закони сценічної творчості і пропонуючи но­вий метод роботи, Станіславський був далекий від будь-якої рецептури. Навпаки, він допускав багатоманітність прийомів всередині відкритого ним методу. Більше того, він вимагав постійного розвитку і вдосконалення способів і прийомів роботи, виходячи з того, що способи і прийоми ці в кожному окремому випадку повинні диктуватися кон­кретними умовами практики і поставленої мети — вихов­ної, творчої, а також технічною озброєністю акторського колективу, підготовленістю і вмінням режисера.^

Спадщина, яку залишив нам К. С. Станіславський, не­вичерпна за своїм багатством. Це одна з чудових скарб­ниць, якими володіє мистецтво нашої країни. Численні по­коління діячів російського театру будуть вивчати, засвою­вати і розвивати відкриті ним прийоми використання законів творчої природи актора, законів, на яких часто ще не до кінця свідомо будувалася артистична техніка вели­ких корифеїв російського театру — Мочалова, Щепкіна, Єрмолової та інших.

Зрозуміти, вивчити і засвоїти вчення, створене К. С. Станіславським, одразу все, звичайно, неможливо. Для кожного актора це справа багатьох років наполегли­вої, повсякденної роботи.

Я хочу спробувати викласти лише основні поняття про деякі елементарні закономірності органічної дії на сцені, які становлять азбуку сценічної майстерності Художнього театру. Без опанування цих елементів неможлива сві­дома творчість, неможливе оволодіння високою майстер­ністю в роботі над роллю, майстерністю створення «жит­тя людського духу» ролі. Перш ніж братися розв'язувати в мистецтві ті чи інші ідейно-творчі завдання, актор пови­нен досконало на практиці оволодіти цими елементар­ними закономірностями органічної дії, навчитися керувати своїм психофізичним апаратом

**Стр. 21**

**ЗНАЧЕННЯ ЕЛЕМЕНТАРНОЇ ТЕХНІКИ АКТОРА**

**У СТВОРЕННІ СЦЕНІЧНОЇ ПРАВДИ**

«Основа будь-якого мистецтва: прагнення до щирої художньої правди».

«Творення ролі — творення життя людського духу на сцені».

«У нашій країні театр не має права казати неправду— він повинен бути внутрішньо правдивим».

Ці та інші висловлювання К. С. Станіславського гово­рять про зміст його прагнень у мистецтві. Правда життя на сцені •— це неодмінна вимога, яку ставив Станіславський перед актором, що діяв на сцені.

Вище я вже говорив про зарозуміле ставлення деяких працівників театру до питань початкової елементарної тех­ніки. Ці актори гадають, що вони володіють технікою ство­рення життєвої правди в умовах сцени. Цей хибний погляд породжується не досить вдумливим ставленням до свого мистецтва, до положень, що їх висунув Станіславський.

Йдеться тут зовсім не про те, що мають на увазі ці актори і чим вони дійсно досконало володіють у мистецтві, йдеться не про ремісницьку техніку, здатну лише умовно, приблизно зображати на сцені подібність життєвої про­стоти і правди, подібність почуттів і пристрастей. Стані-славський має на увазі високу артистичну техніку. Техніку не приблизної подібності правди, а техніку точного і справжнього живого буття на сцені в образі. Ця техніка сприяє пробудженню натхнення, допомагає акторові жи­вити свою творчість благодатними соками органічної при­роди свого обдаровання. Саме ця техніка зрештою дає

**Стр. 22**

справжнє життя ідеї драматургічного твору через живі, повнокровні образи.

На протилежність відносно легкій техніці «приблизної правдоподібності» техніка, розроблена Станіславським, не підміняє відсутніх на даний момент у актора темперамен­ту, почуттів, натхнення більш або менш досконалою імі­тацією їх.

Навпаки, вона позбавляє актора всіх цих «костурів» всього того, що може повести його по лінії найменшого опору, по лінії фальшу, по лінії приблизної правдоподіб­ності, «передражнювання» життя.

Вже самим цим вона спрямовує актора на єдино вірний шлях — на шлях органічної правди, справжньої живої дії. Не розуміючи вимог Станіславського щодо правди на сце­ні, плутаючи дві протилежні по суті техніки акторського мистецтва, приймаючи фальсифікацію правди за правду, а акторський «вольтаж», безпідставну схвильованість за темперамент і натхнення, але водночас, природно, не за­довольняючись цією подібністю реалізму, такі актори ди­вуються: «Працюємо начебто за «системою» Станіслав­ського— говоримо про правду, про віру, про ідею, зверх-задачу,— а щось не так виходить». Такі актори насправді беруть під сумнів силу впливу реалістичного методу і при­ходять до невірних висновків. Це найчастіше і лежить в основі нехтування технікою, розробленою Станіслав­ським.

«...Секрет нашого мистецтва — в точному додержанні законів органічної природи,— говорив Станіславський.— Навіщо вигадувати свої закони, коли вони вже існують, коли вони раз і назавжди створені самою природою, її закони обов'язкові для всіх без винятку сценічних творців, і горе тим, хто їх порушує. Такі актори-насильники ста­ють не творцями, а фальсифікаторами, підроблювачами, наслідувачами» **1**.

Актор, який практично не оволодів елементарними за­кономірностями людської поведінки, прагне переступити через них і одразу взятися за розв'язання складних ідей­но-творчих задач, говорить М. М. Кедров, нагадує невдаху-винахідника, що задумав створити новий над­швидкісний автомобіль, але вирішив знехтувати

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Станиславский, Работа актера над собой, Гослит-издат, 1938, стор. 575.

**Стр. 23**

вивченням арифметики та елементарних законів фізики і тех­ніки.

Деякі актори розуміють правду в мистецтві як сірість і буденність. Вони намагаються на сцені розмовляти про­сто, бути спокійними, трохи стомленими, трохи сумними, трохи млявими. Вони грають «під МХАТ». А насправді вони розчавили автора, підім'яли його образи під себе, знизили події, що відбуваються, і не піднялися до написа­них автором образів. Це — фальшива органіка, це «правдьонка». Про неї Станіславський говорив: «така простота гірше злодійства».

Подивившись ту чи іншу виставу, невимогливий до правди критик говорить:

— Так, все просто, правдиво, але — нудно!

А ми скажемо:

- Значить, це не просто і не правдиво. Навпаки, це фальшиво, але ви не бачите, в чому саме полягає ця фальш, ви не знаєте, якого вигляду набрало б усе це, ко­ли б воно було справді простим і правдивим.

Дійсна художня правда не може бути нудною, сірою вже тому, що на сцену завжди виводяться люди, захоплені якоюсь метою, ідеєю, і вся їх правда буття, правда життя на сцені підкорена досягненню цієї мети. Правда буття на сцені, правда сценічного життя — це передусім правда боротьби дійових осіб за свою мету, за свої ідеї, а не імі­тація цієї боротьби, не умовна правдивість. Дійсна прав­да на сцені виникає лише тоді, коли люди активно бо­рються, діють. Це правда боротьби, правда пристрастей та ідей. Уміння створювати лінію органічної поведінки лю­дини не є самоціллю, а необхідне в ім'я створення цієї великої щирої правди життя актора в образі. Органіка поведінки, не підкорена виявленню ідеї, нікому не потріб­на. Нудота і сірість неминуче виникають там, де нема і наскрізної дії, нема боротьби, а отже, нема і правди.

К. С. Станіславський недаремно прославився умінням завжди і всюди викривати найменшу фальш. Він учив у всілякій нудоті і сірості виявляти передусім саме не­правду. Якщо є правда, то ніколи не може бути таких не­доліків, а навпаки, у дев'яносто дев'яти випадках із ста причина їх — у викривленні правди, у підміні великої правди дріб'язковою «правдьонкою». Засвоїти цей прин­цип і неухильно додержуватися його, звичайно, набагато

**Стр. 24**

важче, ніж ігнорувати його, дозволяти собі «знижки» і не утруднювати себе шуканнями дійсної причини нудоти і сірості. Але тільки цей принцип — вірний шлях до висо­кого реалістичного мистецтва. Усім своїм життям Костян­тин Сергійович довів це.

Ось що, наприклад, відбувалося на одній з репетицій вистави «Дні Турбіних», яка проходила під керуванням Станіславського. Репетирували сцену, умовно названу в процесі репетицій «Принесення Миколки».

Зміст епізоду, сповненого драматизму, полягає ось у чому. У сім'ї білого офіцера Олексія Турбіна тривога і розгубленість: більшовики підійшли до самого Києва і ось-ось з боєм візьмуть місто. Обидва брати — старший, Олексій Турбін, і молодший, Миколка, вісімнадцятирічний юнак,— а з ними й інші білі офіцери, їхні друзі, які зна­йшли притулок у цьому домі, пішли, щоб чинити зброй­ний опір наступаючим червоногвардійцям. Дома залиши­лася тільки Олена Тальберг — сестра Турбіних. Сховав­шись у своїй кімнаті, сповнена важкого передчуття, вона з нетерпінням чекає звісток. Але їх нема, чути лише від­далений гуркіт артилерійської канонади. Несподівано до вітальні заходять збентежені офіцери, друзі Турбіних, без свого командира Олексія Турбіна і його брата Миколки. Командир відіслав їх додому, бо зрозумів, що чинити опір нема рації, але сам затримався... Олена не чула, як увійшли офіцери, і не вийшла із своєї кімнати. У розпал схвильованої розмови офіцерів хтось постукав у вікно — це був важко поранений Миколка Турбін, який підповз до дому. Офіцери вибігають на вулицю, підбирають поране­ного і заносять його до кімнати. Поки його укладають, на шум з'являється Олена. Вона бачить напівпритомного молодшого брата, який стікає кров'ю, шукає старшого брата Олексія, але його нема серед присутніх. Вона зра­зу розуміє, що сталося непоправне: її старший брат, якого вона гаряче любила, опора всієї сім'ї, убитий.

- Де Олексій? Де Олексій? — питає вона.

Всі заходились заспокоювати її, але вона нікому не ві­рить і, дивлячись просто в очі Миколці, який вже опритом­нів, питає його:

— Де Олексій?

Мовчання Миколки підтвердило її важкі передчуття.

- Цього не може бути, не може...— намагається заспокоїти її один з офіцерів. Але вона йому не вірить.

**Стр. 25**

* Все зрозуміло! Убили Олексія!
* Що ти, що ти, Олено, звідки це ти взяла?— заспокоює її другий офіцер.
* А ти подивись на його обличчя (показує вона на Миколку), та що мені обличчя, адже я знала, я відчувала, коли він йшов, знала, що так закінчиться. Ларіоне! Альошу убили! Ларіоне! Альошу убили! Він з вами в карти грав, пам'ятаєте? А його убили... а ви, старші офіцери! Старші офіцери! Усі додому прийшли, а командира убили...

Ця сцена була уже прорепетирувана до того, як її по­казали К. С. Станіславському, і все в ній начебто вдава­лось акторам. Вони з властивою їм простотою обережно вносили в кімнату важкопораненого, укладали його на канапу, зберігаючи на обличчі і несучи в душі урочисту похмурість, яка відповідала тяжкій події. Потім заходила до кімнати стривожена Олена. Побачивши пораненого Ми­колку, вона хапалася за серце, бігала по кімнаті від одно­го офіцера до другого з надривним криком: «Де Олек­сій?» — і коли усвідомлювала катастрофу, істерично за­ливаючись сльозами, не слухаючи ніяких заспокоєнь, не звертаючи ніякої уваги на присутніх у кімнаті, з риданням промовляла до кінця свій монолог.

Таке виконання, що відповідало всім канонам виконан­ня драматичних сцен, здавалося, цілком могло задоволь­нити навіть кваліфікованого глядача. Але Станіславського ніколи не могли задовольнити будь-які канони, у мисте­цтві він шукав не канонів, а дихання самого життя.

- Ну-с! — звернувся до присутніх Станіславський.— Що тут невірне? Ви грали почуття, грали свої страждан­ня, а це невірно, мені треба бачити подію і як в цій події діяли, боролися люди — діяли, а не страждали. В тому, що робили ви, нема справжньої логіки, а отже, нема і правди. У житті людина діє, а не демонструє свої почут­тя. Ви повільно вносите пораненого і намагаєтесь пока­зати свої тяжкі переживання з цього приводу, а насправді ви повинні рятувати пораненого, вбігти в кімнату, як-небудь ухопивши його, щоб врятувати, бо у місті уже роз­шукують білих. Внісши його, ви повинні не знати, що з ним робити, куди покласти. Бігаєте по кімнаті, розгуб­лені кладете його просто на підлогу, потім усвідомлюєте, що не можна залишити його на підлозі... Але куди поклас­ти? Він стікає кров'ю, усі закалялися нею, бояться

**Стр. 26**

доторкнутися до чого-небудь закривавленими руками; нарешті вирішують все ж перенести і покласти його на канапу, але канапа захаращена подушками та всіляким мотлохом. Треба все це розібрати, і всі наперебій кидаються до ка­напи, заважають один одному, нервують, мало не лаються і т. ін. і т. ін. Бачите, скільки тут справ. А ви так вносите його, наче тут хірургічне відділення, де все приготовлено для операції. А повинно бути цілковите безладдя. Чи до переживань тут? І природно, що галас, який зчинився че­рез це безладдя, привернув увагу Олени, і вона вибігла із своєї кімнати. Ви відчуваєте, який ритм у цій сцені? А ви почали грати її в ритмі урочистого похорону. Ну, а далі, що являє собою дальший розвиток цієї сцени? Ви граєте сцену, в якій зібралися милі, добрі, чутливі друзі дому. Всі вони дуже люблять хазяйку дому і намагаються уті­шити її, коли бачать, як вона б'ється в істериці і ридає. При цьому ви самі ллєте сльози співчуття. Все це може бути і так, але саме вирішення сцени бездіяльне, сентимен­тальне. Переведіть у дію: тут відбувається пристрасна, гаряча суперечка. Олена переконує всіх, що Олексія уби­то, а інші запекло вступають з нею в суперечку, намагаю­чись довести їй, що цього не може бути. І коли Олена з відповіді Миколки переконується в тому, що вона права, то навіть з якоюсь радістю,— так, з радістю, не лякайтесь цього,— звертається до всіх:

* Ну, все зрозуміло! Убили Олексія! (Бачите, я права, а не ви!) І торжествуючи:
* Адже я знала, я відчувала, коли він йшов з дому, знала, що так закінчиться! (Бачите, яка я догадлива!).

І ось тепер спробуйте заспокоювати жінку, яка тепер не плаче, не ридає, а посміхається! Та до неї й підійти страшно, неможливо, моторошно. Наступної миті вона, як це властиво всім, кого спіткало горе, шукає винних у цьо­му і, наче розлючена тигриця, нападає на своїх друзів, ки­даючи їм жорстокі обвинувачення, вимагаючи від них відповіді:

- ...А ви, старші офіцери! Старші офіцери! Всі додому прийшли, а командира убили...— і тут же непритомніє.

Які тут переживання? Та не думайте про них, думайте спочатку про те, що робити з важкопораненим, який сті­кає кров'ю. Куди його подіти? Як врятувати? Ось про що ваша турбота. Потім намагайтесь все приховати від Олени, зчиніть суперечку з нею. Сперечайтеся, кричіть на неї,

**Стр. 27**

а Олена повинна довести що б там не було, що вона пра­ва і що її передчуття напередодні були вірними; і коли це доведено, вона повинна торжествувати свою перемогу, а не ридати, потім жорстоко розправитися з винними у цьому нещасті. Все це узяте разом і становитиме справді життєву логіку поведінки людей, які переживають тяжке горе, що несподівано спіткало їх. В цьому буде правда **1**.

Те, що запропонував Станіславський, було цікавим ре­жисерським вирішенням сцени, його задумом. Однак цей задум Станіславський конкретизував в активній боротьбі, у логічно чіткій лінії поведінки кожного. Логіка боротьби, логіка дії кожного учасника цієї сутички була для Стані-славського кращим способом створення художньої прав­ди. Для втілення цього задуму потрібна була наполегли­ва робота з акторами, учасниками сцени, щоб це цікаве, яскраве і гостре вирішення було передано виконавцями через боротьбу, через активну дію, сповнену живими люд­ськими переживаннями і почуттями. І лише тоді, коли вда­лося цього домогтися, вдалося з усією правдою і тонкістю втілити цей задум, враження було надзвичайне. Сцена зазвучала зовсім інакше. Ніхто, дивлячись цю сцену, не взяв під сумнів те, що всі люди, які брали участь у події, гли­боко переживали її. Але актори не грали страждання як такого, не силкувалися переживати і страждати, а актив­но діяли для певної мети в тих обставинах, які увірвалися в їх життя, і лише через це, через логіку їх поведінки і можна було догадуватися про їх почуття, думки, про все складне внутрішнє психологічне життя.

Парадоксальні, на перший погляд, вказівки Станіславського (посміхається, .торжествує при звістці про смерть брата, пишається своєю догадливістю і т. ін.) можуть ви­кликати здивування лише у людей, які звикли до малої міри сценічної правди, до сценічних канонів, до ремісничих штампів. Тут, звичайно, була і доля педагогіки — Стані­славський хотів відвести актрису від зображення, від де­монстрації страждань і підказав активну людську лінію поведінки. Станіславський черпав свій творчий матеріал виключно з самого життя, з п'єси, і те, чого йому вдалося досягти в описуваній сцені, можна назвати шедевром реа­лістичного мистецтва, який цілком переконує нас у

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** 3 розповіді учасника репетиції, народного артиста РРФСР М. М. Яншина.

**Стр.28**

надзвичайній силі впливу щирої життєвої правди і логіки ді­йових осіб, справжньої реалістичної майстерності.

Цей епізод може служити і прикладом того, що вірне ідейне звучання сцени, вистави можливе лише при умові глибокого, дійового проникнення акторів і режисера в правду подій, в суть наявної боротьби.

Вирішення даної сцени, як і вирішення всієї вистави, народилося у Станіславського з глибокого проникнення в п'єсу, у суть суспільного конфлікту, покладеного в її основу. Вірний життєвій, конкретній історичній правді, він побачив у п'єсі і прагнув показати у виставі непохитну силу пролетарської революції і приреченість усіх тих, хто чинив їй опір, хто не міг зрозуміти закономірності і немину­чості розвитку історичних подій. Тому в його художній задум входив намір показати не просто драматичну ситу­ацію в сім'ї білого офіцера, а якомога яскравіше розкри­ти типову суть цієї події: розгубленість, сум'яття, мораль­ний крах білого офіцерства перед силою народу, який під­нявся на боротьбу.

Режисер і актори спочатку не зуміли вірно і цікаво розкрити логіку боротьби, вчинки дійових осіб, і їх прав­да виявилася сірою і куцою. Станіславський, йдучи від на­писаної автором сцени, розкриває суть подій, вчинків ді­йових осіб, дійсну правду боротьби між ними. Він будує сцену не як свого роду урочистий похорон, а як безладдя, паніку в таборі білих офіцерів і цим створює тонкі і не­сподівані повороти сцени, її темперамент і ритм. Стані­славський протестує проти того, що всі виконавці ролей офіцерів грають милих, добрих, чутливих друзів, які па­сивно утішають хазяйку, що б'ється в істериці, він будує гарячу суперечку між Оленою, яка хоче узнати правду про Олексія, і офіцерами, які намагаються цю правду прихо­вати.

І, нарешті, не істерику і страждання Станіславський пропонує грати виконавиці ролі Олени, а активне обвину­вачення, яке викривало б ганебний вчинок офіцерів. Побу­дувати лінію боротьби, в якій виявляється суть даної по­дії, розкрити характери і світогляд дійових осіб — значить зробити великий крок до щирої правди.

Але чи змогли б актори так глибоко розкрити зміст сцени, коли б вони не володіли елементами реалістичної техніки, коли б вони за допомогою Станіславського не створили справжньої органічної тканини життя на сцені?

**Стр. 29**

Звичайно, ні! Якщо б цей режисерський задум актори лише зображали, глибину вирішення сцени не можна було б розкрити так повно і переконливо, і сцена втрати­ла б своє ідейне звучання.

Не можна брати під сумнів силу впливу щирої, глибо­кої, органічної правди в мистецтві, переданої найбільш простими, ясними засобами. Але не слід плутати ці по­няття з сірістю і буденністю на сцені, з «простотцею» і «правдьонкою», які не мають ніякого відношення до ви­сокого реалістичного мистецтва. Органіка поведінки по­трібна на сцені не ради «правдьонки» і «простотци», а для того, щоб розкрити справжню глибину думок і пристра­стей дійових осіб.

Намагаючись оволодіти яскравими засобами вираз­ності, не уміючи знайти їх у правді, деякі актори і режи­сери вдаються до всіляких прикрас, «брязкалець», які відводять від правди і змісту художнього твору в бік зов­нішньої цікавості. Ці прийоми, що їх часто запозичають з інших, суміжних мистецтв, такі актори незаконно нази­вають прийомами «високої театральності».

Виразність — найнеобхідніша якість нашого мистецтва. Станіславський ніколи не ігнорував і не відкидав її у своїй творчості. Однак Станіславський ніколи не називав ви­разність «театральністю», він не приймав цього терміну, який був йому непотрібний, тим більше, що всі ухили від реалізму, всі формалістичні шукання і боротьба з реаліз­мом відбувалися під гаслом шукання «театральності».

Представники антиреалістичних напрямків шукали за­собів виразності і яскравості не в живій людині, не в роз­критті її психології, а у фальшивих, умовних театральних прийомах. Ці прийоми відсували людину з її думками і почуттями на другий план, подавляли виконавця, від­водили його від правди сценічного життя. Отже, поняття «театральність» набуло змісту, протилежного реалізму. А Станіславський шукав виразності на шляху поглиблен­ня правди, через загострення пропонованих обставин, через глибоке розкриття змісту, який один здатний викли­кати живу, яскраву, соковиту, але гранично. просту форму вираження, через створення типових характерів у типових обставинах.

«...Наше мистецтво, побудоване на відтворенні живої органічної тканини людської поведінки,— говорив Стані­славський,— не терпить застиглих, хоч би й прекрасних,

**Стр. 30**

форм і традицій... Живе мистецтво перебуває у безпе­рервному розвитку і рухові; те, що вчора було добре, сьо­годні вже не годиться. Одна і та сама вистава завтра не та, що сьогодні» '. Для оволодіння технікою, про яку ми розповідаємо, треба вивчати саме життя і пильно спосте­рігати його професіональним оком. Треба розвинути в собі почуття контролю: воно допомагає відрізняти правду від імітації, навіть від тонкої імітації.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** 3 висловлювань К. С. Станіславського на репетиціях «Тартюфа». Запис автора.

**Стр. 31**

**ДЕЯКІ ЕЛЕМЕНТИ ОРГАНІЧНОЇ ДІЇ**

**ЄДНІСТЬ ПСИХОФІЗИЧНОЇ ДІЇ**

«Лише той може сказати, що він вивчив життя, хто зуміє повернути порушений хід його до норми»,— цю дум­ку, висловлену великим фізіологом І. П. Павловим, можна до певної міри віднести до актора і режисера, які прагнуть до реалістичного мистецтва.

Перед актором у процесі творчості стоять два най­складніших завдання — створити сценічний образ, тобто зажити життям іншої людини, і одночасно подолати важкі умови прилюдної творчості.

