

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра театрознавства та акторської майстерності
факультету культури і мистецтв*

Кнебель М. Й.

ПРО ДІЄВИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ І РОЛІ

Львів
2020

УДК 792.08.071.2.028/37(470)

Кнебель М. Й. Про дієвий аналіз п'єси і ролі / Кнебель М. Й. / переклад з рос. Є. Стародиної. — Львів, 2020. — 92 с.

Відомий метод фізичної дії, що його розробив К. Станіславський, ліг в основу дослідницької праці М. Кнебель (1898—1985) — театрального діяча і педагога.

Вперше перекладена українською мовою, книга "Про дієвий аналіз п'єси і ролі" (перекладач — Є. Стародінова) може слугувати посібником у роботі студій, середніх та вищих акторських шкіл.

ISBN 078-617-10-0562-4

Загальна редакція та ідея видання
проф. Богдан Козак

Переклад з російської
Євдокія Стародинова

Літературний редактор
Ніна Бічуя

Дизайн та верстка
Інна Шкльода

ISBN 078-617-10-0562-4

© ЛНУ імені Івана Франка, 2020

Слово від редакції

Кнебель Марія Йосипівна (1898 – 1985) — доктор театрознавства, актриса МХАТу, режисерка низки московських театрів, педагог, одна з найпослідовніших прихильниць методу фізичної дії як важливого засобу виховання актора за системою К. Станіславського.

Марія Кнебель навчалася у Першій студії Художнього театру, якою керував Михайло Чехов, один з найвидатніших акторів російської сцени (племінник письменника А. Чехова). Продовжила навчання у Другій студії, після закінчення якої залишилася працювати актрисою в Художньому театрі. Пройшла увесь шлях професійного випробування — від допоміжного складу до повноправного члена акторської трупи МХАТу. Режисерську діяльність розпочала у театрі імені М. Єрмолової, відтак у *alma mater*, — МХАТі, довгі роки була головною режисеркою Центрального дитячого театру.

К. Станіславський у 1936 р. запросив її викладати сценічну мову до новоствореної театральної студії. Відтоді вже не покидала педагогічної діяльності. Викладала на акторських курсах в училищі імені М. Щепкіна при Малому театрі, а також у Державному інституті театрального

мистецтва (рос. — ГИТИС) на факультеті режисури. Підсумком досвіду роботи зі студентами, майбутніми режисерами, стала її книжка «Поетика педагогіки», удостоєна Державної премії.

У праці «Про дієвий аналіз п'єси і ролі» М. Кнебель розглядає метод фізичної дії, створений К. Станіславським в останній період його життя. М. Кнебель розвинула запропоноване відкриття К. Станіславського у струнку методологію роботи як із студентами, так і з акторами театрів, де працювала, — охоплюючи всі елементи системи К. Станіславського: запропоновані обставини, завдання, надзавдання, події, конфлікт, наскрізну дію, пристосування, роботу над словом, характерність, імпровізацію...

Ми глибоко переконані, що праця М. Кнебель «Про дієвий аналіз п'єси і ролі», яка мала кілька прижиттєвих та пізніших перевидань, запропонована Вам нині українською мовою, є вартісним посібником у повсякденній праці як актора, так і театрального педагога.

Р.С. Як постскрипtum, наведемо вислів видатного режисера російського театру II половини ХХ ст. Георгія Товстоногова: «Метод дієвого аналізу вважаю для себе єдиною основою сценічного мистецтва...»¹

Богдан Козак

¹ Товстоногов Г. Монолог обучающихся / Георгий Товстоногов // «Театральная жизнь». — 1987, №23. — С. 8.

Творча спадщина К. С. Станіславського останнім часом викликає посилене зацікавлення. З'явилися теоретичні праці, збірники статей, присвячених низці розділів системи, і, нарешті, що найважливіше, опубліковані праці Станіславського.

Усе це дуже тішить, бо заповіти геніального майстра, що їх вивчають з кожним роком усе серйозніше, збагачують творчу самосвідомість працівників театру, рухають уперед естетичну думку. Сьогодні вже не знайдемо жодного кутка в нашій країні, де б люди театру не читали Станіславського, не намагалися розібратись у його творчих вказівках, вникнути в теоретичне підґрунтя своєї професії. Розширилась цікавість до його спадщини і в наших друзів за кордоном.

Однак не можна забувати, що в цій важливій справі ми зробили тільки перші кроки. Врешті визначилося коло питань, що суттєво хвилюють практиків театру, нагально вимагають свого вирішення й подальшого теоретико-технологічного розроблення.