Підмостки, рампа, очі глядача, спрямовані на актора, і, нарешті, найголовніше, не природні, а уявні обставини, яким підкорене сценічне життя,— усе це впливає на само­почуття актора, спричиняється до порушення на сцені жит­тєвих норм поведінки. Повернути цю поведінку до норми— одне з перших, найважливіших завдань психотехніки, неод­мінна попередня умова правильного розвитку творчого процесу. У сценічному мистецтві не лише під час вистави, але й під час репетиції актор не може природно мислити, відчувати і продуктивно діяти, якщо порушені життєві про­цеси. У цьому випадку вся його увага скерована на подо­лання ніяковості, а не на розв'язання сценічної задачі. Ні справжня творчість, ні справжнє натхнення неможливі за таких умов.

Щоб повернути свою поведінку на сцені до норми, тре­ба вивчати життя, треба знати його, треба знати закони органічного життя людини і вміти використовувати їх дію у процесі творчості.

Але що таке для актора «знати життя»?

**Стр. 32**

Звичайно, актора цілком стосується все те, що необ­хідно кожному радянському художникові. Як і будь-який інший митець, актор повинен бути передовою людиною свого часу, брати участь у житті свого народу і бути ак­тивним борцем за його ідеали.

Але на відміну від митців інших професій актор є твор­цем і «матеріалом». Він створює сценічний образ з самого себе, з свого емоційного і фізичного матеріалу. "

Щоб створити образ живої людини-сучасника, на­повнити його великими ідеями, пристрастями, думками і почуттями, актор повинен бути внутрішньо багатою лю­диною. Це багатство він черпає з життя.

Інтелект, культура, художній смак, широта кругозору, передовий світогляд відіграють вирішальну роль у ви­вченні життя. Без внутрішнього багатства актор не може стати справжнім митцем, хоч якою відточеною не була б його техніка, ідеї і громадські інтереси сучасного героя будуть йому чужі, незрозумілі. Тому актор повинен не тільки глибоко знати і розуміти події, які відбуваються в країні,— він повинен уміти розумом і серцем митця відчувати перспективу розвитку життя, гостро сприймати передове, нове, прогресивне, що народжується в житті, те, що він захищатиме і утверджуватиме у своїх творіннях.

Але це тільки одна сторона у вивченні життя актором. Станіславський багато разів говорив нам, що все внутріш­нє багатство актора у творчості може бути використане лише тоді, коли митець володітиме високою акторською технікою. Крім глибокого, всебічного вивчення життя, кожний художник вивчає специфічні закони свого мате­ріалу. Живописець вивчає закони поєднання кольорів, за­кони світла, будову людського тіла і т. ін., музикант — закони гармонії, мелодії і т. ін.

Прагнучи проникнути у духовний світ людей, зрозумі­ти глибоку суть подій і явищ життя, зрілий митець не від­риває ідейного змісту явищ, які він вивчає, від специфіч­ного матеріалу їх втілення. Так, живописець мислить бар­вами, композитор — звуками.

І актору необхідно вивчати специфічні закони свого «матеріалу».

Об'єктом його вивчення є психофізичний апарат лю­дини.

Багаторічний творчий досвід вивчення життя і театраль­ного мистецтва привів Станіславського до висновку, що

**Стр. 33**

основу людського життя становить процес діяння в ім'я життєвих цілей і завдань.

Станіславський пропонує, вивчаючи життя людей, роз­плутуючи складний клубок подій людського життя, про яке розповідається у п'єсі, зосереджувати свою увагу на процесі дії, на логіці дії людини. Суть усіх процесів жит­тя людини органічно зв'язана з процесом її діяння і знахо­дить своє конкретне виявлення через логіку її вчинків — через логіку дій. Ідеї, думки, прагнення, почуття людини виявляються у процесі її взаємодії з навколишнім світом (тобто з людьми, речами, обставинами).

У житті найкраще можна зрозуміти людину через ло­гіку її дій, з її ставлення до тих чи інших суспільно важ­ливих подій, фактів. У цій логіці дій об'єктивно виявляю­ться її світогляд, емоції, характер.

Радянський солдат, натхнений високими патріотичними почуттями, здійснює в бою героїчний вчинок. У цій події наявні і любов до батьківщини, і почуття обов'язку, і муж­ність, а буває і почуття страху, яке переборює солдат, і багато-багато іншого.

Але в ту мить, коли здійснюється подвиг, у ці кілька героїчних напружених секунд, герой, керований патріо­тичними почуттями, зосереджує всю свою увагу на тому, щоб якнайшвидше вивчити обстановку, яка складається навколо, і винайти план несподіваного нападу на ворога. Він розв'язує задачу, як доцільніше здійснити цей напад: завдати якомога більших втрат ворогу і уникнути при цьому ворожої кулі, або, якщо треба пожертвувати своїм життям, то загинути так, щоб завдати ворогу максималь­них втрат.

Солдата, який безрозсудно хизується своєю безстраш­ністю і безглуздо гине, ми не вважаємо героєм, так само, як не може бути героєм людина, що дуже добре говорить про свої почуття патріота, але тоді, коли треба йти в ата­ку, боягузливо ховається в окопі. Тільки людина, що мис­лить, зберігає здатність цілеспрямовано, сміливо, рішуче діяти в бою, готова в ім'я батьківщини, в ім'я перемоги, в ім'я світлої ідеї, за яку вона бореться, подолати будь-які труднощі, піти навіть на смерть,— тільки така люди­на, в нашому уявленні, має справжні риси героя.

Підтвердження нашої думки можна знайти в житті, варто лише звернутися до прикладу Гастелло, Матросова, Зої Космодем'янської, Юліуса Фучіка, молодогвардійців

**Стр. 34**

і сотень інших відомих і безіменних героїв. Для всіх них» незважаючи на різні обставини їх загибелі, характерне одне: натхнені своїми прекрасними, високими патріотич­ними почуттями, любов'ю до батьківщини, вони до остан­ньої хвилини життя свого активно боролися, діяли, і їх лі­нія поведінки, логіка дій граничне яскраво виражала їх світлі ідеї і гарячі почуття.

Матросов бачив, що ворожий дзот продовжує вести ни­щівний вогонь по наших бійцях, які йшли в наступ. Він знав, що від наступу його військової частини залежить успіх на всій ділянці фронту, і тому, одержавши наказ ліквідувати вогневу точку ворога, під шаленим вогнем про­тивника добирається до дзота і кидає в амбразуру остан­ню гранату. Кулемет продовжує строчити... І тоді Матросов своїм тілом закриває амбразуру дзота.

Гастелло неймовірним зусиллям волі дотягує палаю­чий, з пошкодженим управлінням літак до скупчення во­рожих військ і спрямовує його на ворожі ешелони; наван­тажені танками і снарядами. У ці кілька героїчних секунд уся любов до батьківщини і всі високі почуття Гастелло знаходять свій вияв у надзвичайно точному управлінні палаючою машиною.

У цих вчинках з граничною яскравістю виявляються красота і сила патріотичних почуттів і думок героїв. Оче­видці героїчного вчинку розповідатимуть нам не про по­чуття героя, а про його дії. Вони докладно розкажуть про все, про кожну дрібницю із того, що зробив він, а тим самим вони' розкажуть і про почуття. Почуття, ідеї і пере­живання героя виявляються в його діях, вчинках, точні­ше •— в логіці його дій.

ч Станіславський пропонує, вивчаючи життя, спостеріга­ти логіку поведінки людини і відбирати найістотніші, найтиповіші вчинки людини, в яких найбільш яскраво вияв­ляється її внутрішня суть.

Утверджуючи як основу сценічного мистецтва природ­ну, продуктивну, доцільну дію, Станіславський розглядає дію як процес, в якому в органічній єдності беруть участь усі без винятку компоненти людського організму: мозок» нерви, увесь психофізичний апарат.

\/ Дія — вияв усіх психофізичних "процесів життя лю­дини, тому розгляд дії є могутнім засобом аналізу драма­тургічного твору, виявлення його ідейної суті і засобом пізнання актором своєї ролі. «Дія дає можливість актору

**Стр. 35**

схопити роль за самісіньке серце»,— говорить Станіславський. У процесі роботи над роллю дія служить могутнім організатором творчості актора; за допомогою дії актор залучає до творчості весь свій психофізичний апарат, мо­білізує в органічній єдності своє психічне і фізичне життя і підкоряє його завданню створення сценічного образу. Дія служить могутнім засобом створення ансамблю. У процесі спектаклю дія є найкращим засобом вираження ідейної суті твору, могутнім засобом всебічного виявлення життя кожного персонажа — дійової особи.

Процес дії людини складний, і, щоб цілком правдиво відтворити його на сцені, Станіславський вимагав вивчати закони органічної дії людини і творчо оволодівати ними, щоб уміти підпорядкувати життєвій нормі свою поведінку на сцені, підкорити її виявленню надзавданні.

На жаль, вивченню закономірностей і елементів орга­нічної поведінки людини в житті актор не приділяє належ­ної уваги, творчо не володіє ними і тому в процесі репе­тиції часто виявляється безпорадним, упускаючи в роботі найпростіше, але важливе.

Я не буду зупинятися на всіх закономірностях органіч­ної поведінки актора на сцені. Усім добре відомо, що без мети, без надзавдання не може бути органічної дії, що ло­гіка і послідовність дій є неодмінною умовою природного життя на сцені і т. ін.

Я зупинюсь на тих закономірностях, які також загаль­новідомі, але яким не приділяють належної уваги в про­цесі вивчення життя і в процесі створення образу.

йдеться про єдність психофізичних процесів людсько­го життя, про зв'язок і взаємодію людини з оточуючим середовищем і про основні моменти процесу діяння. Ці закономірності органічної поведінки за останні десятиріч­чя стали могутньою зброєю у творчому методі МХАТ.

Щоб краще зрозуміти єдність психофізичного життя людини, М. М. Кедров пропонує як одну з вправ для ак­тора спостерігати життя ніби крізь скляну завісу: коли все бачиш, але нічого не чуєш.

Уявімо собі, що ми сидимо біля відкритого вікна. Пе­ред нашими очима — бульвар, по якому проходить багато людей. Ми не чуємо, що вони говорять, але у нас викли­кають живий інтерес їх взаємовідносини, нам хочеться розгадати, про що вони говорять, яку подію вони в цей час переживають і т. ін. Навіть якщо у цю мить не

**Стр. 36**

відбувається якихось гострих, яскравих подій, або конфліктів, ми не можемо відмовити собі у приємності простежити за поведінкою наших незнайомців. Те, що ми бачимо, йде до нас лише від життєвої правди, логіки і органічності пове­дінки людей, що їх ми спостерігаємо. Які природні і неви­мушені їх пози і рухи, які послідовні й доцільні їх дії, якою зібраною, зосередженою буває часом їх увага. Ось на лаву сіла весела група юнаків і дівчат. Вони явно жар­тують з одного свого товариша, який прийшов разом з ними. Ось одна з дівчат щось сказала, звертаючись до нього, і всі засміялися: хто зайшовся, відкинувшись на спинку лави, хто — схилившись головою до колін, а він докірливо подивився на неї, щось сказав і потім, посміх­нувшись, поліз до кишені, очевидно, бажаючи щось пока­зати присутнім, може, фотографію або листа. Починає шукати його в кишенях і не може знайти. Усі, посміхаю­чись, насторожилися і урочисто чекають. Які точні, ло­гічні і осмислено завершені усі його дії, скільки занепо­коєності в його очах і як зацікавлено уважні до нього очі друзів!

Не знайшовши у кишенях того, що шукав, юнак швид­ко починає виймати з кишень усе, що там було. Усі спів­чутливо допомагають йому шукати. Він вийняв портмоне, виклав з нього усі документи і по черзі переглядає їх. Раптом він полегшено зітхає і, відкинувшись на спинку лави, хусткою витирає спітнілий від хвилювання лоб -у його руках фотографія. До неї зразу простягаються кіль­ка рук і тягнуть її в різні сторони. Ось-ось розірвуть! Юнак, не випускаючи фотографії, вільною рукою нама­гається відвести руки товаришів, стурбовано, благально дивлячись на них і щось швидко говорячи. Уся група схо­пилася з місць і оточила його — хто присів перед ним навпочіпки, хто влаштувався збоку, а хто, забігши за ла­ву, розглядає фотографію...

Ось по бульвару йде чоловік. Він то нервово оглядає­ться назад, то пильно вдивляється вперед, то намагається через кущі заглянути на паралельні бульвару алеї. В ру­ках у нього іграшкова рушниця. Чоловік зупинився, трохи відійшов до краю алеї і, підвівшись навшпиньки, вдивляє­ться у тих, що йдуть ззаду. Очевидно, не побачивши того, кого шукав, він на якусь мить замислюється, міркуючи, «куди тепер йти», а потім швидко і рішуче йде до пере­хрестя. Там він пильно роздивляється на всі боки. Він

**Стр. 37**

нервово мне цигарку і поволі, але рішуче прямує назад повз нас, оглядаючись на перехрестя. Чоловік іде з лівого боку алеї, назустріч людському потоку, вдивляючись впе­ред, трохи витягнувши шию, щоб бачити далі. Так він і зникає з наших очей.

За чверть години ми бачимо його на алеї з дев'яти-десятирічним хлопчиком. Він міцно тримає його за руку і щось сердито йому вичитує. Тепер він спокійний, рухи його упевнені.

Але це життя, а не сцена; людям, які діють тут, не по­трібна ні техніка, ні майстерність для того, щоб так прав­диво і органічно триматися, вони не турбуються про вра­ження, яке залишиться у глядача, вони не знають і не підозрюють про присутність глядача у вашій особі, їх по­ведінку диктують інтереси самого життя. Актор же ство­рює на сцені життя людини за допомогою творчої уяви, і для того, щоб побудувати на сцені органічну тканину його, акторові потрібні техніка, майстерність, багатство життєвих спостережень.

Сама по собі тканина життєвого процесу, що прохо­дить перед вашим поглядом, якою б вона не була принад­ною для вас як для артиста, у більшості випадків не при­мусить вас спостерігати її із зростаючим інтересом про­тягом трьох-чотирьох годин, як це буває у театрі, коли ви дивитесь хорошу п'єсу у прекрасному акторському вико­нанні. Але для актора ці життєві спостереження надзви­чайно цінні і повчальні. Як же ми можемо зрозуміти, що відбувається між людьми, коли ми не чуємо їх розмови? Спостереження за життям людини крізь уявне скло зосе­реджують нашу увагу на єдності психофізичного життя людини, виховують у нас уміння розглядати життя люди­ни як єдиний психофізичний процес, учать нас розуміти життя людини через логіку її психофізичних дій. Зав­дяки цим спостереженням актор починає практично за­своювати, що кожна фізична дія є проявом психологічних процесів.

Разом з тим у процесі таких спостережень актор не може не помітити, що кожний рух людської душі, наро­дження кожної думки викликані впливом на людину нав­колишнього світу. Причому в процесі взаємодії з навко­лишнім світом в органічній єдності бере участь весь пси­хофізичний апарат людини. Уважне спостереження за жит­тям людей дає можливість побачити, що процес дії

**Стр. 38**

складається з трьох основних моментів: сприймання навколиш­нього світу, мислення з приводу сприйнятого і реакції-відповіді, впливу на навколишній світ.

Ці закономірності органічної дії відіграють величезну роль у створенні живої людської поведінки на сцені. Вико­ристання їх у творчому процесі дуже допомагає акторові залучити до цього процесу всю свою психофізичну при­роду.

Станіславський практично довів, що в процесі оволодін­ня роллю конкретна логіка фізичних дій є найкращим манком для створення справжнього, органічного процесу дії, найкращим способом розплутати і відтворити склад­ний клубок людського життя, звичайно, коли володіти всіма елементами і органічними законами творчості.

Секрет прийому полягає ось в чому: актор не може будувати свою фізичну лінію поведінки, не визначивши разом із режисером і партнерами конфлікту п'єси, яку подію в даний момент розкриває автор, в чім суть цієї, по­дії, через яку боротьбу ця подія розкривається\*, яку роль відіграє ця подія в розвитку всієї п'єси і в розкритті її ідеї і, нарешті, не визначивши, що він, дійова особа, по­винен робити, щоб ця подія відбулася, щоб розкрити ідею цього епізоду.

Отже, щоб визначити просте — фізичну лінію своєї по­ведінки,— він повинен урахувати всю складну гаму фак­торів, якими визначається це просте.

«Зайняті своєю найближчою фізичною дією, ми не ду­маємо і навіть не знаємо про складний внутрішній процес аналізу, який природно і непомітно відбувається всередині

нас» **1**.

Нікому не потрібні фізичні дії взагалі, які, можливо, дуже правдиві, але не розкривають суті даного епізоду і даного образу. «Потрібні лише ті фізичні дії, які стрім­ко ведуть до надзавдання і розкривають складну психоло­гічну глибину образу і даної події»**2**,— неодноразово під­креслює М. М. Кедров. .

Таким чином, зосереджуючи свою увагу на фізичній лі­нії поведінки, на логіці фізичних дій, актор поринає в гли­боку психологічну суть даного моменту життя образу і

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Станйславскйй, Статьи, речи, беседьі, письма, стор. 635.

**2** 3 бесід М. М. Кедрова в школі-студії імені Вол. І. Немировича-Данченка при МХАТ СРСР імені Горького. Запис автора.

**Стр. 39**

шукає, відбирає конкретні, дійові вияви цього життя у фізичній лінії поведінки. Шукання і побудова правильної фізичної лінії допомагають актору оволодіти логікою дії образу, бо оволодіваючи фізичною лінією поведінки, бу­дуючи свою взаємодію з партнером, з навколишнім сере­довищем, актор тим самим створює психофізичну лінію по­ведінки: створює необхідні передумови для появи всього складного психічного, емоційного життя, для виникнення правильного мислення в образі. Як ми знаємо, хід психіч­ного життя, органічне народження думки і слова завжди е наслідком взаємодії з навколишнім середовищем, наслід­ком того, що ми сприймаємо поштовхи-подразники іззовні.

Створюючи фізичну лінію поведінки, ми тому переду­сім зосереджуємо нашу увагу на тих причинах, на тих конкретних об'єктах, які лежать поза нами, які впливають на нас і живлять хід нашого внутрішнього життя, тобто ми встановлюємо зв'язок і взаємодію з навколишнім світом.

Якщо на сцені треба втілити героїчний вчинок, слід передусім створити лінію дій героя у всіх її тонкощах, по­чавши з визначення події, що відбувається, і боротьби в ній, з постановки чіткої дійової задачі. Далі доцільно зосередити увагу на лінії його фізичної поведінки, спря­мованої на здійснення цієї задачі, на створенні конкрет­ного зовнішнього світу, в якому діє герой, зосередити увагу на конкретних, точних об'єктах, що впливають на нього, живлять його думки, почуття, визначають лінію його поведінки. Звичайно, як ми вже говорили, актор повинен бути духовно підготовленим до творчості — патріотичні по­чуття і прагнення героя повинні бути близькими і зрозу­мілими йому. Проте вся складність почуттів і думок в їх індивідуальній неповторності і конкретності найкраще може бути організована і виявлена у виконавця через ло­гіку його поведінки, через точно і тонко розроблену лінію дії, точніше — через лінію взаємодії з навколишнім його світом, через відтворення процесу його діяння. Лінія фі­зичної поведінки буде активним помічником у створенні життя героя.

Лінія дії буде не тільки кращим засобом організації справжнього життя героя в процесі репетицій, але й ви­явиться під час виконання кращим засобом вираження життя людського духу, життя, що його створює актор у процесі роботи над роллю.

**Стр. 40**

З логіки дій героя, з її тонкощів і нюансів глядач відчує високі патріотичні почуття героя і сам разом з ним переживатиме їх, сидячи в залі театру.

Але ніколи виконавець не зможе по-справжньому за­жити почуттями і думками героя, якщо він порушить орга­нічні закони процесу дії людини. Зрозуміло, звичайно, що виконавець ніколи не зможе по-справжньому фізично дія­ти, якщо не створить виправдань своїм діям, якщо не створить своєю увагою у всій конкретності і реальності зовнішнього світу обставин, в яких йому доводиться діяти, і залежно від них — увесь внутрішній хід свого життя.

З перших кроків оволодіння майстерністю необхідно виховувати в акторі уміння бачити в єдності психофізичне життя і творчо володіти елементами дії, щоб на сцені він міг жити згідно з законами людської природи, а не за пра­вилами театральних вистав, щоб його творча природа включалась у творчий процес.

Практично найкраще вивчати елементи і основні за­кономірності органічної дії, виконуючи нескладні психо­фізичні задачі, зосереджуючи увагу актора (або учня) на кожному елементі окремо. Але важливо, щоб актор з пер­ших кроків зрозумів, що елементи існують не самі по собі, а становлять необхідні складові частини процесу дії, що дія — це синтез елементів.

Починати краще з найпростіших етюдів. Необхідно з самого початку виховати у актора розуміння дії як єдиного психофізичного процесу і з перших вправ при­щеплювати йому уміння за допомогою правди у фізич­ній поведінці створювати правильний хід психічного життя.

Спершу задачі треба ставити прості, максимально на­ближені до життя актора, не ускладнені важкими пропо­нованими обставинами. Хай спочатку пропонованими об­ставинами будуть певна кімната, урок. Хай перші, найпро­стіші психофізичні дії будуть не більше ніж перевіркою м'язової свободи; це лише початок пізнання свого психо­фізичного апарата і уміння керувати ним. Але важливо, щоб актор зрозумів і засвоїв, що м'язова свобода — це не свобода м'язів взагалі, а доцільне витрачання енергії м'я­зів для виконання конкретної необхідної дії, причому ця дія спрямована на те, щоб зробити ту чи іншу зміну в нав­колишній обстановці. Так само важливо для актора

**Стр. 41**

засвоїти, що жодної дії «взагалі» не існує, що він обов'яз­ково повинен знати, для чого він виконує ту чи іншу дію. Актор також повинен засвоїти, що без уваги не може бути дії, що увага — це процес активного пізнання навколиш­нього світу, в якому людина діє і який вона прагне змінити відповідно до своїх задач і цілей і т. д. і т. ін. Усі без винятку елементи у процесі цієї роботи повинні бути практично засвоєні. Актору-початківцю важливо прищеп­лювати не догматичне, а творче користування елемен­тами.

Далі корисно виконувати вправи з уявними предмета­ми. Відсутність реальних предметів тренує увагу актора і розвиває його уяву. Актор вчиться діяти з уявними об'єк­тами. Він вчиться конкретно, точно розміщати ці об'єкти у просторі і оточувати їх вигадкою своєї уяви. Це має ве­личезне значення у подальшій творчій практиці. Головне у вправах з уявними предметами те, що актор творчо, практично розуміє необхідність логіки і послідовності в діях.

Надалі слід поступово збільшувати протяжність дій шляхом постановки більш складних задач і введення більш складних пропонованих обставин. Виконуючи ці вправи, акторові дуже важливо домагатися правдивості у фізичній поведінці. Він повинен оволодіти чіткістю і точні­стю фізичної поведінки при виконанні тих чи інших психо­фізичних задач і зрозуміти, що без правди у фізичному житті не може бути психологічної правди.

Я не буду тут перелічувати усі ті вправи, які повинні ввійти до занять актора; про це можна чимало узнати з праць К. С. Станіславського, крім того, питання це роз­робляють зараз у школі-студії Художнього театру, і, мож­ливо, удасться створити збірник вправ для актора, про який мріяв Станіславський. Головна мета усіх цих вправ — навчитися розуміти і будувати життя людини на сцені як єдиний психофізичний процес і творчо користу­ватися логікою фізичних дій, розвивати почуття правди, уміння логічно і доцільно органічно діяти на сцені для ви­конання поставленої задачі у різних обставинах, уміння зосередити всю свою увагу на об'єкті дії і з граничною правдою виконувати дію.

Поступово розвиваючи це уміння, актор підходить до все більш складних практичних вправ. Ці вправи не закін­чуються на якомусь етапі навчання, вони повинні стати

**Стр. 42**

щоденними протягом усієї діяльності актора, як для музиканта — його гами й етюди. К. С. Станіславський на­зивав це «туалетом актора».

Певна річ, актор, виконуючи елементарні вправи, по­винен розуміти і відчувати перспективу майбутнього. Він повинен знати, що елементарна техніка —: перший, але дуже важливий ступінь у його майстерності; що згодом вона буде необхідною для справжньої творчості і стане невід'ємною частиною техніки роботи над роллю, техніки художнього втілення задумів, глибокого розкриття ідей­ної суті образу, п'єси. Так само як співак, розвиваючи силу і красоту звука, повинен знати, що для нього це лише засіб найдосконалішого вираження думки музичного

твору.

Як музикант щоденними вправами розвиває і вдоско­налює свій слух, розвиває рухливість і швидкість пальців, як балерина по кілька годин на день робить\* вправи біля станка, так і актор протягом усього життя повинен роз­вивати в собі здібність до найтоншого відчуття правди своїх дій на сцені, їх органічності і логіки, тренувати свій психофізичний апарат у виконанні дійових задач, від найпростіших до найбільш складних.

Актор, що не володіє цими якостями, стає подібним до музиканта без тонкого слуху і без розвинених рук і паль­ців або художника без пильного ока і без уміння володіти

пензлем.

Акторові, який прагне йти шляхом, що його вказав Станіславський, необхідно розвинути в собі уміння розу­міти життя людини як єдиний психофізичний процес і користуватися логікою фізичної поведінки як манком для створення психологічної правди, уміння шукати причини народження думок і почуттів не в собі самому, а у впли­вах навколишнього світу.

Якщо задум актора, яким би вірним і цікавим він не був, передається непереконливими засобами, він не впли­ває на глядача, залишає його холодним. Лише актор, що володіє технікою органічної дії, здатний свідомо створю­вати живий, правдивий образ, підкоряти глядача і впли­вати на його душу.

Тому перші кроки практичного засвоєння елементар­них основ нашої техніки — справа дуже відповідаль­на. Вона має велике значення, якого не слід недооці­нювати.

**Стр. 43**

**ВЗАЄМОДІЯ, АБО СПІЛКУВАННЯ**

Якщо акторові дуже важливо спостерігати поведінку людей у найрізноманітніших обставинах життя, то особ­ливого значення набувають для нього спостереження за численними випадками їх активної «боротьби» між собою, Причому, можливо, найбільший інтерес у цьому відношен­ні мають для нього ті випадки, коли активна, напружена боротьба прихована, замаскована, коли вона складна, важка, багата на несподівані прийоми, вимагає розуму, спритності, винахідливості і наполегливості. Спостережен­ня за такими випадками збагачують емоційну пам'ять актора і дають матеріал для його «записної книжки», до­помагають йому зрозуміти закономірності і логіку бороть­би — закономірності взаємодії з партнером. Після того як актор оволодіє початковими елементами дії, навчиться створювати найпростішу логіку психофізичних дій, продук­тивно виконувати найпростіші задачі, він може перейти до наступного кроку на шляху до майстерності — до умін­ня активно взаємодіяти з партнером, впливати на нього. Логіка фізичної поведінки є найважливішою органічною частиною процесу взаємодії з партнером.

Плодотворність вивчення процесу взаємодії і її складо­вої частини — впливу — великою мірою залежить від умін­ня актора, спостерігаючи життя, стежити за процесом взаємодії людей, за тим, як у кожній дрібниці поведінка однієї людини зумовлена поведінкою іншої.

Ви йдете, наприклад, до когось, щоб дістати відповідь на питання, що хвилює вас, скажімо, до лікаря, який має повідомити остаточний діагноз вашої хвороби. По дорозі ви сповнені всіляких думок і припущень, у вас виникають поперемінне то надія на сприятливу відповідь лікаря, то відчай від можливості смертного вироку. Ви стукаєте і входите до кабінету лікаря і, раніше ніж привітатися, ви з виразу його очей, з тієї пози, в якій зустрічає вас лікар, з найменших його рухів намагаєтесь відгадати і до де­якої міри відгадуєте поганий стан справ. Але намагаєтеся тримати себе спокійно, байдуже, а можливо, навіть весе­ло, щоб не дати лікареві підстав приховати від вас усю правду. Це вже початок вашої «боротьби» з лікарем, по­чаток взаємодії. На запрошення лікаря ви сідаєте, нама­гаючись влаштуватися найзручніше, щоб мати можливість найбільш тонко спостерігати поведінку лікаря і

**Стр. 44**

уловлювати найменші зміни його інтонації. Це все логіка ва­шої фізичної поведінки, логіка, яка нерозривно пов'язана з вашим психічним, емоційним життям. Розгадуючи і оці­нюючи все, що ви чуєте від лікаря, ви в свою чергу задаєте йому ряд питань, щоб «спровокувати» його на більшу від­вертість щодо вашої хвороби. Він, розгадавши ваші пла­ни, намагається ухилитися від прямих відповідей. Щоб ретельніше обдумати відповідь, лікар робить паузи, запов­нюючи їх якимись побічними справами, що маскують його справжню дію. Він то запалює цигарку, то наводить поря­док на письмовому столі, то зчищає плямочку з костюма і т. ін.— і все це для того, щоб якось приховати від вас свої очі і обдумати відповідь. Між вами весь час точитися безперервна гостра і тонка боротьба, де кожний праг­не своєї мети: один — узнати правду про свою хворобу, другий — по можливості приховати справжню суть трагіч­ного становища свого пацієнта. Кожний максималь­но мобілізує свою увагу, щоб розгадати невисловлені думки співбесідника. Обидва партнери підтримують безперервне спілкування-взаємодію. Яку величезну роль у цій боротьбі відіграють найтонші, ледве вловимі фізичні дії, що за ними приховані думки противника!

Звичайно, і хворий і лікар можуть поводитися інакше, залежно від їх характерів і обставин, цей випадок ми на­водимо лише як приклад процесу взаємодії.

Підходити до оволодіння цією частиною нашої техні­ки — технікою взаємодії — також слід поступово і обе­режно. Актор починає вчитися впливати на другого і, та­ким чином, має справу з живим об'єктом свого вивчення і впливу, об'єктом, який увесь час змінюється,— з партне­ром. Партнер повинен бути для нього об'єктом загостре­ної, безперервної уваги.

Станіславський не раз говорив на репетиціях і під час бесід з акторами:

«Якщо ви, закінчивши сцену і прийшовши за куліси, за­хоплено розповідаєте про гру свого партнера, передаючи у подробицях усі найтонші нюанси, якими він відповідав на ваші дії і репліки, це вірний показник того, що ви самі дуже добре грали» **1**.

Чому це так?

Тому, що ваша докладна розповідь про найтонші дії

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** 3 бесід К. С. Станіславського з акторами. Запис автора.

**Стр. 45**

партнера, про найменші зміни його рухів, міміки, виразу обличчя, складних голосових інтонацій і т. ін. свідчить про вашу загострену увагу до об'єкта впливу, а це — одна з основних якостей органічної поведінки. Увага, як ми вже говорили, є невід'ємним елементом дії і у вправах з не­живими об'єктами; однак у процесі взаємодії з партнером вона набуває ще більшого значення: лише загострена ува­га до дій партнера, найтонше врахування партнера ство­рюють умови для власних відповідних дій.

Людські дії являють собою реакцію на подразнення, якого людина зазнає іззовні. Ця закономірність повинна здійснюватися і на сцені. Подразнення іззовні актор зазнає і від різних уявних об'єктів, начебто розміщених у просто­рі, від реальних неживих об'єктів, але, головне, звичай­но, від живого партнера. Сценічний діалог—це завжди боротьба, і, природно, вона не може відбуватися без за­гостреної уваги сторін, що борються, без чіткого і точного врахування дій противника, без уміння не тільки розга­дати і оцінити його дії, але й передбачити їх. Уміння по­ставити себе у залежність від дій партнера, точно спри­ймати їх, відбивати його удари і вчасно наносити їх йому, поринути цілком у процес боротьби, зовсім відвернувши свою увагу від об'єктів, які не мають відношення до подій, що відбуваються на сцені, і зосередитись лише на тих, які важливі для вас,— це і значить добитися певного ступеня уваги і спілкування з своїм партнером.

У книзі «Станіславський на репетиції» я навів приклад утруднень, які зустрілися під час роботи над одним з епі­зодів п'єси Мольєра «Тартюф». Я не буду повністю наво­дити опису його, згадаю лише кілька думок, висловлених Станіславським у процесі роботи, що мають відношення до питання, якого ми торкнулися.

Нагадаю зміст сцени Оргона і Доріни з «Тартюфа». Оргон, який повернувся з села, розпитує свою служницю Доріну про події, що відбулися за час його відсутності. Слухаючи подробиці про хворобу дружини, він на всі три­вожні сповіщення служниці незмінно задає одне й те ж питання: «Ну, а Тартюф?»— і, незважаючи на втішні ві­домості .про свого улюбленця, кожного разу скорботно ви­гукує «Бідолаха!»

Ця сцена у нас ніяк не виходила.

«— Ну-с, що вам тут заважає?—спитав К. С. Стані­славський.

**Стр. 46**

- Не знаю, що заважає, але нічого не виходить,— відповів я.

— ...Передусім ви не слухаєте Доріну... ви бачите зов­нішній бік сцени, її гумор, витонченість і хочете це од­разу зіграти... Намагайтеся зрозуміти думки партнера, слухайте розповідь Доріни: «Дружина ваша захворіла...»

- Слухайте її уважно і ніяких рухів ні рук, ні голови непотрібно, а от око, вірне, уважне око, що висмоктує з неї відомості,— ось що вам треба тренувати. Не думайте про те, як вимовляти свої слова, а слухайте, уважно слухайте Доріну і міркуйте, що за таких обставин могло статися з Тартюфом. На ваше запитання: «Ну, а Тартюф?» Доріна відповідає: «Дві куріпочки з'їв і від баранини небагато чого залишилось». Які ваші думки на цю репліку? «Боже мій, як же змучилася людина за ніч, коли в неї з'явився такий апетит!», і ваша репліка «Бідолаха!» органічно випливає як наслідок ваших міркувань. Ви слухайте її і робіть свої припущення, ті, що не написані в тексті, але наслідком яких є текст».

У наведеному випадку виконавці зазнали невдачі тому,. що вони, звернувши всю свою увагу на текст, на слова ро­лей, прагнули зіграти результат. Порушивши органічний процес дії, вони порушили органічне народження думки -тексту. Виконавці випустили з уваги чимало іншого, що так само, як і слова, чергується між собою у боротьбі двох учасників розмови, що становить закономірність про­цесу взаємодії і що треба повністю відтворити кожному виконавцеві сцени. На це й вказав Станіславський. «Міркуйте» — це дуже важлива вимога уміти думати на сцені в ролі. Станіславський говорив, що живий процес дії людини у будь-яких обставинах складається з таких моментів: сприймання, внаслідок якого у людини ство­рюється певне уявлення (образ) — з'їв двох куріпок і май­же всю баранину; уявіть собі, скільки з'їв Тартюф за од­ним разом; далі процес «міркування» — осмислювання сприйнятого: «Боже мій, як же змучилася людина за ніч, коли в неї з'явився такий апетит!»; і, нарешті, як наслідок «міркування» народжується воля почуттів — дія: «Бідола­ха!»; і знову сприймання і т. ін.

Цей закономірний процес народження дії у житті здій­снюється безперервно, цілком органічно. Усі моменти цього процесу перебувають в органічній єдності і взає­мозв'язку один з одним. Причому процес сприймання

**Стр. 47**

і міркування іноді відбувається вмить, а іноді триває дуже довго, залежно від складності того, що треба сприйняти. В умовах сцени під час репетицій процес дії часто треба відновлювати свідомо. Випустіть один з її моментів -і органічний процес дії буде порушений. Найважливішим вихідним моментом у цьому процесі є увага, без якої не може бути сприйняття, а отже, не можна створити справж­ній процес дії.

Акторові слід завжди пам'ятати, що крім слів, якими обмінюються партнери у процесі взаємодії, є й інші, аж ніяк не вичерпані у нашій розповіді органічні елементи спілкування-взаємодії, наприклад: задачі і мета тих, що борються, хід думок і їх взаємозалежність, внутрішні монологи, орієнтування, пристосування, прибудовування і т. ін. Проте зараз ми хочемо підкреслити вирішальну роль уваги у процесі взаємодії-спілкування: уміння ба­чити, чути, відчувати, спостерігати, тобто сприймати парт­нера і всі важливі для нас об'єкти. Цілком зрозуміло, що для цього актор повинен уміти користуватися своїми орга­нами чуття (зором, слухом, нюхом, смаком, дотиком) в умовах сцени так само природно і доцільно, а отже, і так само досконало, як у житті. Усе це необхідно для того, щоб відтворити на сцені живий процес взаємодії: по-справжньому сприймати поведінку партнера, осмислювати його дії і продуктивно впливати на нього. Точне сприйман­ня породжує конкретність думки і живу дію. Звичайно цього не буває, і актор на сцені робить все «приблизно» і «взагалі». Зір його сприймає партнера як загальну світ­лу пляму, а до слуху його долинають лише загальні зву­кові модуляції. Якщо навіть він і бачить обличчя партнера, чує слова, то вони ніяк не відбиваються на ньому. Це зна­чить, що він формально бачить і формально чує партнера.

У житті, особливо в моменти напруженої боротьби, людський зір здатний спостерігати ледь вловимі зміни на­віть у зіниці свого співбесідника, а слух — уловлювати найтонші інтонаційні зміни тембру його голосу; людина швидко враховує ці обставини з користю для себе.

Більше того, у житті ми фізично відчуваємо співбесід­ника, якщо навіть і не дивимося в його очі, в його облич­чя. Наш слух загострений і спрямований до нього. Бути уважним до партнера, сприймати його — це не значить втупитися і безперервно дивитися в його очі (хоч іноді потрібне саме таке спілкування).

**Стр. 48**

Згадайте, як ви поводитесь, коли в компанії є лю­дина, яку ви любите, і ви думаєте, що ні ця людина, ні присутні не знають про ваші почуття, і ви не хочете, щоб хтось дізнався про них.

Навіть сидячи спиною чи боком до цієї дорогої для вас людини, ви весь час відчуваєте її присутність, слухом ловите слова і звук її голосу, відчуваєте, як вона рухаєть­ся по кімнаті.

Або навпаки: у кімнаті присутня дуже неприємна вам людина, ваш ворог. Як мобілізуєтеся ви, ладні кожної хвилини відбити його напад, як, навіть не дивлячись на нього, ви відчуваєте його найменші рухи, як, стоячи до нього спиною, ви раптом відчуваєте на собі його пильний погляд і мимоволі повертаєтеся.

Зацікавлена у справі людина завжди почує, поба­чить, так чи інакше помітить навіть ледь вловимі зміни в навколишньому середовищі, якщо ці зміни можуть вплинути на успіх її справи. І навпаки, незацікавле-ний не помітить і дуже істотних змін, якщо він- до них байдужий.

Так само і актор-ремісник: він помітить найменший шурхіт у залі для глядачів, найменший натяк на пожвав­лення і, може, при цьому лише кине око на партнера. Це безпомилковий показник того, що його думка, уява, по­чуття далекі від подій п'єси, від задачі і дії, а цілком за­йняті питанням власного успіху у глядачів. Він дивиться скляним, мертвим або навпаки, напруженим поглядом, але не бачить, не сприймає вас.

Забути про зал і зосередитися на подіях п'єси, на парт­нері, на боротьбі з ним за свою мету, уловлювати наймен­ші тонкощі у поведінці партнера, щиро жити думками, ін­тересами і почуттями образу — цьому саме і служить та техніка, про яку йде мова. Вона допомагає привести до норми порушену умовами сцени правду людської поведін­ки у всій її складності — складності думок, почуттів і пе­реживань, у всіх тих найтонших відтінках поведінки, які створює кінець кінцем «чарівниця природа». Тому вивчен­ню техніки взаємодії-спілкування треба приділяти ма­ксимальну увагу. Окремі елементи її слід досконало ви­вчити у практичних вправах. Лише розвинувши певною мі­рою свій «слух», відчуття правди і логіки фізичної поведінки у процесі взаємодії, актор може рухатися далі шляхом розвитку артистичної техніки.

**Стр. 49**

СПРИЙМАННЯ

Ми говорили вище, що основою нашого мистецтва є дія. Закони побудови психофізичної дії є для актора предме­том його спостережень, теоретичного і практичного ви­вчення.

Як вже було сказано, до дійового, практичного пізнан­ня цих законів актор приходить, по-перше, через вивчен­ня самого життя як в найширшому розумінні, так і в чисто професіональному, і, по-друге, через, систематичне трену­вання свого психофізичного апарата.

Тренувати свій психофізичний апарат треба через ло­гіку дій, спрямованих на виконання простих, потім усклад­нених і, нарешті, складних дійових задач.

Ми тут не торкалися ще питань сценічного слова (сло­весної дії). Це не тому, що ми недооцінюємо їх значення. Навпаки, саме тому, що ми надаємо цим питанням винят­кового, першорядного значення, ми вважаємо доцільним підійти до них пізніше, у тій послідовності, в якій взагалі бачимо послідовність творчого процесу роботи актора. Ми не можемо радити акторові приступати до роботи над сло­вом раніш, ніж будуть зміцнені корені, які живлять і породжують слова і думки, раніш ніж актор створить пе­редумови матеріального, фізичного буття, необхідні для органічної активної словесної дії. Слово не можна відо­кремити від усієї тканини вольової людської поведінки, воно є найкращим засобом виявлення найскладніших внутрішніх процесів.

Говорячи про сценічний діалог, ми на прикладах, узя­тих з життя і сценічної практики, показали, що нормальне органічне ведення діалогу неможливе без зосередженої уваги партнерів, без встановлення між ними взаємозв'яз­ку і безперервної взаємодії. Ми прагнули також показати, що взаємодія складається з цілого ряду різноманітних, часто зовнішньо ледь вловимих психофізичних дій, які, переплітаючись, із словесними репліками — словесними діями, становлять у сукупності логіку боротьби двох спів­бесідників, які добиваються своїх цілей, що є неодмінною умовою сценічного діалогу.

Якщо актор ігнорує тонкощі психофізичної поведінки в діалозі, якщо він не зверне на них пильної уваги на са­мому початку роботи і не побудує для себе безперервної лінії дії, а також не визначить точно об'єктів уваги

**Стр. 50**

об'єктів сприймання, а натомість почне роботу з шукання мовних інтонацій, значить він докорінно порушить той до­цільний порядок у роботі, що його запропонував Стані-славський. Актор ризикує у такому випадку тим, що автор­ський текст, за висловом Станіславського, ляже виключно на м'язи язика. Його мова не буде живо народженою, вона втратить дійовість і ті тонкощі, ту опуклість і яскраві барви, що відзначають живу людську мову.

Усе це і дає нам підстави, всіляко наголошуючи на ролі слова в нашому мистецтві, водночас підходити до розділу словесної дії дуже і дуже обережно, лише після найсерйознішої, ретельної підготовки.

Техніка сценічної взаємодії значно ускладнюється у на­шій практиці при виконанні ансамблевих сцен, де акторові доводиться спілкуватися і взаємодіяти не з одним, а з кіль­кома партнерами, і де він до того ж нерідко буває позбав­лений на значні відтинки часу авторського тексту.

Будувати безперервну лінію своїх дій у цих умовах, брати активну участь у сценічному епізоді, майже або зов­сім не вступаючи в розмову, — задача надзвичайно важка. Здатність найбільш досконало виконувати цю задачу го­ловним чином і характеризує майстерність актора у ство­ренні органічної тканини сценічної поведінки. Недаремно Станіславський говорив, що «актора пізнають у паузі».

Тим часом у нашій практиці нерідко доводиться спо­стерігати таке: на сцену виходять два актори, між ними зав'язується діалог. Обмінюючись репліками, встановивши нормальне спілкування, вони поступово залучаються до дії, до боротьби, відчувають органічність своєї поведін­ки і набувають справжнього творчого самопочуття. Але ось на сцену виходять ще декілька персонажів, розмова стає загальною. Якщо автор при цьому прирікає акторів,, що грали попередню сцену, на тривалу безмовність, давши їм одну-дві репліки наприкінці сцени, то це, виявляється, може вибити акторів з колії. Вони починають втрачати все набуте раніше, ніяковіти, відчувають бажання зник­нути, сховатися від глядача. Томливо переживаючи свою безмовність і нічим не заповнюючи її до моменту, коли їм треба проголосити свої репліки, вони втрачають до них творчий «апетит», вимовляють їх мляво, безбарвне або, навпаки, з неприродним натиском і пафосом.

У таких випадках актори звичайно обвинувачують автора у недосконалості п'єси або даної сцени.

**Стр.51**

Такі звинувачення нерідко бувають і справедливі, але не завжди. Мо­менти безмовності у нормальній течії людського життя цілком закономірні, вони закономірні і на сцені; їх можна знайти як у житті, так і в найдовершеніших драматургіч­них творах. Завдання актора, отже, полягає не в тому, щоб уникнути мовчанки на сцені, а в тому, щоб створити дійову лінію своєї поведінки таким чином, щоб вона не перерива­лася безмовністю, якою б тривалою вона не була, а, нав­паки, природно і безперервно розвивалася і збагачувала тим самим сценічний образ, розкриваючи його і через ді­йову паузу.

Придивіться до життя. Підіть на збори, де обговорю­ють важливе для всіх питання. У залі зібралося кілька де­сятків чоловік, виступають з них п'ять-шість, інші або мовчать, або зрідка кидають короткі фрази.

Хто живе і діє тут? Чи тільки ті, хто виголошує про­мови, чи також і ті, хто їх слухає? Ось виступає оратор, гаряче доводячи щось; його промова активна, дійова, вона спрямована на зміну свідомості слухачів, на зміну розу­міння ними того чи іншого питання, факту, події, вона сповнена живого людського почуття. Але подивіться на слухачів. Хіба вони бездіяльні? Навіть не володіючи дуже розвиненою спостережливістю, ви можете по їх поведінці визначити, хто однодумець, а хто противник промовця, хто лишився байдужим, кого це питання не цікавить.

Якщо ви більш спостережливі, то з поведінки учасників зборів можете навіть відгадати приблизно думки і наміри кожного з них. Ви переконаєтеся, що, незважаючи на мов­чанку, кожен присутній так або інакше діє: один збудже­ний, схвильований, веде свою лінію боротьби з промовцем, готовий першої-ліпшої хвилини йому заперечити; другий, навпаки, цілком згодний з промовцем і ладний виступити на його захист і підтримку; третій у чомусь погоджується з промовцем, а проти чогось заперечує; четвертий насторо­жився і намагається розібратись у тому, що відбувається; п'ятого обговорюване питання не цікавить, і він шукає нагоди непомітно вислизнути з кімнати і т. ін.

Коли вимушена, але насичена дією мовчанка будь-кого з них нарешті переривається словами, то слова ці звучать повноцінно, активно, вони породжені попереднім життям, дійові, зігріті живим почуттям і забарвлені яскравими ін­тонаціями. Вони є природним продовженням усієї попередньої поведінки, такої ж виразної, як і промовлені

**Стр. 52**

слова. Тут слово є продовженням попередньої лінії мов­чазної боротьби,, але боротьби іншими засобами, іншою «зброєю».

Те саме повинно мати місце і на сцені, і недаремно Станіславський, займаючись з нами, часто наводив як при­клад мудрий вислів: «Хай не буде слово твоє пусте і мов­чанка твоя безсловесна».

Щоб прийти до тих наслідків, про які говорить цей ви­слів, актор передусім повинен глибоко повірити, що не зав­жди найцікавішими і найвиразнішими моментами в ролі бувають моменти розмови з партнером, часто навпаки, і цьому є багато прикладів із сценічної практики.

Згадуючи гру славетних акторів, ми розповідаємо пе­реважно не про те, що вони говорили у п'єсі, а про те, що робили. Актор повинен полюбити свою роль не тільки за слова, які він виголошуватиме, і, звичайно, не за їх кількість, а головне за значущість подій, в яких він бере участь, незалежно від кількості слів, за те місце і значен­ня, яке він займає у цій події, за активність своїх дій в ній, за багатство, гостроту і значення думок, які сповнюють його мовчанку. Свою лінію дій у моменти безмовності він мусить так само любовно і ретельно створювати, як і сло­весну тканину ролі, інакше словесна дія неможлива: вона не буде породженням попередньої лінії поведінки актора, не буде органічно народжуватися і виражати почуття, думки, стремління і цілі дійової особи. -

Ось приклад. У Художньому театрі відбувалася репе­тиція п'єси «Таланти і поклонники» Островського. Репети­цією керував Станіславський. Він довго і наполегливо зай­мався сценою розмови артистки Нєгіної з антрепренером Мігаєвим, який з намови міської знаті затіяв проти неї інтригу. Коханий Нєгіної, студент Мелузов, спробував було стати на її захист, але зазнав невдачі і, висловивши своє обурення, замовк. Далі в ході цієї сцени відбувається дуже важливий перелом у долі Нєгіної: її поклонник, ба­гач Велікатов, купив увесь збір майбутнього бенефісу Нєгі­ної і тим самим зірвав підступні наміри її ворогів, що на­магалися створити несприятливі матеріальні умови цього бенефісу. Протягом усієї сцени купівлі бенефісу, яка від­бувається у боротьбі й ажіотажі, Мелузов мовчить і лише наприкінці сцени, коли Нєгіна звернулася до нього з пи­танням: «Що мені зробити, Петре Єгоровичу? Я не знаю; як ви скажете, так я і зроблю»,— він відповідає: «І я не

**Стр. 53**

знаю, я в таких питаннях не компетентний. Досі, здається, все в законних формах. Погоджуйтесь». .

Станіславський звернувся до кожного з учасників сце­ни з питанням щодо лінії поведінки їх у цьому епізоді. Він звернувся також і до виконавця ролі Мелузова:

* Ну, а у вас що?
* А у мене тут, Костянтине Сергійовичу, нічого нема, він усю цю сцену мовчить.

Не можна було завдати більш важкого удару Стані-славському, як дати таку відповідь.

* Тобто як — нічого нема?.. На ваших очах у долі любимої жінки відбувається такий переворот, а у вас «нічого нема». Як же це може бути? А ви поставте себе на його місце.
* Але автор не дав йому жодного слова...
* Ну і що з того? Автор цілком правий... Мелузов і не знає, що сказати, він у цій справі не компетентний, але ця обставина ніяк не може зробити його бездіяльним і байдужим. Навпаки!..
* Так, але як же він може діяти взагалі без слів і будучи некомпетентним... Він сам у кінці говорить про це...
* Цілком вірно... але ж раніш ніж зробити такий висновок, він прагнув розібратися у тому, що відбувається навколо нього, намагався зрозуміти суть справи і кінець кінцем якоюсь мірою зрозумів і радить все ж таки Нєгіній погодився, оскільки «досі, здається, все в законних формах». Протягом усієї сцени ви силкуєтеся розібратись у цій справі. Хіба тут мало турбот? Та це багатющий дійовий момент!.. Це ваша сцена! От і живіть цією подією, уважно спостерігайте за тим, що відбувається, оцінюйте його то в хороший, то в поганий бік. Спробуйте іноді втрутитися у цю справу і стримуйте себе. Я говорю тут про найтонші ваші психофізичні дії, в яких виявляться невисловлені вами думки, хвилюючі вас почуття. Він не може бути холодним спостерігачем... це закоханий юнак його мрією було виховати актрису у тих високих принципах і ідеалах, якими живе він сам... Тут саме життя ставить перед ним питання: що порадити коханій? Що їй треба робити у даному конкретному випадку? Яке багатство думок повинно було виникнути у вас протягом цієї сцени! У вас вони є? Адже вся ця справа матиме дальший розвиток. Як же ви будете діяти далі, не переживши, не від-

**Стр. 54**

чувши, не осмисливши усього попереднього? Адже це одна з найважливіших ланок вашої лінії. Як же ви дійдете до того душевного зворушення, вираженого у вашому заключ­ному монолозі, коли випустите такий важливий ступінь на шляху до нього? Але тільки не думайте про почуття і пе­реживання, не силуйте їх, ставте питання: «Що я робив би за даних обставин?» Оцініть те, що відбувається навколо вас, шукайте правди, шукайте логіки своєї поведінки у цих подіях, а разом з ними прийде і логіка почуттів. Поду­майте добре над цією сценою, знайдіть безперервну лінію дій в ній, навчіться добре бачити, що робить кожний з її учасників, навчіться слухати їх слова, розуміти їх думки, передбачати їх наміри і бути готовим щохвилини прийти на допомогу своїй коханій, і тоді ваші репліки наприкінці сцени не будуть пустими, а ваше мовчання — безсловес­ним, і ви полюбите цю сцену більше, ніж будь-яку .іншу» **1**.

Яскравим прикладом небагатослівної, але надзвичайно активної поведінки у товаристві може служити «діяль­ність» хазяйки дому Анни Павлівни Шерер на її світсько­му рауті, блискуче описаному Л. М. Толстим у романі «Війна і мир»

«І, збувшись молодика, який не вміє жити, вона по­вернулася до своїх занять хазяйки дому і продовжувала прислухатися і приглядатися, готова подати допомогу на той пункт, де послаблювалася розмова. Як хазяїн пря­дильні, посадивши робітників на місця, походжає по май­стерні, помічаючи нерухомість або незвичний, скрипу­чий, надто голосний звук веретена, поспішно йде, гальмує чи пускає його належним ходом,— так і Анна Павлівна, походжаючи по своїй вітальні, підходила до замовклого чи до занадто гомінливого гуртка і одним словом або пе­реміщенням знову заводила рівномірну, пристойну розмов­ну машину. Але серед цих турбот весь час помітний був у ній особливий страх за П'єра. Вона заклопотано погля­дала на нього тоді, як він підійшов послухати те, що гово­рилося біля Мортемара, і відійшов до іншого гуртка, де говорив абат... Вечір Анни Павлівни було пущено. Верете­на з різних боків рівномірно і не замовкаючи хурчали».

Те, що «веретена хурчали» і великосвітський вечір набрав бажаного для хазяйки дому напрямку, потрібної

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** 3 розповіді учасника репетиції, народного артиста РРФСР І. М. Кудрявцева.

**Стр. 55**

світської форми, було наслідком активної діяльності Анни Павлівни і далося їй ціною великих зусиль і нервового напруження. Якщо інсценізувати вечір Анни Павлівни, то виявиться, що з усіх ролей у цій інсценіровці, де всі дуже багато говорили, найбільш активною, дійовою і значущою буде роль Анни Павлівни, незважаючи на те, що вона така небагатослівна. Але для того, щоб побудувати без­перервну лінію її дій так само цікаво і блискуче, як вона описана у Толстого, щоб передати розповідь Толстого мо­вою сценічного мистецтва, мовою дії, потрібна висока ак­торська майстерність.

Майже в кожній ролі можна знайти більш або менш яскраві приклади, подібні до наведених вище, приклади безмовної або майже безмовної і все ж таки надзвичайно активної участі дійової особи у життєво важливих для неї подіях.

Актор не зможе побудувати безперервну логіку своєї поведінки в образі, якщо він не зуміє сповнити активністю, конкретним дійовим змістом моменти, а іноді й тривалі періоди своєї безмовності на сцені.

Акторське мистецтво, як і будь-яке інше, не терпить пустот. Проте невмілі або недосвідчені актори часто допу­скають такі пустоти — розриви дійової лінії, не надаючи належного значення своїй поведінці під час пауз у перер­вах між репліками або монологами. Часто саме через це їх слова бувають пусті.

Як же запобігти цій небезпеці? Як навчитися безпе­рервному діянню на сцені? Як будувати «красномовну» мовчанку і тим самим підготувати грунт для сповненої глибокого змісту, яскравої і образної мови?

Процес людського діяння завжди включає в себе, як ми вже говорили, сприймання того чи іншого явища дій­сності, осмислення сприйнятого, «судження», внаслідок якого народжується прагнення діяти. Але актор у своїй роботі над роллю дуже часто схильний ігнорувати спри­ймання і одразу всю свою увагу зосереджує на впливі, на результаті, забуваючи, що вплив народжується передусін сприйманням того чи іншого об'єкта, факту, вчинку, і судженням» з приводу сприйнятого. Ця акторська помилка і спричиняється, головним чином, до тих розривів і пустот у дійовій лінії ролі, про які ми говоримо. У безмовній поведінці завжди більше моментів сприймання і мислення, ніж відображення — впливу. Актор ніяк не зможе знайти

**Стр. 56**

вірне сценічне самопочуття, домогтися активності дій, яскравості і виразності інтонацій, не зможе побудувати безперервну лінію свого життя, своєї дії, якщо він у своїй поведінці не враховує навколишньої обстановки, дій парт­нерів, не сприймає згідно з усіма законами людської пове­дінки живих об'єктів, що впливають на нього.

Не слід забувати того, що і глядач з однаковою заці­кавленістю стежить як за відображенням сприйнятого, так і за процесом сприймання у поведінці актора і процесом його мислення. Глядач напружено стежить за тим, як та чи інша людина на сцені сприйняла певний факт або вчи­нок іншої, як вона осмислює його і що вона зараз зробить, тобто глядач напружено стежить за процесом, який також є дією. І як тільки цей процес порушується, глядач одразу втрачає віру в те, що відбувається.

Коли Яго у надто довгих монологах намагається на­вести Отелло на думку про підступність і зраду Дездемони, ми з увагою й інтересом стежимо за розвитком думок Яго, але ще уважніше за тим, як сприймає ці думки Отел­ло, як міркує він.

Актора часто більш за все цікавить текст його ролі. І це зрозуміло, так і має бути: текст ролі — головне в ній. Але працюючи над втіленням образу і звертаючись перед­усім до тексту, актор шукає, як, подати ту чи іншу реплі­ку. Він забуває про ті причини, коріння, які породили цю думку, ці слова, а одразу спрямовується до результату або починає шукати ці коріння і причини лише в собі самому, у своїх почуттях і силувати свої неслухняні почуття. Він нерідко забуває, що слова ролі диктуються не тільки ідея­ми і намірами, що слова ролі — це передусім осмислене ві­дображення сприйнятого із зовні, а це сприйняте із зовні міститься в основному у словах і вчинках оточуючих його людей, у подіях, що відбуваються навколо. Наміри й цілі людини формуються у процесі її взаємодії з навко­лишнім світом. Не оцінюючи всього, що відбувається нав­коло, і не встановлюючи точки зору на ці події, не роз­робляючи лінії сприймання неможливо шукати і спосо­бів відображення — словесних і фізичних дій. Тим часом деякі актори роблять саме цю помилку і зовсім порушують тим самим органічність життєвого процесу. Конкретність і реальність думок, дій може виникнути у процесі твор­чості актора тільки як наслідок точного сприймання зов­нішнього світу і, насамперед,— всієї поведінки партнера.

**Стр. 57**

Тому, хто працював з К. С. Станіславським, зрозуміле його постійне питання до актора: «А що це для вас?» — тобто як ви сприймаєте, як оцінюєте, як осмислюєте те, що говорить або робить ваш партнер? Для Станіславського це було найточнішою перевіркою того, чи засвоїв актор свою дійову лінію і лінію сприймання. Разом з тим це була гарантія того, що в моменти безмовності у актора не виникне пустот. Зрідка він учив актора, як треба ви­мовляти слова ролі. Він прагнув добиватися своєї мети вірної вимови слів — іншим шляхом, шляхом їх органіч­ного зародження, шляхом зміцнення й уточнення лінії сприймання, яка дає конкретне живлення для процесу мис­лення. Це було його незмінною турботою на репетиціях. (Я маю на увазі останній період режисерської і педагогіч­ної роботи Станіславського). Це підтверджують численні приклади, відомі в літературі про нього, а також приклад репетиції «Талантів і поклонників», наведений вище.

Про славетну російську артистку М. Г. Савіну її сучас­ники розповідали, що вона, працюючи над роллю, репети­руючи її, дуже уважно стежила за грою партнерів, за їх вчинками і думками, за їх ходами у ролі, брала все це до уваги, запам'ятовувала. Нерідко, наче перевіряючи, вона запитувала актора: «Це так і буде?» Інтуїція справжньо­го митця, що прагне створювати високі естетичні цінності, керувала нею і спрямовувала на той шлях, який ми, у світ­лі наших теперішніх знань, можемо розцінювати як слі­дування найважливішим закономірностям творчого життя.

М. Г. Савіна прагнула передусім до високої мети досягнення життєвої правди у своїй творчості. Силою свого художнього чуття вона ставала на шлях органічного на­родження дії на сцені.

Репетируючи роль, вона уважно вивчала конкретні об'єкти, що впливали на неї, дії своїх партнерів, орієнтува­лася в навколишній обстановці, визначала своє ставлення до того, що відбувалося навколо неї, будувала лінію своїх сприймань, а значить, і лінію своїх думок. Пильно стежачи за діями партнерів, вивчаючи всі тонкощі, які вони вно­сили у виконання своїх ролей, уважно прислуховуючись до їх інтонацій, вона намічала відповідні ходи, логіку своїх реакцій, логіку своєї поведінки. На виставі вона да­вала вільний вихід довго стримуваному потягу до дії і здійснювала його з тією свіжістю, яскравістю, безпосе­редністю, що були такі характерні для її творчості. Цей

**Стр. 58**

метод роботи М. Г. Савіної, який спирається на врахуван­ня оточуючих об'єктів, на уміння тонко і точно, кожного разу заново сприймати їх, безперечно, допомагав їй ство­рювати безперервну дійову лінію своєї ролі. Моменти її мовчання і паузи були такі ж досконалі щодо майстер­ності, як і моменти мови.

Ці чудові творчі прийоми талановитих акторів були їх індивідуальними «секретами» роботи над роллю. Ми маємо зараз систему Станіславського — науково обгрунтований, перевірений на практиці метод, який веде весь творчий ко­лектив до тієї високої майстерності реалістичного мисте­цтва, до якої «на свій страх і риск» пробивалися в мину­лому лише винятково обдаровані одинаки.

Створюючи свою геніальну систему, К. С. Станіслав-ський значною мірою спирався на досвід саме цих «оди­наків». Він використовував їх знахідки, вивчав їх, відби­рав з них найбільш принципово важливі та вірні і ро­бив їх надбанням усього творчого колективу.\*

Ми згадали про М. Г. Савіну для того, щбб показати, якого великого значення вона надавала тій стороні твор­чого процесу, яку ми називаємо сприйманням навколиш­нього світу і яку актори, як ми зазначали, часто ігнорують.

Ми настійно радимо, створюючи на репетиціях дійову лінію ролі, передусім потурбуватися про встановлення лі­нії своїх сприймань.

Справді органічну поведінку не може організувати у сучасному спектаклі один з учасників у відриві від ін­ших. Тільки в тісній взаємозалежності усіх від кожного і кожного від усіх полягає секрет сучасної високої реалі­стичної майстерності. Ми уже говорили, що сценічна дія— це завжди боротьба. А хіба можна уявити собі будь-яку боротьбу без найточнішого урахування прийомів боротьби свого суперника? Нам здається, що ні.

Досить піти на перше-ліпше спортивне змагання або диспут, щоб переконатися в цьому. Сценічна площадка під час вистави завжди є ареною боротьби, боротьби старого і нового, прогресивного і реакційного, боротьби світогля­дів, ідей і пристрастей. Чим майстерніше буде організо­вана у виставі ця боротьба, тобто чим більше в ній буде щирості, взаємозалежності прийомів учасників боротьби, як у справжній боротьбі в житті, тим глибше розкриває­ться зміст сцени, тим більш виразною і глибоко правдивою буде сценічна дія, тим тонше мистецтво, тим досконаліша

**Стр. 59**

вистава і тим більше враження у глядача. Якщо ж дійові особи, ігноруючи процес сприймання, будуть орудувати заученими прийомами боротьби без точного врахування прийомів свого противника, то ніякої боротьби не виникне, у кращому випадку це буде зображення боротьби, зникне у виставі найголовніше — жива тканина, активність орга­нічної дії, здатної хвилювати глядача, залучати його до подій, що розгортаються, примушувати жити ними і сприй­мати через них ідею вистави.

Звичайно, сценічна дія, сценічна боротьба завжди дещо умовна: в ній наперед вирішено результат, акторам добре відомі наслідки боротьби, розроблено логіку розвитку бо­ротьби і лінію поведінки кожної дійової особи. Але реалі­стичне мистецтво актора тим вище, чим краще він уміє сприймати в ході вистави все те, що передує визначеному результату, як несподіваність і точно розроблену лінію прийомів своєї боротьби на кожній виставі здійснювати заново з безпосередністю і тією тонкістю, що їх на даній виставі підкажуть йому поведінка партнера і його власне сьогоднішнє самопочуття. А поведінка партнера не може бути у своїх тонкощах однаковою, якщо партнер іде не від театральних штампів, а від відчуття життєвої правди. Це відчуття створює на кожній виставі свої особливі не­сподівані моменти у поведінці партнера, у виконанні за­здалегідь створеного рисунка ролі, заздалегідь розробле­ної лінії дії.

Новизна і свіжість виконання партнером своєї лінії дії збудять і у мене, актора, свіжість і тонкість у виконанні моєї лінії дії, якщо я по-справжньому сприйматиму пове­дінку партнера. Лінія боротьби, лінія взаємодії має бути точно розроблена, але здійснювати її ми повинні на кож­ній виставі заново. «Сьогодні, тут, зараз»,—- як говорив Станіславський.

Музичний твір закріплюється на папері нотними знака­ми, але знаки ці — ще не музика. Музика виникає у твор­чості виконавця, і ви не знайдете двох виконавців, які од­наково грають один і той же твір, записаний одними й тими ж знаками, ви навіть можете переконатися, що один і той же музикант неоднаково виконує одну й ту саму со­нату на двох різних концертах.

Так само і актор реалістичної школи, школи правди і переживань, на репетиціях створює «ноти» своєї ролі логіку своєї поведінки, але він виконує їх на кожній

**Стр. 60**

виставі по-новому — з тими нюансами і тонкощами, що вини­кають у нього від сьогоднішніх відчувань, від врахування сьогоднішньої поведінки свого партнера.

Лінія сприймання навколишнього має бути точно роз­роблена у кожного виконавця і приведена у правдиву, життєву відповідність з поведінкою усіх учасників виста­ви. Лише так можна побудувати логіку поведінки образу як єдине, без пропусків, пустот художнє ціле, що безпе­рервно розвивається.

Логіка дії кожного образу залишається незмінною, але в процесі здійснення лінії дії у актора на кожній виставі народжуються тонкощі її конкретного втілення. Це вті­лення і є органічним творчим процесом актора під час вистави. Така творча імпровізація, природно, не може здій­снюватися поза процесом сприймання, і вона ніякою мі­рою не тільки не здатна порушити гармонійність загальної сценічної дії, але, навпаки, веде до ще більшої узгодже­ності учасників тієї чи іншої сцени, до ще досконалішої гармонії, яка цілком відповідає життєвій правді і поняттю сценічного ансамблю, без якого неможливе повнокровне виявлення ідейної суті сцени, вистави.

**«ШКОЛА НА ХОДУ»**

Керівники Московського Художнього театру К. С. Ста­ніславський і Вол. І. Немирович-Данченко не тільки оці­нили вирішальне значення ансамблю у сценічному мисте­цтві, але й зуміли створити справжній ансамбль. Завдяки цьому вони знайшли ключ до драматургії А. П. Цехова і О. М. Горького. Поняття ансамбль вульгарно тлумачили іноді, спочатку, як якусь «зрівнялівку», що нівелює актор­ську індивідуальність, спрощує сценічну майстерність. У наш час, коли мистецтво ансамблю, пройшовши свій шлях розвитку, міцно утвердилося у практиці радянського театру, таких думок вже не існує. Радянський актор і ре­жисер мають усі підстави вважати, що без уміння ство­рювати ансамбль неможливо відбивати на сцені життя в усій його глибині і складності, в його безперервному розвитку. Без цього уміння режисер і актор безсилі вира­зити ідею твору і не зможуть у своїй практичній творчій роботі утверджувати принципи соціалістичного реалізму у драматичному мистецтві. Ансамбль — це передусім

**Стр. 61**

єдність методу роботи, єдність розуміння драматургічного твору і його ідеї.

У попередніх розділах, розповідаючи про елементи, з яких складається тканина органічної поведінки, ми у за­гальних рисах вказували на практичні вправи, пов'язані з ними. Усі ці вправи не становлять, звичайно, чогось віді­рваного від усього наступного, всі вони спрямовані і ве­дуть до однієї мети, і актор, тренований в одній з них, тим самим вже підготовлений до наступної. Підходячи до пи­тання про ансамбль, ми повинні передусім відповісти на питання: як збагнути тонку майстерність поведінки актора в ансамблі?

Знову, як і в усіх випадках, ми можемо радити насам­перед вивчати життя, професіональним оком пильно спо­стерігати ті сторони його, які цікавлять нас. А перевірку і практичне застосування набутих у цій галузі знань треба здійснювати, як і в інших випадках, знов-таки через спе­ціальні вправи, масові етюди, які ставлять певні задачу і мету.

Але найдоцільнішою, найконкретнішою, найпродуктив­нішою школою цієї сторони нашої майстерності є, на думку Станіславського, який неодноразово висловлювався з цьо­го приводу, так звана «школа на ходу», тобто навчання, пов'язане з практичною театральною роботою. У даному випадку — участь усіх акторів, і особливо молодих, у маленьких безсловесних ролях масових, «народних» сцен.

Ще зовсім недавно для виконання ролей у масових сценах (у натовпі) до театру запрошували особливі кадри людей — статистів. Виконуючи нескладні завдання режи­сера, статисти, анітрохи не претендуючи на художність свого виконання, стоячи на підмостках сцени або рухаю­чись по них в указаному напрямку, створювали умовне зо­браження життя. Провідні ж актори розгравали свої ролі без урахування натовпу статистів, який «діяв» на задньому плані. Цей натовп був для них у кращому випадку свого роду театральною бутафорією або задником декорації.

Нам відомо, який переворот у цій справі зробили керівники Художнього театру: цех статистів було ліквідо­вано, ролі у масових сценах стали виконувати артисти. Роль кожного персонажа масової сцени стали розглядати як відповідальну, і від артиста вимагали художнього ви­конання її. Це виявилося неминучим у театрі, який

**Стр. 62**

прагнув до створення художньої правди, до справді органіч­ного життя на сцені.

Театр з цією метою мав вирощувати і виховувати у своїх стінах кадри молоді, яка могла б з успіхом вико­нувати це нове відповідальне завдання. Наполегливою педагогічною роботою Станіславський і Немирович-Данченко створили ці кадри. Молоді актори, виконуючи свої безсловесні ролі у натовпі, нерідко створювали з цих ро­лей маленькі шедеври.

Кожен молодий актор, та й кожний актор взагалі, який хоче до тонкощів 9ВОЛОДІ™ своїм мистецтвом, пови­нен збутися того зневажливого ставлення до участі в масових, народних сценах, що й досі міцно тримається у театрі.

За твердженням Станіславського, участь у народних сценах — це чудове тренування в акторській техніці, в акторській майстерності. Це — продовження і дальший розвиток знань, що їх молодь набуває в театральних шко­лах, це — закріплення ' наслідків роботи над собрю. для кожного актора, який хоче бути справжнім митцем, а тому прагне до вдосконалення своєї техніки. Школа не випускає закінчених майстрів. Техніка молодого актора ще не зміц­ніла достатньою мірою, він поки що підготовлений лише до початку свого художньо-професіонального розвитку. Йому треба поряд з роботою над роллю тренуватися, знов, повертатися до азів, турбуватися про зміцнення своїх ще слабких коренів, так само як і досвідчений актор повинен весь час повертатися до азів, зміцнювати їх і тренуватися в оволодінні ними, тому що бони дуже легко втрачаються і підмінюються штампами. І з цього погляду участь у на­родних сценах під керівництвом досвідченого, таланови­того режисера-педагога може зробити і молоді і всім акторам неоціненну послугу. Справа в тому, щоб постави­тися до цього любовно і творчо.

Зрозуміло, ні молодий, ні досвідчений актор, що вико­нує роль «одного з натовпу», не можуть розраховувати на успіх у глядача або на блискучу оцінку в газетній рецен­зії, але поставити перед собою творче завдання довести цю роль до кінця, зробити її досконалою і тим певною мірою сприяти успіхові загальної справи — в йрго руках, і цим слід дорожити, це може принести задоволення тому, хто «любить мистецтво в собі, а не себе в мистецтві». Така робота, безперечно, дуже сприятиме зростанню і

**Стр. 63**

розвиткові техніки, зростанню і розвиткові акторського обдаро­вання. Актор має тут дуже великі можливості.

І справді, ніде він не дістане ширшого поля для своєї фантазії, уяви, догадки та винахідливості. Ні автор, ні ре­жисер ніколи не уточнюють ролі в народних сценах так, як ролі сюжетні, у них нема зобов'язуючого тексту, є лише загальна дійова канва. Але ж кожну народну сцену ство­рюють окремі живі люди з їх діями, почуттями, думка­ми і переживаннями. Ці люди можуть бути і молодими, і старими, розумними, дурними, веселими, злими, краси­вими, потворними, темпераментними, млявими, закоханими і т. ін.

Кожен з тих, що діють у натовпі, по-своєму ставиться до події. Автор у ремарці зазначає, наприклад: «На балу панує пожвавлення», але кожен з присутніх має свою осо­бисту причину бути збудженим чи схвильованим.

Крім того, збудження або схвильованість передаються лише через дію, тому виконавець повинен створити для себе якийсь сюжет: «Я збуджений тому, що на бал при­йшла дама, в яку я закоханий, до неї залицяються багато інших кавалерів, але я повинен раніше за інших виявляти різні ознаки уваги до неї: підставити стілець, підняти ви­пущену з рук хусточку, принести чаю, не дати можливості іншим запросити її на танець, а танцювати з нею самому; якщо вона загубилася в натовпі, негайно розшукати її, жодної хвилини не спускати її з очей і т. д. і т. ін. Усі ці дії і зроблять мене збудженим». У іншої людини інші кло­поти і цілі, що так само збуджують її.

Або «натовп пригнічений». І тут у кожного є свої при­чини бути пригніченим. Це також повинно конкретно ви­ражатися у дії. Актор, учасник народної сцени, має мож­ливість бути автором сюжету маленької чи великої події, в якій він діятиме на сцені, і, за власним бажанням і вибо­ром, погоджуючи його, звичайно, з режисером відповідно до тієї основної події, яка відбувається у цій сцені, при­значити собі роль молодого, старого, закоханого, ревнив­ця, батька родини, легковажного фата, ділової людини, політичного діяча і т. ін. Кожна вистава дає йому можли­вість уточнювати і розвивати лінію ролі, певна річ, не ви­ходячи за рамки загального змісту п'єси і режисерського задуму вистави, даної сцени і даної події.

Мені, звичайно, заперечать: «Так, усе це добре, але вашої фантазії і спроб її втілення ніхто не зрозуміє,

**Стр. 64**

ніхто не оцінить. Будь ласка, бийся там на задньому плані, «хоч лоба собі розбий», а увага глядача все одно спрямо­вана не на нас, а на те, що робиться в центрі, на аван­сцені». Цілком слушно. І не можна навіть думати про те, щоб відвертати увагу глядача від головної сценічної по­дії, саме це і е однією з ознак почуття ансамблю, що та­кож потрібно буде акторові при виконанні ним ролей пер­шого плану. Акомпанемент не повинен заглушати основної мелодії, а навпаки, мусить підкреслювати і розкривати її, і цій якості — сценічному такту — треба вчитися. Найкращим вихованням і тренуванням цієї якості знов-таки буде участь у масових сценах: актор повинен завжди відчувати, розуміти і враховувати, коли на сцені його мелодія є го­ловною, а коли вона переходить в акомпанемент, який лише відтіняє центральну сцену, виконувану іншими ак­торами. Це одне. А головне, не слід поспішати у гонитві за успіхом, треба вчитися уперто і наполегливо, вчитися все життя.

Ми можемо назвати цілий ряд блискучих . акторів Художнього театру, які пройшли цей шлях, але, не зупи­нилися на ньому, а прийшли до справжнього пізнання майстерності і разом з тим і до справжньої слави.

Мені здається, що їх робота в народних сценах принес­ла безперечну користь розвитку їх таланту і вдосконален­ню акторської майстерності. І це цілком зрозуміло. До­сить згадати, з якою ретельністю, з якою творчою увагою підходять у Художньому театрі до вирішення масових, народних сцен. Скільки фантазії, винахідливості, режисер­ського хисту вкладали керівники театру в цю роботу! Там, де деякі режисери насилу виконають просту вказівку автора про те, що «за столиками сидять відвідувачі ре­сторану» або «у глибині саду прогулюються пари», у Ху­дожньому театрі створювали справжні твори мистецтва.

Візьмімо, наприклад, сцену з шекспірівського «Отел-ло». На початку п'єси Родріго і Яго вночі під'їздять у гон­долі до будинку Брабанціо і повідомляють, що його доньку викрав мавр. Обурений батько збирається у погоню за викрадачем і скликає своїх слуг.

У Шекспіра в цьому місці стоїть коротка ремарка: «За­ходять слуги із смолоскипами». І ось ми читаємо конспект сцени, створений К. С. Станіславським для виконання цієї авторської ремарки, в його режисерському плані «Отелло».

«Народна сцена — пауза зборів. При останніх словах

**Стр. 65**

Яго, коли публіка ясно зрозуміла експозицію, у вікнах бу­динку починає нервово перебігати за слюдою вікон світ­ло від нічників та ліхтарів. Ці нервові мигтіння, якщо їх добре зрепетирувати, створюють велику тривогу. Одночасно з цим унизу, на парадних дверях, з тріском від­чиняється залізна клямка, скрипить замок, пищать мета­леві завіси, коли двері відчиняються. З дверей виходить воротар з ліхтарем, і з'являются різні слуги. Вони виска­кують під колонадою, на ходу налягаючи на себе труси, панталони (широкі — ландскнехтів), надягають куртки, похапцем застібаються; біжать — одні праворуч, інші-ліворуч, потім повертаються і щось одне одному поясню­ють, потім знову розбігаються. Тим часом з дверей з'яв­ляються нові люди, які теж одягаються. Вони виносять алебарди, шпаги та іншу зброю, залазять у гондоли, при­в'язані біля будинку (не в гондолу Родріго), складають туди все, що принесли, біжать назад і знову повертаються з ношею, на ходу, коли це можливо, закінчуючи одягатися.

Третя група ще нагорі. Вони відчинили вікна, і видно, як надягають штани та куртки і водночас щось кричать униз, звертаються один до одного із запитаннями чи яки­мись наставляннями, через загальний галас нічого не чують, перепитують, кричать, сердяться, хвилюються, ла­ються. Голосно виючи, у паніці вискочила під колонаду няня. З нею у такому ж стані якась жінка — очевидно, покоївка. Нагорі, у вікні, хлипає теж якась жінка, див­лячись на те, що відбувається унизу. Можливо, це дру­жина одного з від'їжджаючих — хто знає, чи повернеться її чоловік, адже має бути бій. v

Від такту режисера залежить, як тимчасово притуши­ти народну сцену, не послаблюючи її темпу і ритму, і коли саме випустити Брабанціо для того, щоб жодне з його слів не пропало» **1**.

Чи можливо, щоб актори здійснили цей режисерський задум без ентузіазму, без творчих зусиль, без мобілізації усіх своїх технічних ресурсів, без серйозної, наполегливої роботи? А наведений "нами конспект сцени — не більше як тільки конспект. Як зміниться, удосконалиться він у про­цесі репетиційної роботи і які тонкощі виявляться в ньому на двадцятій, п'ятдесятій і сотій виставах?!

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Станиславский, Режиссерский план Отелло, «Искус-ство», 1945, стор. 41—43

**Стр. 66**

Кожна репетиція, кожна вистава—чудова школа для актора, який прагне удосконалювати свою майстерність, тренувати свою фантазію,, уяву, тіло, пластику, удоскона­лювати усю техніку. Чудова школа для тих, хто хоче на­вчитися будувати лінію дії, лінію сприймання, тренувати органіку своєї поведінки, оволодівати законами органічної дії. Такий тренінг дає блискучі наслідки. ..

Досить згадати деякі постановки Художнього театру, наприклад, першу і пізніші постановки грибоєдовського «Горя з розуму», сцену фамусовського балу: тут кожний безмовний персонаж — образ епохи. Він живий, він діє, у нього є біографія, він запам'ятовується як особистість, він індивідуалізований і разом з тим він — невід'ємна ча­стина загального. У руках режисера й акторів ця сцена набула такого гострого сатиричного звучання, так яскраво показала світ московських панів, фамусовську Москву, на яку обрушився Чацький, що важко уявити собі більш рельєфне і переконливе втілення ідеї, ніж це було зроб­лено у даній виставі.

Те саме і у виставах «Одруження Фігаро», «Мертві ду­ші» та інших.

Особливо важливого значення набули масові сцени у сучасній радянській виставі, де найзначнішими, найяскра­вішими і найцікавішими для глядача стали народні сцени, які розкривають душу народу, його прагнення і цілі в бу­дівництві нового життя. Народна сцена «На дзвіниці» з вистави «Бронепоїзд 14-69» Вс. Іванова, сцена, в якій пока­зано народ, що пробудився і піднявся на боротьбу, ввійде в історію театру як високий зразок драматичного мисте­цтва.

Хіба ж можна сказати, що молодь і «старики», які створили під керівництвом К. С. Станіславського такий шедевр і зіграли цю прекрасну сцену сотні разів, не зміц­нювали і не розвивали цим своєї техніки, своєї майстер­ності, свого обдаровання, не збагачувалися ідейно, не роз­ширювали свого політичного кругозору. Участь актора, і особливо молодого, в масових сценах — це майже єдина можливість практичної перевірки і зміцнення на сцені основ техніки, що їх молодий актор набуває у повсякден­ній роботі над собою. Це перевірка і закріплення обо­в'язкових якостей, що обумовлюють органічність сценічної п'оведінки: уміння будувати тривалу безперервну лінію психофізичної дії, навичок конкретного сприймання

**Стр. 67**

оточуючих об'єктів, справжнього, реального врахування їх, уміння мислити на сцені,— перевірка відчуття сценічного такту і всього іншого, пов'язаного з поняттям життєвої правди, з поняттям справжньої взаємодії, з поняттям про сценічний ансамбль.

Актор, спостерігаючи в житті закони поведінки людини, яка Перебуває у багатолюдному товаристві, засвоюючи і запам'ятовуючи ці закони, оволодіває технікою втілення їх у процесі роботи над собою і над виконанням ролей у народних сценах. Це утверджував Станіславський і на цьому виростив покоління артистів, які становлять гор­дість радянського театру.

Високе мистецтво ансамблю завжди було метою твор­чих прагнень Станіславського.

Лише актори, згуртовані в єдиний ансамбль, здатні створювати тканину органічної поведінки і через неї роз­кривати зміст сцени, образу, ідейну суть п'єси. Це мож­ливо лише при умові виховання на єдиному творчому принципі, єдиній школі, єдиній техніці реалістичного ми­стецтва, якою володіли наші великі майстри і яка теоре­тично розроблена і перевірена в практиці Станіславського.

Але якості, про які ми говоримо тут і про які говорили вище, далеко не вичерпують усіх елементів, з яких скла­дається тканина органічної поведінки. Не можна говорити про людську поведінку, не включивши до неї найголовні­шого — людської мови, звучання живого слова.

Ми ще майже не торкалися цього дуже важливого роз­ділу техніки сценічного мистецтва — техніки слова, тех­ніки словесної дії. Цій темі ми присвятимо наступний розділ

**Стр.68**

**ПРО СЛОВЕСНУ ДІЮ**

Якщо ти хочеш вживати слова, то кожної хвилини за своїми словами розумій дій­сність.

І. П. ПАВЛОВ

Оволодіваючи технікою свого мистецтва, актор неми­нуче приходить до потреби усвідомити значення слова у цьому мистецтві.

Уся практична робота актора над роллю пов'язана зі словом, з мовою, з живим людським мовленням. Думки, ідеї, образи, події, конфлікт, розвиток боротьби між .дійо­вими особами, напружене життя людей в усій повноті і різноманітності, їх характери і мета виражені в творі драматурга словами. Одержана актором роль — це слова, думки, висловлені дійовими особами у процесі боротьби за свої ідеї і мету.

Коли актор починає вимовляти слова ролі як свої влас­ні, породжені його думкою, тоді він відчуває, що робота його йде успішно. Нарешті, наслідки роботи можуть задо­вольняти лише тоді, коли думки автора доходять до сві­домості глядача через мову і слова створеного актором образу. А це можливо тільки в тому випадку, якщо дум­ки, передані звучащим словом, стали органічною частиною життя образу, якщо вони органічно народжуються у про­цесі дії, у процесі боротьби героя за свою ідею.

Задачі, ідею написаного автором образу, логіку своєї поведінки в ролі, включаючи сюди й найтонші нюанси по­ведінки в паузах, іноді в тривалих сценах, в яких він не говорить жодного слова, актор розуміє і будує на основі тексту п'єси.

Природно, що словесна тканина повинна бути предме­том найпильнішої уваги актора.

Але актор підходить до вивчення цієї тканини не лише так, як це робить лінгвіст, літературознавець або критик;

**Стр. 69**

у актора інтерес до слова має бути ще й спеціальним —• професіональним.

Актор черпає у слові, в мові, у тексті автора думки, ідеї, що живлять його творчість. Тому актор повинен умі­ти глибоко розуміти твір драматурга. Але з точки зору професіональних вимог акторові цього замало для того, щоб створити живий художній образ на основі думок, ви­словлених дійовою особою.

Актор від слова, від думок, даних автором, іде до від­творення життя, що породило ці думки, цей текст, для того, щоб під час виконання йти від створеного за допо­могою уяви життя людини до органічного, живого наро­дження думок, зафіксованих у тексті.

Втілюючи ідеї і образи в матеріалі, властивому його мистецтву, — в лінії органічних, цілеспрямованих дій на сцені,— актор повинен і слово перетворювати в дію, у зброю боротьби за свою ідею, користуючись ним не лише як поняттям і образом, але й як словесною дією. Тільки в тому випадку, коли він додержується цієї умови, він — актор. За текстом, даним автором, актор повинен навчи­тися бачити події, життя, боротьбу людей, процес їх взає­модії.

Слово — це найважливіша органічна частина життя людини, логіки її поведінки, засіб її боротьби, найважли­віша органічна частина процесу дії.

Станіславський не раз говорив, що слово у людському суспільстві є найдосконалішим засобом спілкування, взає­модії, впливу, найдосконалішим знаряддям боротьби.

Саме ці якості слова і повинен досконало вивчити актор, який хоче бути майстром своєї справи, майстром дії. Не претендуючи на викладення всієї маси питань, по­в'язаних з місцем і значенням слова в мистецтві театру, я хочу спинитися на специфічному професіональному обо­в'язку актора, хоч його, звичайно, не можна розглядати як єдино важливий в роботі актора.

Розробляючи питання психотехніки дійового методу, Станіславський аж ніяк не применшував ролі і значен­ня слова; навпаки, саме у зв'язку з ними він прийшов до найбільш чіткого і ясного визначення суті словесної дії як найважливішої частини органічного процесу діяння актора на сцені. Тому вчення про словесну дію органічно входить у дійовий метод як один з найважливіших його розділів

**Стр. 70**

На сцені слово лише тоді має право на існування, коли воно народжується як наслідок мислення актора в образі і стає для нього засобом спілкування, взаємодії. Спілку­вання виникає у тому випадку, коли слово спрямоване до мети, коли воно служить активним засобом впливу на спів­розмовника для перебудови його свідомості.

Що ж ми розуміємо під словесною дією і в чому по­лягає її техніка? Можливо, досить вивчити авторський текст, запам'ятати репліки партнера, повернутися до нього обличчям і осмислено вимовити завчені слова? Адже автор вклав у них певні думки, вони самі по собі й впливатимуть на партнера, і від актора у цій справі нічого більше і не треба? Дехто вважає, що це й насправді так, і нам не­рідко доводиться бачити на сцені актора, який не діє, а го­ворить або декламує, у якого слово не народжене його живою думкою. Щоб зрозуміти дію словом і її закономір­ності, звернімося до життя.

У житті людина не декламує, а діє. Коли вона розпо­відає комусь про те, що бачила або чула, л-о все бачене і почуте в міру розвитку розповіді знову виникає перед її внутрішнім зором, народжує її думки, і вона через пе­редану словами думку прагне якомога чіткіше, яскравіше і тонше намалювати ці свої бачення, щоб створити їх в уяві співрозмовника в усіх деталях і усій чарівності або непривабливості, тобто такими, якими вона сама уявляє їх.

Під впливом думки і нерозривно пов'язаних з нею ба­чень свідомість співрозмовника певною мірою змінюється у той чи інший бік. А той, хто діє, зацікавлений в тому, щоб змінити її у певному напрямку. Він прагне, щоб співроз­мовник побачив розказане ним його, діючого, очима, і став мислити, а отже, і діяти інакше.

Дія словом — це найбільш досконалий і могутній засіб спілкування між людьми, найбільш досконалий і універ­сальний засіб впливу, засіб перебудови свідомості спів­розмовника, засіб перебудови його мислення. Словом можна зупинити, приголубити, ударити, вигнати і т. ін. У сцені біля фонтана в «Борисі Годунові» Самозванець так визначає дії Марини Мнішек: «І плутає, і в'ється, і повзе, і слизне з рук, сичить, грозить і жалить».

Щоб умовити когось, скажімо, кинути розваги і зайня­тися ділом, той, хто умовляє, повинен знайти засоби, які найбільш яскраво намалюють картину захоплюючої, ці­кавої справи, картину відповідальності і важливості цієї

**Стр. 71**

справи і картину згубних наслідків зневажливого ставлен­ня до неї. І навпаки, той, хто віддає перевагу розвагам над справами, мобілізує усе своє красномовство і усі свої голосові дані, щоб намалювати яскраві, переконливі пер­спективи розваг і протиставити їх тьмяній перспективі нудного чи марного, на його погляд, діла. Якщо ко­жен з цих двох дійсно зацікавлений в тому, щоб перебу­дувати свідомість противника-партнера, то кожен з них не обмежиться монотонним виголошенням фраз і слів. Таке виголошення, навпаки, звичайно свідчить про байдуже ставлення до цілі, до діла. Ні, кожен з них так говоритиме, щоб його слова допомагали відтворювати живу дійсність.

Але в житті жоден з тих, що сперечаються, не буде спеціально турбуватися про інтонації. Вони органічно на­роджуються від тих бачень — яскравих картин, образів, уявлень, відчувань, які він сприйняв іззовні і які прагне передати співрозмовнику.

У житті активність завдання і конкретна дія, спрямо­вана на його виконання, визначають підбір яскравих, за­хоплюючих картин, образів, а вони, у свою чергу, визна­чають багатоманітність і яскравість інтонацій.

Для впливу на співрозмовника людина має бачення, відчуття, думки, породжені ними, слова, в яких людина передає свою думку, а також голосові засоби, якими ці слова вимовляються, забарвлюються у вигідні для впливу на співрозмовника тони. «Тони», або «інтонаційні барви», людської мови перетворюють думки на живі картини реальної дійсності.

Іноді голосові інтонації бувають надзвичайно перекон­ливі. Коли ми говоримо про когось і прагнемо зобразити його як дуже стару людину, можна не вдаватися до не­скінченної розповіді про його зовнішність, досить сказати два слова: «старий-старий», але вимовити їх з такою інто­нацією, що яскравіше ніж будь-який опис передасть ста­резність цієї людини. Нюансування голосових інтона­цій може надавати одним і тим же словам і фразам різ­ного значення. У житті на звичайне запитання: «Ну, як справи?»— ми через коротеньке слово: «Нічого»— дістаємо найрізноманітніші за змістом відповіді. У одного ви з цієї1 відповіді «нічого» розумієте, що у нього справи йдуть дуже добре, у другого — сяк-так, у третього — зовсім погано і т. ін. Ці голосові забарвлення інтонації у людини в житті цілком залежать від того, які її бачення, образи, уявлення,

**Стр. 72**

відчуття, думки, що лежать за її відповіддю, який зміст її відповіді, що вона хоче своєю відповіддю зробити: чи приховати дійсний стан справ, чи похвалитися успіхом, чи ухилитися від прямої відповіді і т. ін. Аркадій Щасливцев, розповідаючи про свою злополучну поїздку в зимову хо­лоднечу, коли він був без пальта і його загорнули у ки­лим, на питання Нещасливцева, чи тепло йому було, від­повідає: «Нічого... доїхав...» Ми з інтонації, з якою він вимовляє ці слова, розуміємо весь жах поїздки. Образи, уявлення, відчуття, що лежать за словами, наповнюють думку конкретним змістом і визначають інтонаційне за­барвлення висловленої думки.

Життя викликало незчисленне інтонаційне багатство засобів словесного спілкування людей. Чим більше артист, вивчаючи життя, зможе відібрати і використати для свого мистецтва цінних, типових явищ, чим краще він зрозуміє закони взаємодії словом, а в тому числі і закони інтона­цій, тим вищою буде його майстерність.

Ми цінуємо у сценічній мові актора переконливість, щиру правду, яка виявляється у соковитому, заразливому баченні, у живому народженні думки, в умінні впливати на партнера, в живому органічному багатстві і різноманіт­ності його інтонацій. Інтонації поглиблюють наше розумін­ня образу, вони підкоряють нас, радують наш слух, пере­конують в органічності сценічної поведінки актора. Але треба визнати, що навіть найвправніший майстер мови використовує у своїй практиці лише дуже незначну части­ну тих можливостей, тих засобів спілкування словом, що їх ми бачимо в житті.

Якими ж шляхами актор може збагатити себе в цьому розумінні, розширити свій діапазон і прийти до оволодіння словесною дією?

Завчити, запам'ятати ті чи інші інтонації, з якими ми стикаємося в житті, і механічно перенести їх на сцену-справа даремна і навряд чи можлива.

Створена Станіславським психотехніка пропонує інший, єдино вірний шлях до оволодіння інтонаційним багатством живої, образної мови.

Звичайно, мова актора на сцені може бути більш або менш багата на інтонаційні барви також залежно від того, наскільки володіє він тим, що називають зовнішньою

**Стр. 73**

технікою сценічної мови. Тому старанне вивчення її обов'яз­кове для кожного актора (про це мова буде далі). Але хоч як досконало актор володіє зовнішньою технікою мови, він не буде майстром словесної дії (а отже, і майстром дії взагалі), якщо не зрозуміє закономірностей природ­ного народження слова, безпосередньої, органічної дії словом.

Не розуміючи закономірностей цього процесу, актор не знаходить приводів для того, щоб шукати різноманітних інтонацій у своїй сценічній мові, збіднює її, робить нуд­ною, монотонною, невиразною, неартистичною або вдає­ться до умовної, «театральної» декламації, до штучного розфарбовування слів.

Показовий приклад такої позбавленої смислу деклама­ції дав Л. М. Толстой у романі «Війна і мир», де князь Василь читає у світському товаристві лист преосвященно­го, написаний, коли посилали Олександру І образ препо­добного угодника Сергія.

«Прочитати його мав сам князь Василь, який славився своєю майстерністю читання (він же читав і в імператри­ці). Майстерність читання полягала в тому, щоб голосно, співучо, між диким завиванням і ніжним гомоном перели­вати слова, зовсім незалежно від їх значення, так що ціл­ком випадково на одне слово припадало завивання, на інші — гомін».

Далі наводиться зразок читання князя Василя: «Першопрестольний град Москва, Новий Єрусалим приймає Христа свого»,— раптом наголосив він на слові «свого» і т. ін.

Один з головних елементів процесу, про який ми гово­римо, яскраво визначено у словах І. П. Павлова, які взя­то епіграфом до цього розділу: «Якщо ти хочеш вживати слова, то кожної хвилини за своїми словами розумій дій­сність».

Це бачення за словами образів конкретної дійсності і дає початок зародженню усіх інтонаційних тонкощів сце­нічної мови і є першою і найнеобхіднішою умовою для того, щоб актор умів мислити на сцені. Цього не слід за­бувати, працюючи над текстом ролі.

Видатний російський актор В. М. Давидов був великим майстром словесної дії, деякі з його інтонацій і досі жи­вуть в акторських переказах. Мені довелося бачити його у багатьох ролях, зокрема в одній із найблискучіших

**Стр. 74**

в ролі Расплюєва з «Весілля Кречинського» О. В. Сухово-Кобиліна.

Вже перший вихід Давидова у цій ролі і його розмова з лакеєм Федором — це класичний зразок сценічного діа­логу.

Расплюєв — Давидов, прийшовши на квартиру Кре­чинського після бійки в клубі, де його побили мало не до смерті за шулерство, розповідає Федору про це лихо і між іншим питає:

«— Ти Семипядова знаєш?

* Щось не пригадаю-с!
* Богопротивнюща така пика... Адже і не грав... Як простягнеться з-за столу, рукави засукав. «Дайте-но,— каже,— я його боксом». Кулацюга отакенний! Як різоне! Тьху ти, господи!.. «Я,— каже,— з нього і дров і трісок наколю». (Розставив руки). Ну, і наколов...»

Глядачеві не треба було бути очевидцем події, щоб ясно уявити і оцінити усю грандіозність цього скандалу: словами, сказаними з виразними, точними інтонаціями, Расплюєв — Давидов винятково зрозуміло і яскраво пере­дав усе, що сталося в клубі.

Уже в самому питанні: «Ти Семипядова знаєш?», в тому, як вимовлялося прізвище Семипядова, Давидов ча­стково намалював його глядачеві. Фразою: «Богопротивнюща така пика...» портрет клубного рицаря був цілком викінчений, а дальші деталі — «кулацюга отакенний...» і т. ін. робили Семипядова настільки зримим і відчутним у всьому його зловісному вигляді, що глядачі, затамувавши подих, слухали дальшу трагікомічну розповідь і з жахом чекали її розв'язки:

- Я,— каже,— з нього і дров і трісок наколю. Ну, і наколов...

Расплюєву — Давидову не треба було докладно роз­повідати, як саме лупцював його Семипядов. Розставивши руки, Давидов промовляв лише одну фразу: «Ну, і нако­лов»,— але його поза при цьому й інтонація цієї фрази були такі красномовні, що ніяких коментарів більше не вимагалося. Усе було цілком зрозуміло.

У майстерності великого артиста В. М. Давидова, в його техніці завжди і найвищою мірою була присутня та дорогоцінна якість, про яку ми говоримо: «розуміти за своїми словами дійсність», тобто бачити образи і події роз­повіді і передавати свої бачення співбесіднику-партнеру.

**Стр. 75**

Цей процес, що у житті виникає природно, несвідомо, на сцені створюється майстерністю: актор отримує у своїй ролі не конкретні картини й образи, а лише слова, які ви­ражають думки, що позначають ці картини та образи; його задача — своєю уявою відтворити їх (картини і об­рази) у всій конкретності, побачити їх своїм внутрішнім зором, одержати ясне уявлення про них і передати іншому, барвисто й образно намалювати їх йому через висловлену думку засобами своєї мовної техніки.

Оволодіти думками образу, жити і мислити в образі-це значить створити процес живого народження цих думок. Певна річ, актор відбирає і створює бачення з своїх життєвих спостережень, перетворюючи їх своєю уявою. Актор відбирає і будує ці бачення відповідно до тієї мети, досягти якої він прагне.

Людина, говорячи про своїх знайомих, називає їх прі­звища і кожне промовляє з особливою інтонацією, яка пев­ною мірою змальовує нам образ того, про кого йдеться. , Це ледве вловима тонкість, але вона все-таки існує в жит­ті. До неї треба прагнути і на сцені.

Аркадій Щасливцев у розмові з Геннадієм Нещасливцевим згадує двох трагіків: Бичовкіна, який мало не вбив його, викинувши з вікна у трагічній сцені, і Корнелія, який «ні в чому не відмовить товаришеві — останнім поділи­ться».

Якщо актор, граючи цю сцену, не уявлятиме конкрет­ної дійсності за словами, а бачитиме лише слова, тобто, якщо він точно не знатиме образів Бичовкіна і Кор­нелія, не відтворить їх для себе, то цей актор не знайде тієї ледве помітної, ледве вловимої, але надзвичайно цін­ної різниці в інтонації, з якою треба вимовляти прізвища Бичовкіна — лютого трагіка і добряка Корнелія з його ви­сокими душевними якостями. І тут не можна обмежитися тим, що про одного трагіка сказати «лютим» голосом, а про другого «солоденьким». Це примітивно, це штамп, але на жаль, це ще трапляється серед акторів — манера за­барвлювати слова, силувати свою природу, а не добива­тися живого народження Інтонаційних барв.

Щоб знайти справді художню тонкість інтонацій, існує єдино вірний шлях, підказаний самим життям: треба добре, у всіх деталях і в усій конкретності «бачити» і од­ного і другого трагіка, знати їх, як ми бачимо і знаємо тих добре відомих нам людей, про яких говоримо в житті.

**Стр. 76**

Тоді з'явиться справді жива інтонація, сповнена тонкої, неповторної чарівності нюансів.

«Велика художниця природа», як називав її Станіславський, не терпить насильства. Ніякими зусиллями, ніяки­ми штучними шуканнями інтонацій не можна досягти тієї тонкості, яку створює наша природа. Творча природа включається у творчий процес, якщо актор не силує її, не порушує її закономірностей. Користуючись цими за­кономірностями і наслідуючи їх, актор, працюючи над словом, повинен створювати точне, заразливе ба­чення.

Слова, розставлені в ідеальному порядку, який чітко передає думку, яскраві бачення і органічна здатність «ма­лювати» їх відповідними барвами —найістотніші засоби впливу.

Кожна сценічна фраза повинна мати дійове вістря, яке влучає в ціль. Актор, що веде діалог, повинен точно знати цю ціль, він мусить знати цілком конкретно, чого дома­гається від партнера, що хоче змінити в його поведінці, як і в який бік перебудовувати його свідомість, з чого по­чинається ця перебудова, як розвивається і чим закінчує­ться в тій чи іншій сцені.

«Драматизм виявляється не тільки в розмові, а й у жи­вому взаємовпливі учасників її. Коли ті, що сперечаються, бажаючи взяти один над другим верх, прагнуть зачепити один у другого якісь риси характеру або слабкі струни душі, і коли через це у суперечці проявляються їхні ха­рактери, а кінець суперечки становить їх у нові відносини між собою,— це вже свого роду драма. Але головне в дра­мі — відсутність довгих розповідей, і щоб кожне слово висловлювалося в дії» **1**,— писав Бєлінський. Якщо ж цьо­го нема, якщо актори «просто розмовляють», як це часто буває на сцені («тут, мовляв, нема ніякої задачі, ніякої мети, вони, мовляв, просто базікають знічев'я»), то це не сценічне мистецтво, це лише базікання, зовсім зайве і не­потрібне у виставі, бо воно нічого виразити не може і ні­куди не рухає розвитку дії, не розкриває суті дії і харак­терів дійових осіб. Це трапляється через нерозуміння зна­чення слова на сцені.

На сцені, як і в житті, слово — це засіб спілкування, засіб впливу, засіб боротьби. Це непорушний закон, це

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** «Белинский о драме й театре», «Искусство», 1948, стор

**Стр. 77**

найголовніше, це перше, що треба зрозуміти і засвоїти акторові і режисерові в їх практичній роботі.

«Активність, справжня, продуктивна, доцільна дія — найголовніше в творчості, отже, і в мові!

Говорити — значить діяти. Цю активність дає нам зав­дання: вселяти іншим свої бачення» **1**.

Один з делегатів III Всесоюзної конференції прихиль­ників миру викликав особливо сильне хвилювання і енту­зіазм присутніх на зборах своїм полум'яним патріотичним виступом.

його промова на захист миру не раз переривалася бурхливими оплесками.

Ось одне з найсильніших місць його промови:

- Тут говорили про те, як наші люди підписували звернення про Пакт миру. Я заявляю: є багато підписів, які не стоять на аркушах паперу,— це імена дорогих нам людей, які загинули за справу миру. Вони тут, з нами, у цьому залі, коли б вони могли встати і нагадати мерзен­ним торгашам, що роблять з крові долари: «Не за те ми вмирали під Сталінградом, Ржевом, на Віслі, на Одері. Спиніться, поки не пізно,— у нас є. брати, сини, якщо ви тільки насмілитесь, вони відстоять батьківщину, волю, мир».

Ця висловлена промовцем думка прекрасна, але навряд чи вона могла б народитися і справити таке сильне вра­ження, коли б він не був захоплений ідеєю боротьби за мир і звідси — активним бажанням вплинути на слуха­чів — закликати однодумців і друзів до ще активнішої боротьби за мир, що є святим обов'язком перед загиблими братами, і грізно застерегти ворогів миру.

Його думка і це його пристрасне бажання втілилися в активній дії словом. По-перше, вони підказали йому чу­дову думку, хвилюючу картину, яка включає в себе дорогі бачення і відчування, близькі його серцю і серцю усіх чес­них людей світу,— образ борців за мир: радянських воїнів, які загинули під Сталінградом і Ржевом, на Віслі й Оде­рі, та інші бачення—образи ненависних нам торгашів, «рицарів долара», які затівають нову війну, прагнуть кров перетворити на долари. І ці думки, ці бачення виявилися у тій словесній тканині, яку він створив у своїй промові.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Станіславський, Робота актора над собою, «Ми­стецтво», Київ, 1953, стор. 504.

**Стр. 78**

Бажаючи вплинути на слухачів, промовець свої вну­трішні бачення зумів передати через думку, через слово. Він намалював образи, що хвилювали його, і вони виник­ли перед внутрішнім зором слухачів у всій своїй конкрет­ності і величі.

Промовець у даному випадку активно, щиро, продук­тивно і доцільно діяв, він вселяв в інших свої бачення. Він перебудовував свідомість слухачів, тобто наслідував ті за­кони словесної дії, що їх К- С. Станіславський вивчав у житті і утверджував для сценічного мистецтва.

Слова «перебудовував свідомість» звучать дещо дивно в цьому випадку; промовцеві ніби нічого тут «перебудо­вувати», свідомість і думки радянських патріотів повністю відповідають важливим завданням, що стоять перед на­шою країною, йдеться тут про бажання ще більше погли­бити цю свідомість, загострити її, закликати слухачів ще активніше боротися за мир.

Крім того, цілком очевидно, що промовець не обмежу­вав свого виступу рамками даних зборів, він . у .думках звертався до всього людства — і до друзів, і до ворогів по той бік кордону, і до тих, хто ще вагається, і прагнув впли­нути на тих, чия свідомість вимагає докорінної перебудо­ви. Для друзів це був заклик до ще активнішої боротьби,, для ворогів — грізне застереження, для тих, хто вагаєть­ся,— поштовх до вибору свого шляху, поштовх до бороть­би за мир.

Промовець переживав глибокі почуття, виступаючи на трибуні, але він не демонстрував ці почуття самі по собі> не милувався своїми переживаннями, не хизувався ни­ми, а спонукуваний, натхнений ними, активно діяв. Він схвилював слухачів і примусив їх пережити такі ж по­чуття.

На жаль, актори на сцені нерідко роблять саме нав­паки.

Замість продуктивної, доцільної дії актор часто захоп­люється почуттями і переживаннями як такими, культивує їх у собі, «купається в них», милується ними, намагаючись зворушити і розчулити цим глядача. Перед виходом на сцену і під час дії такий актор усіма засобами намагається схвилювати себе «взагалі», подразнити свої нерви, ви­тиснути «емоцію» і сльози, продемонструвавши усе це глядачеві як мистецтво глибоких переживань, як на­тхнення

**Стр. 79**

Щоб не розплескати назбираних емоцій, актор у таких випадках старанно оберігає себе від усього, що може за­вадити йому, його схвильованому стану і зосередженості на своїх почуттях і переживаннях. Йому заважають парт­нери — вони говорять свої репліки не так, як йому хоті­лося б і як це потрібно для його почуттів. Він не живиться від партнера, від його думок, навпаки, партнер дратує його, прикро затримуючи своїми репліками виявлення на­громаджених ним почуттів і емоцій. Такий актор не тільки не вникає в суть звернених до нього слів партнера, а нама­гається взагалі не звертати на них уваги, аби не втратити свого самопочуття, свого стану, своїх емоцій.

Смислова, словесна тканина його ролі відходить від нього на другий, на третій план. «Хіба важливі думки, слова? Важливі глибокі почуття і переживання»,— ду­має він, а тому в ім'я їх безпідставно розриває фразу, рве думку, демонструючи стримувані ридання чи гнів,— не біда, що від цього фраза втратить смисл і не буде зрозу­мілою, зате глядач побачить на очах актора «справжні» сльози.

Іноді цілий монолог, сповнений багатих і глибоких ду­мок, безнадійно тоне у актора в його риданнях, стогоні і голосінні або в гранні радощів і щастя, крізь які немож­ливо вловити бодай найменший прояв думки. Таке грання почуттів зворушує і хвилює, звичайно, лише самого ви­конавця.

Іноді доводиться чути про актора: «Він дуже емоцій­ний, легко збуджується до переживань, завжди плаче на сцені справжніми сльозами, але чомусь його почуття «не­привабливі», його сльози не переходять через рампу, не впливають на глядача».

Слід зазначити, що такі зауваження не зовсім точ­ні і справедливі: справа зовсім не в тому, що почуття, пе­реживання і сльози цього актора «взагалі непривабливі», а в тому, що вони самі по собі, відірвані від змісту, від смислу того, що відбувається на сцені, ніколи не станов­лять ніякої цінності й інтересу.

Хоч би яким привабливим був актор, але якщо він у своїй творчості потрапляє на цю хибну лінію грання по­чуттів і нехтування дії, він неминуче втрачає свою при­вабливість, його вплив на глядача дорівнює нулю, глядач зовсім втрачає інтерес до вистави, а значить, і до актора, який бере участь у ній. Це свого роду формалізм в

**Стр. 80**

акторському виконанні, оскільки головне — зміст образу і події, справжня глибина і складність життя людини — підмінене, роздавлене однією стороною людського життя — почут­тям, яке перетворилося на самоціль. Такий актор порушує першу і найважливішу вимогу реалістичного мистецтва, сформульовану ще М. С. Щепкіним: ти можеш грати добре чи погано, але ти повинен завжди грати • вірно,— тобто правильно трактувати образ, розкривати у дії його зміст, його ідейну суть. Ніякого вірного трактування образу, ні­яких справжніх пристрастей і почуттів, ніякої дії у такому виконанні не може бути: актор пливе за течією, в «океані» своїх штучно створених «почуттів». Насправді це навіть не живі почуття, а істерія або штучний вольтаж.

На сцені, як і в житті, ми пізнаємо людину, міркуємо про неї, про її світогляд і погляди не з того, як вона від­чувала, а з того, як і що ця людина зробила, як діяла в тих чи інших обставинах під впливом почуттів, що хви­люють її, міркуємо з її логіки дій.

Кожен драматичний твір говорить нам, звичайно, про людські пристрасті і почуття, вони саме і хвилюють гля­дача, але не самі по собі, а при неодмінній умові: якщо вони становлять невід'ємну частину життя людини, якщо вони виникають у дії, у боротьбі людини за її мету, ідею. В активній дії, у боротьбі розкривається характер людини, виникають її справжні почуття, пристрасті, розкривається її внутрішній світ, її світогляд та ідеї. Уважно спостері­гаючи за розвитком дійової лінії п'єси, за розвитком бо­ротьби людей, глядач по тонкощах і нюансах процесу дії, де дія словом відіграє найважливішу роль, розуміє смисл подій, розуміє почуття героя, цінує їх і, схвильований ними, разом з героєм бере участь у подіях на сцені, думає, переживає такі ж глибокі почуття.

Глядач не може мислити і переживати разом з акто­ром, якщо не розуміє змісту того, що відбувається на сцені, якщо не розуміє думок і дій героя, якщо він не ві­рить у правду життя героя і бачить, що герой демонструє свої почуття замість того, щоб із щирим почуттям активно діяти, домагатися поставленої мети. Зміст і сила впливу образу і даної сцени пропадають.

Це стосується всього сценічного мистецтва у цілому, але особливо сценічного слова, словесної дії. І якби ак­торові на сцені довелося виголошувати ту промову, з якою виступив згаданий нами оратор з трибуни конференції

**Стр. 81**

прихильників миру, то передусім йому треба було б спро­бувати визначити, яку мету ставив перед собою промо­вець, до кого його промова звернена і яка була логіка його дій, виконуючи яку, він ішов до поставленої мети. Для цього, звичайно, необхідно збагнути логіку його дум­ки. Потім треба створити соковиту картину бачень, які зроблять цю мову живою, наповнять її змістом.

Але ми повинні підкреслити, що актор лише тоді зможе щиро виголосити цю промову, коли він буде духовно під­готовлений до творчості. Чим ближчі його почуття і дум­ки в житті до почуттів і думок патріота-оратора, тим переконливіше і сильніше він зуміє відтворити цю про­мову. Логіка дій і бачення допоможуть йому правиль­но організувати його творчі сили, його духовний і фі­зичний матеріал, і разом з виконанням дій виникнуть по­чуття.

Ідеї і образи, напружена боротьба людей, їх думки, по­чуття, прагнення, дії передані в тексті п'єси. Тому до тек­сту п'єси актори повинні поставитися з усією увагою, дуже обережно і відповідально, як до твору мистецтва, написа­ного талантом і творчими зусиллями художника. Жодна думка, фраза, слово, розділовий знак авторського тексту не повинні пройти повз увагу актора в процесі роботи над створенням образу, не повинні бути в акторському вико­нанні зім'яті, затушовані, затемнені для сприймання гля­дача.

Слухати невиразний текст з підмостків театру так само нестерпно, як читати книгу, сторінки якої залиті в бага­тьох місцях чорнилом.

Дійсно, хіба можна пробачити акторові, коли він, граю­чи Чацького, на репліку Фамусова: «У тебе щось облич­чя невеселе! Недужий ти? Дай пульс. Спочив би, бра­те! Глянь...», оберігаючи свої почуття, боячись розплес­кати їх, тихо і нерозбірливо промимрить собі під ніс або пишномовне прокричить, не доносячи до глядача в усій ясності логіку думки, образи і красу грибоєдовського вірша:

Недужий? Так! Мені несилаї

У грудях міліон терзань,

Від стисків, шаркання в очах аж потемніло,

І в голові дзвенить од тисячі питань.

**Стр. 82**

Душа моя немов тут лещатами взята,

І я в юрмі чужих блукаю сам не свій...

Ні, неможливо тут, в Москві!

З другого боку, милуватися текстом самим по собі так само невірно, як і грати почуття. Актор, який лише демон­струє глядачеві красоти авторського тексту, перестає дія­ти, зупиняє сценічну дію, порушуючи тим основу нашого мистецтва. Його декламація швидко надокучить-, і глядач втратить будь-який інтерес до того, що відбувається на сцені. Такий закон мистецтва. Тільки через розвиток бо­ротьби, через прагнення активно впливати на партнера в ім'я поставленої мети можна досягти ясності сценічної мови і привернути до неї увагу глядача.

Бажання вичерпно змалювати Фамусову — саме йому, а не безпосередньо глядачеві — картину своєї душевної схвильованості, причини цієї схвильованості, донести до його свідомості неймовірну кількість терзань, душевних мук і вплинути цим на його свідомість, вступити в актив­ну боротьбу з Фамусовим і «фамусовщиною», примусити його зрозуміти причини душевного хвилювання — ця ак­тивна дія може примусити актора чітко, виразно і логічно виголосити відповідь Чацького Фамусову, яка являє со­бою літературний шедевр. Цей активний вплив на Фамусова стане таким же активним впливом і на глядача. Вір­шована форма авторського тексту повинна не лише не утруднювати техніку акторського впливу на партнера, а, навпаки, допомагати найактивнішому її виявленню. Актор, майстер дії, що добре вивчив закони віршування і закони читання віршів, повинен уміти використати свої знання як засіб, що активізує, посилює його дію.

Музичність вірша, його лаконічність, ритм, цезури і т. ін.— усе це найдорогоцінніші якості, що подають руку допомоги акторові, який діє на сцені.

Виголошуючи віршований текст, не можна, як це ін­коли роблять, в ім'я «простоти», «природності» і «най­більшої ясності думки» ламати його форму, порушувати його гармонію.

Без додержання цезур, що оберігають ритм і підкрес­люють рими, неможливе виконання віршованого сценічно­го твору: звучні рими підкреслюють удари, що їх завда­ють партнери один одному в ході словесної боротьби. Пе­ретворити дорогоцінну літературну тканину в сценічну, дійову, не порушивши її, не завдавши їй шкоди,— значить

**Стр. 83**

сценічно втілити її, розкрити багатства її думки. Будь-який інший шлях здатний лише спотворити драматургіч­ний твір, затушувати його зміст, зняти напружений розви­ток боротьби, утруднити для глядача сприймання змісту і краси твору. Тоді він, цей твір, стає «непотрібним», вір­ніше, акторові не треба було і братися грати його, бо гля­дач міг просто прочитати цей твір по книзі і скласти більш чітке уявлення про нього, зазнати значно більшої естетич­ної насолоди.

Втрата дійової активності слова зовнішньо виявляєть­ся головним чином у монотонності, невиразності читання тексту і в голосовому затиханні або у розфарбовуванні слів чи неприродному скандуванні і наголошуванні на сло­ва. Якщо актор не захоплений прагненням впливати на партнера, він звичайно або оберігає свої почуття, або слу­хає сам себе. І в тому і в іншому випадку він не може ви­користати природного багатства і тонкощів своїх інтона­ційних барв — вони йому заважають відчувати і слухати себе. Такому актору часто радять говорити голосніше і ясніше, нерідко навіть із залу для глядачів він може по­чути репліки: «Голосніше!»

Актор повинен, звичайно, враховувати такі зауваження, але оцінювати їх професіонально: «Якщо мене не чути, якщо я невиразно і тихо говорю, значить текст п'єси ви­явився непотрібним для мене, я перестав ним діяти. Я зі­йшов з дійової лінії, треба її знову знайти». А простим посиленням звуку, штучним голосовим напором, криком справі не зарадиш.

84

У деяких акторів це трапляється передусім від схиль­ності до сентиментальності, до чутливості. Бажання поми­луватися своїми почуттями, глибокими переживаннями, поплакати, постраждати, пококетувати своєю тонкою, враз­ливою нервовою організацією — дуже в'їдливий і дуже поширений штамп акторського ремесла. До того ж цей штамп має багато різновидів і, як правило, видається за мистецтво переживання. Цікаво зазначити, що навіть та­кий видатний актор, як М. С. Щепкін, не був абсолютно позбавлений цього акторського недоліку, і його сучасники, які багато разів бачили великого актора на сцені і глибо­ко шанували його талант, поряд з найзахопленішими відгу­ками про його гру іноді критикують у ній саме цей недолік. Наприклад, Гоголь писав йому у зв'язку з наступним ви­ступом у «Розв'язці «Ревізора»:

**Стр. 84**

«Бережи Вас бог занадто розчулитися... Ви розхникаєтеся, і вийде у вас казна-що... Бережіть себе від сентимен­тальності і стежте самі за собою» **1**.

Для творчості великого Щепкіна характерне блискуче володіння словом на сцені, а не окремі зриви та невдачі, на які вказували критики. Але якщо навіть він, родона­чальник російського сценічного реалізму, іноді., потрапляв під вплив надмірної чутливості, то наскільки ж, значить, серйозну небезпеку являє для кожного актора захоплення почуттям як самоціллю.

Не меншу небезпеку являє надмірне підкреслювання зовнішньої характерності ролі — «грання образу».

Захоплюючись зовнішньою характерністю, цим у ціло­му дуже важливим елементом нашого мистецтва, актор часто переходить певну грань допустимого, робить мисте­цтво характерності самодостатнім, не сполучає його з ін­шими елементами, нехтуючи ними, і приходить до сумних наслідків: за гранням характерності образу (передражню­ванням його) губляться думка і суть вчинків людини, ак­тор втрачає дійову активність взагалі і активність словес­ної дії зокрема.

Техніка слова, словесні дії складаються з багатьох еле­ментів, які треба уважно вивчати. Деяких моментів ми по­стараємося торкнутися тією чи іншою мірою, але нам важ­ливо визначити передусім основну ланку всього ланцюга для того, щоб знайти найпростіші, найдоцільніші засоби оволодіння технікою словесної дії.

Як видно з викладеного вище, такою основною ланкою є здатність бачити за словами, за думками конкретні обра­зи, ними позначені, уміння своїми голосовими засобами малювати їх внутрішньому зору партнера (за висловом Станіславського, «говорити не вуху, а оку партнера»), передавати свої бачення партнеру, заражати ними його уяву і тим перебудовувати його свідомість — впливати на нього

Звичайно, передача цих бачень, перебудова свідомості партнера здійснюються через думку. Думка спирається на бачення — це основна закономірність впливу словом на сцені. Здатність мислити образами властива всім людям, але різною мірою. Здатність мислити яскравими, заразли­вими образами, уміння оволодіти авторською думкою

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** Збірник «Гоголь й театр», «Искусство», 1952, стор. 413.

**Стр. 85**

шляхом створення яскравих образів-бачень, які наповнюють думку глибоким, хвилюючим змістом,— саме це і визначає придатність до сценічної діяльності. Ці здібності є у кож­ного обдарованого актора.

Важливо зрозуміти і оцінити значення цієї природної якості, але не менш важливо зміцнювати, розвивати її. Треба з усією силою, сміливо застосовувати її в практиці і вміти не сходити з цього єдино вірного шляху.

Коли вхопитися за цю основну ланку довгого складного ланцюга, який становить техніку слова в нашому мисте­цтві, то вже менш складним буде витягти весь ланцюг в цілому.

Справді, прагнення впливати на партнера робить для актора важливою тією чи іншою мірою кожну авторську думку, кожну фразу і кожне слово в ній, а це в свою чергу спонукує до найбільш виразної вимови їх (до чіткої дик­ції). Коли людина з вікна поїзда, що відправляється, хоче передати комусь дуже важливе доручення, вона не буде говорити його тихо і невиразно,— вона буде активно діяти, пустить у хід усю можливу виразність голосу і чіткість дикції, щоб досягти мети. Далі, людина, яка прагне впли­нути на свідомість співбесідника, ніколи не погрішить про­ти логіки побудови фрази та її вимови і т. д. і т. ін. Біль­ше того, кожна фраза і слово дістануть своє місце в роз­витку думки і матимуть те чи інше дійове навантаження. Усе це — елементи техніки, кожен з яких треба уважно вивчати, але всі вони, як уже було сказано, тягнуться до основної ланки, якщо акторові вдасться зачепитися за неї.

Ми закликаємо старанно вивчати також й інші елемен­ти цієї техніки. На деяких з них ми спинимося нижче, бо якщо вони мають властивість підпорядковуватись основному, то, з другого боку, також і самі можуть впли­вати на нього.

Коли актору не вдається знайти у своїй мові активної дії, він може іноді добитися бажаних наслідків, застосо­вуючи знайомі йому закони мови, закони побудови фрази, знайомі йому прийоми техніки словесної дії, хоч би, на­приклад, просто спробувавши гарненько «розправити» ав­торську фразу, думку за її логічним звучанням, тобто визначити дійовий центр фрази — її наголос, вимовити фразу гранично точно згідно з законами мови, додержу­ючи розділових знаків. Цей, здавалося б, найпростіший прийом впливає дуже благотворно і наближає актора до

**Стр. 86**

мети — до впливу на партнера, допомагає організувати потрібні бачення і знайти справжні почуття. І до цього найпростішого прийому майже ніхто з акторів ніколи не пробує звернутись, вважаючи його надто учнівським у по­рівнянні з тим складним утрудненням, яке виникло в ро­боті. А тим часом як часто у розв'язанні тієї чи іншої творчої кризи в роботі над роллю доводиться згадувати мораль криловської байки: «А ларчик просто відчинявся».

К. С. Станіславський, граючи князя Івана Петровича Шуйського, у п'єсі О. К. Толстого, «Цар Федір Іоаннович», в одній сцені дає чудовий зразок майстерної словесної дії.

його монолог, звернений до московських купців, при­хильників Шуйського, вражає могутнім темпераментом, ясністю думки, цілеспрямованістю, напруженою актив­ністю словесної дії і поряд з цим граничною чіткістю, ясністю, пластичністю своєї зовнішньої форми, сміливістю, несподіваністю голосових інтонацій.

Зміст сцени, про яку ми говоримо, такий: :князь Іван Петрович Шуйський, виконуючи настійне прохання царя, мириться із своїм запеклим ворогом Борисом Годуновим. Обидва вони цілують хрест і клянуться припинити ворож­нечу. Прихильники Шуйських, відчувши в цьому велику біду для себе, молять Івана Петровича не вірити Борису і не миритися з ним. Один з найбільш запальних, молодий купець Голуб, кулачний боєць, розлючений підбігає до Шуйського і кидає йому гнівний докір, намагаючись цим зупинити Шуйського, примусити його відмовитися від при­мирення, в якому купець вбачає підступний хід Бориса:

Ех, князь Іван Петровичі

Ви нашими миритесь головами!

На що Шуйський відповідає:

Мовчи, щеня! Знай бийся на кулачках, Про діло ж дай старішим говорить! Як смієте не вірити йому, Коли він хрест — не чуєте ви? — хрест В тім цілував?

Такий зміст невеликого монологу князя Шуйського, Яка ж загальна дія міститься в ньому? І на які менші дії вона розпадається? Яка задача постала перед князем Шуйським?

Основна задача у виконанні Станіславського, очевидно,

**Стр. 87**

полягала в тому, щоб негайно припинити обурення своїх прихильників у присутності царя і Годунова, зупинити на­ростаючий скандал.

Ця велика, основна задача складена у Станіславського з окремих ланок (логічних дій), а саме: зупинити «на всьому скаку» розлюченого молодого кулачного бійця, при-роломшити його, демобілізувати його активність, паралі­зувати волю. Ця задача завершується у Станіславського фразою:

Мовчи, щеня!

, Потім йде дальший вплив: Шуйський — Станіславський нищить Голуба, різко вказує належне йому місце, від­штовхує, відстороняє від участі у розв'язанні цієї справи.

Знай бийся на кулачках,

Про діло ж дай старішим говорить!

І звернення до старіших — вплив на їх свідомість:

Як смієте не вірити йому,

Коли він хрест — не чуєте ви? — хрест

В тім цілував?

Але це ще тільки логічне дійове членування тексту. Спробую описати, як діяв Станіславський у цьому моноло­зі і як промовляв його.

На лютий наскок молодого купця Станіславський Шуйський робив грізний рух вперед, назустріч купцю (ло­гіка психофізичної поведінки) і потім несподівано голос­но і протяжко, на найвищій ноті викрикував (психофізична дія завершується словесним впливом) :

Мовчи, ще-ня-я!

Останній склад фрази він підіймав ще на інтервал вище. Викрикнувши гнівним зойком цю коротку фразу, він зупинявся, витримував тривалу паузу, не зводячи гнів­ного погляду з купця, і лише після того, як переконувався, що купець втихомирився (лінія психофізичної поведінки), раптом тихо, стримано і вагомо, на найнижчих басових нотах (який контраст!) говорив:

Знай бийся на кулачках,

а потім тоном вище:

Про діло ж дай старішим говорить!

**Стр. 88**

Далі він залишає втихомиреного бійця !, звертаючись до найстаріших (це все лінія психофізичної поведінки,, перебудова на інший об'єкт впливу), підіймаючи тональ­ність ще на інтервал, каже:

Як смієте не вірити йому?

ще тоном вище:

Коли він хрест ще

ще тоном .вище:

Не чуєте ви?

наче прагне переконатися, чи не глухі перед ним, чи ді­йшло до них його гнівне питання. І, пробігши очима по обличчях своїх прихильників, пронизуючи їх пильним, до­питливим поглядом (психофізична поведінка), раптом, після невеликої паузи, на найвищому регістрі свого голо­су, примушуючи оцінити велич і святість принесеної клятви -

хре-е-ест (не щось там, а святиню!)

і трохи опускав звук:

в тім цілував?

Коли чуєш таке виконання і роздумуєш про нього про­фесіонально, то мимоволі запитуєш: що це —тільки та­лант, тільки натхнення геніального митця чи органічне поєднання таланту, натхнення митця з майстерністю і бли­скучою технікою, яка дає можливість художнику вирази­ти величезний внутрішній зміст у подиву гідній формі? Визначити, де кінчається одне і починається друге, над­звичайно важко. У Станіславського талант і натхнення художника, чудове володіння психотехнікою поєднувалися з блискучим володінням технікою зовнішнього вираження.

Він був великим і в найкращому розумінні слова про­фесіональним актором. Він досконало умів користуватися усім надбаним багатством технічних засобів своєї майстер­ності. У своїй роботі він широко користувався як прийо­мами артистичної психотехніки, що її він вважав основою

**Стр. 89**

(бо вона допомагає створювати глибокий зміст образу), так і зовнішніми прийомами виразності, які давали йому можливість найчіткіше і найпереконливіше передати зміст.

Він був майстром психофізичної і словесної дії, чудо­во володів голосоведінням і законами мови. Станіславський у цьому монолозі ніби навмисне підкреслив і про­демонстрував точність і взаємозв'язок психофізичної і словесної дії, їх органічну невіддільність, нерозрив­ний зв'язок фізичного і психічного життя і ті великі можливості, які закладені в лінії дії, а також у зако­нах і прийомах голосоведіння та законах мови. Однак ви ні на мить не відчуєте у нього ні нарочитості, ні холод­ного технічного розрахунку — тут все сповнене волею, зі­гріте великим почуттям і логічно виправдане, цілеспрямо­ване і дійове.

Як же працював Станіславський над цим монологом? , Якими шляхами йшов до втілення свого задуму? Сміливо і закономірно побудований рисунок інтонацій викликав правду і дійовість або, навпаки, чітко поставлена дійова задача, точно розроблена лінія дії, викликані уявою яскра­ві бачення народили такі контрастні, сміливі, блискучі ін­тонації?

Вирішити це, як ми вже сказали, дуже важко, оскільки і одне і друге можливе у творчому процесі актора-майстра і застосовується це залежно від обставин, які створюються в ті чи інші моменти роботи.

Але якщо йти до втілення цього монологу шляхами психотехніки, з яких завжди і слід починати роботу над текстом, то як приблизно розвиватиметься творчий процес актора?

Для того, щоб знайти, втілити і зміцнити дійовий стри­жень монологу, нажити спонуки до дії і пробувати вира­зити їх в лінії дії, у звучанні слова, треба передусім ви­значити подію, яка відбувається, її роль у розвитку бо­ротьби в п'єсі, у розвитку наскрізної дії, треба визначити, в чому полягає ідейна суть зіткнення, що відбувається, і його роль у розкритті ідеї п'єси, визначити, як розвиває­ться боротьба у цій сцені, яку роль у цій боротьбі відіграє Шуйський і яка його лінія дії.

Треба створити і визначити для себе конкретні обра­зи і уявлення, які ховаються за словами авторського тексту.

**Стр. 90**

Хто такі цар Федір, цариця, Борис Годунов, і яке місце займаю я серед них, я, знатний боярин Іван Петрович Шуйський?

Що значить для мене боротьба з Борисом Годуновим?

В чому вона взагалі виявлялась? Які події супрово­джували її? Скільки страждань і яких саме страждань було перенесено мною і моїми прихильниками? Скільки бу­ло пролито крові, скільки здійснено убивств і т. д. і т. ін.?

Чим більше у актора виникне думок, бачень у зв'язку з усіма цими обставинами і чим вони будуть конкретні­шими, заразливішими і відчутнішими для нього, тим краще.

Він повинен зрозуміти і оцінити значущість подій: при­мирення двох споконвіку ворогуючих політичних партій, клятва царю і цілування хреста, нерозуміння і зухвала по­ведінка прихильників Шуйських у присутності царя і ца­риці, можливість великого скандалу і бунту- в палаці, а також небезпека зірвати важливу державну справу, на­лагоджену такими великими зусиллями.

Що ж треба зробити, яких зусиль докласти, щоб від­вернути біду, яка насувається? Як справитися з натовпом розлючених московських купців і бояр? Як підтримати свій престиж? Як викоренити у своїх прихильників саму думку про дальшу ворожнечу, запобігти будь-якій можли­вості для її відновлення?

Треба конкретно знати кожного з тих, на кого доведе­ться впливати. Ось вискочив кулачний боєць Голуб. Слід негайно припинити, вгамувати його лютий протест проти примирення, знищити Голуба в його власних очах і в очах присутніх, вказати йому його місце; не просто спинити його, а одразу завдати йому нищівного удару — виразно змалювати йому його образ: «Щеня!», «Мовчи, щеня!» Жбурнути в нього своє бачення, своє уявлення про нього як про нікчему, жалюгідного, паршивого, паскудного мо­локососа, щеня, яке вповзло до палацу, де знаходяться цар, цариця, де щойно цілували святиню — хрест, присягалися у дружбі великі бояри. А він, нікчема, дозволяє собі дзяв­кати і паскудити святе місце, порочити подію, що стала святинею, тому що клятва закріплена цілуванням хреста! (Звичайно, тут образ щеняти є символом нікчемності і зне­ваги, а не буквальним образом дзявкаючого цуценяти). Покінчивши з молодим купцем, треба почати «обробку» інших бунтівників, втихомирити їх. Який у мене для цього

**Стр. 91**

найсильніший аргумент? Що повинен я сам добре бачити і їм змалювати, щоб перебудувати їх свідомість?

Я повинен передати їх внутрішньому зору картину клятви і цілування хреста Годуновим у присутності царя: - Чи чуєте ви? Хрест в тім цілував!..— Тобто чи ро­зумієте ви це? Ви знаєте, що це значить — цілувати хрест? Ви знаєте, як буде покарано людину, що насмілиться по­рушити таку клятву? Та й чи існує така людина на світі, що наважилася б це зробити?

Визначивши для себе і засвоївши своєю уявою усі пе­релічені образи, конкретні об'єкти і уявлення, визначивши основну мету своїх дій (покласти край спробам порушити щойно укладений мир між двома ворогуючими політич­ними партіями), намітивши лінію дійових потягів, можна репетирувати з партнером, тобто практично втілювати свій задум, будувати лінію своєї психофізичної поведінки, встановлювати зв'язок з партнерами, фізично розподіляти себе між об'єктами впливу — Голуб, бояри і, з другого боку,— цар, цариця, Годунов. Треба поставити перед со­бою питання: як же я буду фізично поводитися, щоб спи­нити Голуба, приголомшити його і усунути від розв'язання цього питання? Що я мушу фізично зробити, щоб враз спинити його і знищити? 1 що повинні робити партнери, щоб сталося це зіткнення, ця подія, оскільки один я діяти не можу? Спочатку, можливо, не слід говорити точний авторський текст, а лише своїми словами передавати дум­ки, які містяться в ньому. Але не слід також говорити «пу­сті» слова, треба передавати бачення своєму партнеру, тобто впливати на нього і перевіряти по ньому міру впли­ву і наслідки його. Перевіряти по очах партнерів, по найтонших змінах в їх поведінці, по рухах і виразу очей, по зміні облич, по ледве помітних змінах у позах (яка заго­стрена увага потрібна!), як вплинуть на партнерів мої думки-бачення, що я їх кинув у них. По цих найтонших змінах у поведінці партнерів старатися розгадати, чи від­булися якісь зміни в їх свідомості, в їх переконаннях.

Ми ще і ще раз хочемо підкреслити, що не може бути справжньої словесної дії без точно розробленої лінії пси­хофізичної поведінки, без логіки психофізичних дій, необ­хідної для здійснення поставленої задачі, не може бути справжніх словесних дій без точно накресленої лінії сприй­мання, а розробляючи психофізичну лінію, ми насамперед визначаємо лінію сприймань. Словесні і фізичні дії пере

**Стр. 92**

бувають в органічному зв'язку і утворюють єдину лінію по­ведінки людини—лінію її дії. Лінія дії актора—ролі визна­чається його цілями і задачами, які найкраще усвідомлю­ються і формуються в актора-творця при виконанні ролі, як його дійові потяги.

Так поступово, крок за кроком, строго додержуючи за­конів органічної поведінки, можна вирощувати активність, цілеспрямованість своєї мови як найважливішу частину своєї лінії дії. Ця активність, зміцнюючись і розвиваючись, природно виявиться у таких же цілеспрямованих, актив­них і різноманітних мовних інтонаціях. Це найвірніший, найдоцільніший, найзрозуміліший, близький актору і ро­зумний спосіб роботи над словом у сценічному мистецтві, бо він випливає із суті органічної природи людини.

Але й найвірніші способи і прийоми не завжди одразу приводять до удачі. Бувають зриви, затори, болісні творчі тупики, які примушують нас пробувати різні засоби вря­тування, але для цього треба добре знати і вивчати все те, що може допомогти, що може бути корисним; у нашій роботі.

Одним з найважливіших завдань, які стоять перед ак­тором при вивченні словесної тканини своєї ролі, є визна­чення точної схеми розвитку авторської думки в будь-яко­му куску ролі, структури кожної окремої фрази. Неза­лежно від характеру і змісту авторського тексту, кожну окрему частину його треба уважно проаналізувати, треба визначити місце, роль і значення цієї частини в розвитку авторської думки.

Великий монолог чи окремі куски тексту в діалозі,— усе має бути предметом найпильнішої уваги і вивчення, Тільки при такій роботі актор може створити не маленькі рвані куски бачень (можливо, навіть і соковиті, але ві­дірвані один від одного), а великі, широкі картини-образи, здатні надихнути творчу думку. Окремі кусочки бачень, не з'єднані в одну велику картину, неминуче приведуть до того, що авторська думка буде порвана. Однак ця велика картина-бачення повинна бути створена дуже детально

і докладно.

Логічні ходи думки в її розвитку повинні бути до кінця засвоєні актором, граничне наближені до його власної

**Стр. 93**

живої людської думки, тобто наповнені власним змістом, яскравими, хвилюючими баченнями конкретної дійсності, яка лежить за словами тексту. Це — основа в оволодінні авторською думкою.

З власного досвіду можу сказати, що особливо важко буває оволодіти сценічним монологом, а також великим безперервним періодом мови в діалозі.

Вірне сценічне вирішення діалогу, який складається з окремих коротких фраз, що ними обмінюються співбе­сідники, нерідко наче народжується само собою, в про­цесі репетицій, коли партнери будують лінію взаємодії, лінію боротьби, обмінюючись думками, творчо «дражнять» і заражають один одного. Це природно: основою будь-яко­го діалогу є боротьба — боротьба думками, і тому логіку думок і засоби її вираження виконавці знаходять і вияв­ляють набагато швидше у процесі їх взаємодії, коли один дає другому поштовх і привід для народження його думки.

У монолозі актор діє самостійно. Об'єкти, що впли­вають на нього і служать поштовхом до дії, хоч і існують, але не в такій конкретній і ясній формі, як у діалозі. Крім того, монологи бувають в основному двох видів: по-пер­ше, коли актор на сцені не один і його монолог спрямо­ваний на перебудову свідомості присутніх; по-друге, коли актор на сцені один і його монолог розкриває його вну­трішню боротьбу з самим собою. Тоді й об'єктом впливу стає сам актор. Станіславський не раз підкреслював, що кожний монолог тільки тоді стає сценічним, коли він діа­логічний, тобто розкриває внутрішню боротьбу розуму й серця. Тому основу будь-якого монологу становить бо­ротьба з іншими людьми або з самим собою за перебудо­ву власної свідомості.

У роботі над монологом передусім треба визначити суть боротьби, покладеної в основу монологу, і її логічний розвиток. Акторові тут належить виконати велику, вдум­ливу, зосереджену роботу в до репетиційний і в наступний репетиційний періоди підготовки до вистави для найдоско­налішого засвоєння логіки боротьби, логіки дій, логіки думки свого образу і для накопичення бачень конкретно зримої дійсності, що наповнюють ці думки.

Ці бачення конкретної, зримої дійсності живлять дію, сповнюють думку змістом. Відбір і організація бачень не можуть бути стихійними, вони зумовлюються дійовою за­дачею, думкою, тією дією, яку повинен виконати актор

**Стр. 94**

для досягнення мети, що її поставив персонаж, якого він грає.

Тільки виконавши цю велику, складну і копітку роботу, актор може добитися позитивних наслідків.

Для того, щоб тримати увагу глядача протягом трива­лого часу виключно на тих чи інших міркуваннях, які про­мовляються вголос зі сцени, зацікавити логікою їхнього розвитку, актор передусім повинен сам мати вичерпне уявлення про зміст, ідею і логіку того, що він говорить.

Акторові доводиться грати не тільки образи героїв, що несуть передові думки та ідеї — часто доводиться працю­вати над образом негативним, сатиричним. Думки та ідеї такого образу, на наш погляд, бувають безглузді, дурні, комічні.

Чи значить це, що актор у цьому випадку може поста­витися до вивчення тексту ролі менш заглиблено, уважно і зосереджено? Чи значить це, що у мові таких образів нема логіки, розвитку думки, нема мети? Зовсім не зна­чить!

Хоч якою дурною і безглуздою за своїм змістом буде, на наш погляд, мова сценічного образу, вона по суті своїй характерна для даного образу, завжди логічна, послідов­на, по-своєму доцільна, і тому працювати над нею треба так само уважно і осмислено, як і над мовою позитивних образів. У ній також слід визначити мету, логіку розвитку думки. Лише за цієї умови можна досягти у виконанні негативної або комічної ролі високої, розумної і тонкої са­тиричності і глибокого гумору.

Виконуючи будь-яку роль, актор повинен перевтілитися в образ, а це значить — перш за все засвоїти його логіку, зрозуміти його думки і переконання, щиро вірити у процесі виконання ролі в свою правоту, так само, як вірить цьому та людина, образ якої написав драматург.

Роблячи так, актор досягне, повторюю, розумної і тон­кої сатиричності виконання, типовості, найяскравіше ви­сміє і знищить негативний образ. Тоді, граючи негативну роль, він сприятиме найповнішому розкриттю позитивної ідеї п'єси.

Професор Круглосвєтов у п'єсі «Плоди освіти» Льва Толстого на медіумічному сеансі у довгій промові роз'яснює присутнім «закони медіумічних явищ». Уся його про­мова від початку до кінця — суцільна ідеалістична нісеніт­ниця, а втім ці свої безглузді, маячні вигадки професор

**Стр. 95**

викладає у суворій логічній послідовності,— абсурдною є сама вихідна точка його думки.

Репетируючи цю роль, я ламав голову над непосиль­ним завданням розібратися в усій цій абракадабрі.

Здавалося б, чим тут утруднювати себе? Навіщо? Який сенс у зовсім явній нісенітниці? Це ж комічна роль, сати­ричний образ, і цей монолог потрібен лише для того, щоб глядач сміявся над безглуздим, незрозумілим базіканням професора.

Усе це так і не так. Звичайно, професор говорить дур­ниці, з нашої точки зору, але для професора це не дурни­ці, а струнка теорія, вона для нього зрозуміла, як п'ять пальців, і в неї він вірить усіма фібрами своєї душі.

Для нього цілком очевидно, що «в проміжках часток ефіру є інша, ще тонша ніж ефір, невагома речовина, яка не підлягає закону трьох вимірів...» Вона «наповнює все­світ і може бути названа духовним ефіром», а «частки цього духовного ефіру — це не що інше, як душі живих, померлих і тих, хто ще не народився».

І професор глибоко вірить, що це саме так. Він не тіль­ки «знає» про існування «часток духовного ефіру» і хоче примусити вірити в це інших, але він уміє їх конкретно бачити, він відчуває їх кінчиками пальців, незважаючи на те, що вони не підлягають законам трьох вимірів.

Як же акторові влізти в шкуру цього професора? А влізти треба, інакше з цього монологу нічого не вийде, а він триває на сцені цілих сім хвилин — величезний сце­нічний час!

Можна прикрасити монолог комічними трюками, зро­бити професора, наприклад, дуже неуважним і протягом семи хвилин смішити публіку проявами професорської неуважності. Але ж це не тільки не допоможе втіленню ідеї п'єси Толстого, а відведе від неї вбік, до невибагливо­го, веселого водевільчика, тоді як п'єса «Плоди освіти» -не водевіль, а сповнена глибокого соціального смислу, тон­ка, розумна комедія-сатира, яка гостро і зло висміює, картає панську верхівку, її фальшиву, нікчемну куль­туру, науку та її представників, що відірвалися від народу. Від бездіяльності, дармоїдства і порожнечі вони, щоб згая­ти час, займаються створенням товариства сприяння розве­денню густопсових собак або ширяють у захмарних ви­сотах, шукаючи спілкування із загробним світом, і не

**Стр. 96**

бачать життя, не помічають нужди, страждань людей праці, селян, потом і кров'ю яких вони живуть.

Тому в монолозі професора глядачеві важливі не безневинні, дивацькі вихватки і пусте базікання Круглосвєтова, а важливо точно зрозуміти і усвідомити усю нісеніт­ність його світогляду, побачити серйозність його віри в без­глузді «теоретичні» викладки і положення. Глядач, слуха­ючи професора, згадуватиме попередній акт, де мужики на кухні за чашкою чаю розмовляли про свої насущні справи і потреби, висловлюючи прості, здорові думки про землю, працю, про незрозуміле їм, безглузде панське життя. Му­жики чекали вирішення своєї долі, яка перебуває в руках панів, подібних до професора. І тому чим переконливіше і логічно послідовніше цей професор на кафедрі говори­тиме про «духовний ефір» і «душі, які ще не народилися», тим більш безглуздим, смішним і нікчемним він буде у сприйманні глядача, тим глибше і переконливіше буде викрито маразм умів панського «верху». Сатирична сила, гумор становища посилюються ще тим, що глядачеві вже відомо, що «медіумічні явища» створює проста"' сільська дівчина, розумна і спритна Таня, покоївка у панському домі.

Логічність, серйозність і переконливість дій професора сприятимуть тому, що глядач з неослабною увагою про­слухає весь монолог до кінця, і чим серйозніше і логіч­ніше розвиватиметься професорська думка, чим зрозумілішим буде химерний зміст усієї його промови, тим він буде смішнішим, тим сильнішою буде сила сатири. Але це буде гумор по суті — серйозний, тонкий гумор, який картає, знищує професора, його «науку» і всіх її прибічників, гу­мор, який сприяє розкриттю глибокого смислу п'єси і за­кладеної в ній соціальної ідеї.

Для того, щоб оволодіти монологом професора Круглосвєтова, треба знати спіритичні теорії та ідеї, які існували і досі існують за кордоном, треба зрозуміти їх класову суть, треба точно засвоїти, зокрема, ідеї і теорії професо­ра Круглосвєтова, визначивши, в чому полягає їх специ­фіка, чим вони відрізняються від теорій інших спіритів. З цих питань існує чимала література, і її повинен вивчити виконавець ролі Круглосвєтова, хоч би якою безглуздою здавалась йому ця література.

Але виконавцеві не досить тільки зрозуміти послідов­ність і логіку розвитку думки в монолозі Круглосвєтова.

**Стр. 97**

Треба її зробити своєю, а для цього треба зуміти за сло­вами професора «бачити», створити своєю уявою ті склад­ні, найтонші явища, про які він говорить, побачити реаль­но, відчутно, так, як «бачив» їх сам професор. Адже для нього не була пустою абстракцією «наявність у проміж­ках часток ефіру ще тоншої ніж ефір, невагомої речовини, яка не підлягає законам трьох вимірів»! Він настільки пе­реконаний в існуванні цієї «тонкої речовини», що коли говорить про неї, то частки духовного ефіру стають для нього цілком реальними і зримими.

Виконавець ролі професора повинен ясно «побачити» і створити усе це у своїй уяві, щоб мати можливість впли­вати на уми оточуючих його на сцені скептиків, перебуду­вати їх свідомість і зробити з них вірних своїх прихиль­ників. У цьому полягає його активна, дійова задача бо­ротьби з тими, хто не вірить, вагається; це — основна дія професора, яка перетворює його монолог на дійовий діа­лог. Тому виконавець ролі професора не може читати свою лекцію «самостійно», у відриві від інших виконавців, не враховуючи їх реакції, їх поведінки як слухачів. Він по­винен увесь наче розчинитися у своїх партнерах, уважно стежити за кожним виявом пробудження їх свідомості і, по краплинах, обережно підкидаючи свої думки, не­ухильно вводити їх у таємничий світ спіритичних явищ. Сцена ця — не монолог професора, це загальна сцена, де тонка логіка поведінки слухачів, їх реакція, їх невисловлені, але згадувані професором думки є репліками для нього, повинні живити актора, спонукати його до макси­мальної активності, а значить, до різноманітності і вираз­ності інтонацій, породжених баченнями, які професор праг­не передати своїм слухачам. М. М. Кедров, який ставив «Плоди освіти» в МХАТ, з величезною режисерською май­стерністю побудував цю сцену. Вся промова професора основана на реакції слухачів, на їх запереченнях і неро­зуміннях, які професор наперед угадує з поведінки слуха­чів, не дає висловити — і тут же розбиває. Монолог зав­дяки цьому набув характеру напруженої боротьби.

Активно обробляючи свідомість партнерів на сцені, зо­середжуючи їх максимальну увагу, виконавець ролі про­фесора тим самим мобілізує увагу глядачів у залі. Глядач разом із виконавцями сцени, які слухають виступ профе­сора, пройде по всіх етапах, по всіх найтонших звивинах професорської думки в її розвитку і повністю оцінить усю

**Стр. 98**

безглуздість, антинауковість, відірваність її від життя. На цьому і побудований весь гумор і сатирична сила толстовської комедії.

Щоб оволодіти цим монологом і добитися тих наслід­ків, про які ми говоримо, щоб зуміти передати свої бачен­ня не тільки вуху, але й оку слухача, актор повинен мак­симально володіти технікою словесної дії: уміти добре, заразливе бачити за словами реальну дійсність, володіти чіткою, ясною дикцією, добрим, гнучким голосом, знати закони логіки мови, голосоведення.

Уміння мислити образами, бачити за авторським тек­стом, за висловленими думками реальні образи, втілені у слова і фрази,— найважливіший елемент техніки словес­ної дії; як ми вже говорили, це ознака акторського обда­ровання. Хто не має цієї здібності, той не може бути дра­матичним актором, а хто володіє нею, повинен зміцнювати і розвивати її. Але в розвитку цієї здібності величезну роль відіграє уміння спостерігати життя і своєю творчою уявою будувати з життєвих спостережень необхідні для творчості картини та образи.

Актор повинен, по-перше, добре зрозуміти цей процес, спрямувати на нього свою увагу, ніколи не дозволяти собі «зубрити» авторський текст без пильного розглядування картин і образів, які містяться в ньому. Вимовляючи на сцені слова, фрази, актор повинен не базікати, а прагну­ти через висловлену думку передати партнеру свої бачен­ня і ними впливати на нього. Якою мірою це вдасться, можна перевірити по партнерові, по власному відчуттю (і по зовнішніх ознаках: тиха, млява, нерозбірлива мова або швидка скоромовка, страх перед паузою, неуважність до партнера — вірні ознаки відсутності бачень і бездіяль­ності мови.

г Якщо актор постійно стежитиме за собою в процесі роботи над роллю, контролюватиме себе, дбатиме не про інтонації, а про те, що породжує думки, він створить собі звичку, органічну потребу в цьому, і тоді такий важливий органічний процес народження слова буде зміцнюватися, зростати і розвиватися в акторі, в його мистецтві.

Водночас актор повинен добре вивчити закони сценіч­ної мови і уміти практично користуватися ними. Для удо­сконалення зовнішнього боку техніки словесної дії велику роль відіграє безперервне тренування нашого мовного апа­рата, голосу, дихання, дикції. Воно робить його

**Стр. 99**

підготовленим до виконання своїх функцій: для найдосконалішої передачі наших думок, внутрішніх бачень і уявлень, ство­рених фантазією.

Цей бік техніки має вже значні теоретичні основи, ви­кладені у працях спеціалістів цієї справи, і мені нема по­треби зупинятися на ньому. Кожен, хто прагне вдоскона­лити свою дикцію, практично вивчити логіку мови, голосоведіння, може звернутися або до підручників, або до спеціалістів-педагогів. У цій галузі багато зроблено і ро­биться. Тут уже наявні точно сформульовані закони і по­ложення, наявні детально розроблені вправи і учбові про­грами.

**Стр.100**

**ВИСНОВКИ**

На закінчення мені хочеться ще раз зупинитися на тому, як слід ставитися до питань, про які ми говорили, яке місце вони займають у загальному ряді проблем, що привертають до себе увагу актора, яке місце вони повинні займати в його майстерності.

Справжній артист, який створює твори мистецтва, не може не надавати величезного значення розвитку своєї артистичної техніки, своєї майстерності, вивченню законів творчої природи, звичайно, ні на мить не забуваючи про те, що техніка і майстерність в нашому мистецтві, як і в будь-якому іншому,— не самоціль. За допомогою майстер­ності і техніки, безперервно вдосконалюючи їх, він ство­рює художні твори і засобами свого мистецтва розв'язує в них завжди нові і завжди складні творчі задачі певного громадського та політичного значення. Тому творчі пи­тання, які зацікавлять такого художника, ніколи не обме­жуються лише питаннями техніки і майстерності,— коло його інтересів набагато ширше, навіть якщо брати їх, так би мовити, з професіонального боку.

Для сучасного художника професіональне і громад­сько-політичне повинно бути невіддільне; їх не можна різ­ко розмежувати: одне зумовлює друге і одне неможливе без другого, причому на першому місці для митця стоїть, звичайно, громадський зміст його діяльності. Але розв'я­зання сучасних суспільно-політичних проблем засобами театрального мистецтва вимагає від актора високої техні­ки. Актор, який нехтує питаннями акторської техніки і май­стерності, питаннями їх безперервного вдосконалення, не може бути повноцінним радянським художником, він не

**Стр. 101**

може свідомо творити, свідомо управляти собою і підко­ряти свій талант і творчі сили колективу. Його успіхи мо­жуть бути лише випадковим наслідком інтуїтивної твор­чості, вони не можуть бути закріплені, не можуть гаранту­вати правильного виконання ролі, а значить, і правильного звучання вистави.

Додержуючись принципу поступовості у вивченні систе­ми К. С. Станіславського, ми прагнули викласти ази, пер­ші літери азбуки нашої майстерності, не оволодівши яки­ми не можна починати вивчення складних питань актор­ського мистецтва.

Елементарна техніка органічної поведінки на сцені, зви­чайно, аж ніяк не вичерпує всіх питань, пов'язаних із твор­чістю актора чи режисера. Однак знання цієї частини тех­ніки є першим кроком до оволодіння складним процесом роботи над роллю. Артисту радянського театру, театру со­ціалістичного реалізму, необхідно вивчити цю частину техніки. Тільки засвоївши закони органічної дії, навчив­шись досягати в умовах сцени щирості, органічності своїх дій у виконанні простих задач, актор може вважати себе підготовленим до оволодіння складнішими основами май­стерності і перейти до виконання складніших творчих за­дач. Лише ознайомившись з цими азами, актор може при­йти до головної фази розвитку творчого процесу, де цей процес досягає нарешті свого повного розвитку і завер­шення у створенні сценічного образу.

Чи значить це, що «елементарна» техніка органічної поведінки на сцені «загальнодоступна», що її можна легко засвоїти, що вона елементарна з творчому розумінні цього слова?

Зовсім ні. Мета наших заміток і полягає саме в тому, щоб показати, що ця «елементарна» техніка елементарна лише порівняно з тими творчими задачами ідейного, су­спільного порядку, що їх практично розв'язує митець, який вже володіє цією технікою, вже озброєний нею. І навпаки, для актора, який не володіє нею, вона складна, важка і зовсім не «елементарна». Тому в процесі репетицій так багато зусиль і часу доводиться витрачати на те, щоб по­долати професіональну непідготовленість актора. Адже йдеться про уміння створювати тканину органічної пове­дінки на сцені, про уміння правдиво, природно жити на сцені. Це, звичайно, ще не мистецтво, це лише підступи до нього, лише перші кроки у напрямку до нього. Це ще

**Стр. 102**

перше дихання майбутнього образу. Але саме воно нерідко визначає увесь дальший творчий шлях актора.

«Важко в навчанні, легко в бою» — цей суворовський заповіт корисний і нам, акторам. Так, у навчанні мусить бути «важко»; так, «елементарна» техніка нашого мисте­цтва важка, вона вимагає значних зусиль, витривалості, наполегливості, суворої послідовності і вимогливості до себе, безперервної роботи над собою протягом усього жит­тя. Але лише з її допомогою можна досягти справжніх ви­сот мистецтва, вона допомагає актору включити у. твор­чий процес свою творчу природу, найбільш глибоко і тонко використати свій талант, своє духовне багатство.

Актор, який поверхово ставиться до свого мистецтва, який не розуміє того, що він покликаний служити своїй державі і своєму народові, що він покликаний бути вихо­вателем своїх співвітчизників, такий актор легковажно нехтує технікою і майстерністю. Він, по суті, безвідпові­дально, з нікчемними засобами береться за розв'язання найскладніших творчих задач і часто буває покараний за це суворою оцінкою своєї роботи вимогливим глядачем. Такий актор або режисер нерідко пояснює свої невдачі хи­бами п'єси. Між тим причина їх частіше криється в його власному невмінні. Винною буває зовсім не п'єса, хоч вона, можливо, і не позбавлена недоліків. Такий режисер і та­кий актор часто виявляються нездатними життєво прав­диво втілити на сцені ідеї найдосконаліших творів Гоголя, Грибоєдова, Островського.

Я далекий від думки пояснити більші чи менші недо­ліки, які, на жаль, трапляються у наших виставах, лише легковажним ставленням їх творців до свого мистецтва. Ні, вони пояснюються багатьма причинами, серед них є й такі, як відсутність обдаровання, недосвідченість, а також адмі­ністративно-організаційні недоліки. Але головне — не в цьому.

Наш радянський театр — найкращий театр світу. Як і вся культура країни соціалізму, він пропагує передові ідеї миру, демократії, комунізму. Основна маса радян­ських артистів живе напруженим громадським життям країни, жадібно прагне вивчати в університетах і гуртках основи марксистсько-ленінської філософії і основи мар­ксистсько-ленінського вчення про мистецтво. Тому для ра­дянських акторів характерне пристрасне бажання боро­тися з численними ще хибами у своєму мистецтві, для

**Стр. 103**

переважної більшості акторів чуже почуття заспокоєності і самовдоволення. Причини цих хиб, нам здається, треба шукати, з одного боку, в тому, що ми ще не завжди до кінця усвідомлюємо величезну громадсько-виховну роль нашого мистецтва і відповідальність перед народом і пар­тією. Ми ще недостатньо працюємо над собою, не досить глибоко вивчаємо життя нашого народу, ті суспільні яви­ща і події, які ми відображаємо у своїх творах. І, з дру­гого боку, нам заважає невміння, недостатня технічна про­фесіональна озброєність. Станіславський не раз вказував на ці дві причини, і його «діагноз» вірний і досі. Але це й є ті причини, які можна усунути, тому що для нашого професіонального зростання є всі необхідні умови. Більше того, маючи належну ідейну спрямованість, ліквідуючи своє невміння, актор водночас долає також інші свої не­доліки, бо навіть середнє обдаровання певною мірою ком­пенсується майстерністю. Оволодіння елементами органіч­ної дії —: це перший крок на шляху до високої акторської майстерності.

Перспективи радянського театру світлі й радісні. Але ніхто з нас, хто досяг більших або менших успіхів у ми­стецтві, не має права заспокоюватися, спочивати на лав­рах. Життя стрімко йде вперед. Вимоги народу до мисте­цтва зростають. І лише той може бути актором в нашу велику епоху будівництва комунізму, хто безперервно вчиться, хто зростає духовно як громадянин і патріот своєї батьківщини, хто глибоко знає життя країни, думки, ідеї і прагнення її народу, хто глибоко вивчає «ідеали, самим народом створені», і поряд з цим розвиває, удосконалює свою технічну професіональну озброєність.

Знову й знову порушуючи питання про акторську тех­ніку, про її початкові основи, ми обстоюємо високу ідей­ність і високу художність сценічних творів, змагаємося за силу впливу і художню переконливість нашого мистецтва.

**Стр. 104**

ЗМІСТ

Реалістичний напрямок у мистецтві актора…………………………………………….9

Значення елементарної техніки актора у створенні сценічної правди……………...22

Деякі елементи органічної дії…………………………………………………………..32

Єдність психофізичної дії………………………………………………………...32

Взаємодія, або. спілкування………………………………………………………44

Сприймання………………………………………………………………………..50

«Школа на ходу»…………………………………………………………………..60

Про словесну дію………………………………………………………………………...69

Висновки………………………………………………………………………………..101

Редактор Л. О. Маслова

Художник Г. Ф. Яценко

Художній редактор О. 3. Павловський

Технічний редактор М. М. Волжани

Коректор Г. Й. Голіонко

ВАСИЛИЙ ОСИПОВИЧ ТОПОРКОВ

О ТЕХНИКЕ АКТЕРА

(на украинском языке)

БФ 28016. Здано на виробництво 12. VIII 1960 р.

Підписано до друку 22.XI 1960 р. Формат 84х1081/а?.

Пап. арк. 1,688. Друк. арк. 5,75. Обл.-вид. арк. 5,25.

Тираж 500и. Зам. 222.

Книжкова ф-ка .Жовтень Головполіграфвидаву

Міністерства культури УРСР

Київ, вул. Арте'ма, 23.