Але якщо про теоретичні засади системи ми багато думаємо й часто сперечаємося, то практична методологія театру, тобто безпосередньо

творчий процес, не підлягає відкритому обговоренню; ми, режисери, застосовуємо останні відкриття Станіславського кожен по-своєму, кожен відповідно до свого розуміння, свого ставлення до цих питань. Так виникає плутанина, протиріччя; актор, що переходить із одного театру в інший, працює з різними режисерами (а студент — із різними педагогами), часто отримує суперечливі вказівки, вимушений ламати ще не закріплені навички. Не раз під прапором найновіших відкриттів Станіславського в репетиційний процес проникають вульгаризація, спрощення, що своєю чергою викликає невдоволення, нищить довіру до експериментальної методики Станіславського.

Охоче виступаючи з теоретичними статтями щодо спірних питань системи, ми вельми боязко говоримо про власну творчу лабораторію, скуподілимося своїм досвідом, своїм особистим творчим багажем. Ми багато говоримо про те, як розуміємо Станіславського, але мало й обережно про те, як працюємо за його системою.

Можна знайти найпереконливішу аргументацію тієї чи іншої тези, можна закликати на допомогу всі бойові поняття нашої естетики, але поки ми теорію не обґрунтуємо практикою, практичними прикладами, поки не розповімо, як працюємо, доти не розвіється туман навколо останніх пошуків Станіславського, вони будуть оповиті таємницею для більшості працівників театру. Отож хочу розповісти про те, як я розумію і як використовую новий метод Станіславського¹

¹ Метод фізичної гії.

під час підготовки вистав і в процесі виховання студентів ГИТИСу*.

Мова йтиме про репетиційні прийоми, запропоновані Станіславським, — про так званий дієвий аналіз п'єси і ролі. Суть цього методу, якщо викласти її у кількох словах, полягає в тому, що на початковому етапі роботи вибрана для постанови п'єси не репетирується, як зазвичай, за столом, а після певного попереднього розбору аналізується в дії шляхом етюдів із імпровізованим текстом. Ці етюди слугують ніби сходинками, що ведуть актора до творчого засвоєння тексту п'єси, тобто до авторського слова як головного засобу сценічної образності.

У пізню пору свого життя К. С. Станіславський утвердився в необхідності переглянути порядок репетицій, створений ним самим і закріплений багаторічною практикою Московського Художнього театру.

Саме цей театр, як відомо, першим почав заздалегідь, ще до сценічних репетицій п'єси, пильно її розбирати за столом, проводити застільні репетиції, детально і глибоко аналізуючи всі внутрішні мотиви, підтекст, взаємини персонажів, характери, наскрізну дію та надзавдання твору — тобто весь його ідейний і художній зміст. Застільний період репетицій відіграв важливу роль у прогресивному розвитку нашого мистецтва: він навчив актора глибоко вникати в драматичний твір, розкривати його «підводні течії», торкатися найтонших струн людської душі. Він

* українською — Державний інститут театального мистецтва. Далі в тексті ГИТИС.

сприяв формуванню актора нового типу, такого актора, для якого творення «життя людського духу» стало основою та метою творчості.

Прогресивний досвід Художнього театру давно вже став надбанням усіх драматичних театрів країни. Сьогодні в маленькому театрі на периферії, у будь-якому самодіяльному колективі репетиційний процес починається з розгляду п'єси за внутрішніми лініями, якими актор попередньо оволодіває за столом. Але коли у творчих працівників сцени зростала повага до репетиційного порядку, запровадженого Художнім театром, коли цей порядок ставав нормою, Костянтин Сергійович із властивою йому проникливістю вже бачив ряд тіньових його сторін.

Однією з нових форм роботи, запропонованих Станіславським для уникнення цих тіньових сторін, саме є аналіз п'єси в дії. Цей прийом пов'язаний із цілим рядом принципових питань театрального мистецтва, й зрозуміти його можна тільки в світлі всього вчення Станіславського.

Через усе життя Станіславського червоною ниткою проходить мрія про свідомого актора, про актора-творця, що вміє самостійно осмислити твір, активно діяти в запропонованих обставинах ролі. Будь-яке обмеження акторської самостійності в театрі було для Станіславського тривожним симптомом, і він вступав із ним у жорстоку боротьбу. В останній період своєї режисерської діяльності він із гіркотою став урешті помічати, на яку піддатливу глину перетворюється актор у його руках.

Був час, коли це тішило Станіславського, але в пізній період життя він побачив у схиль-

ності актора без роздумів виконувати вказівки режисера гальмо на шляху подальшого розвитку мистецтва. Щойно актор стає інертним, як він звикає до думки, що все за нього зробить режисер. Такий актор поступово займає щодо режисера позицію «захопи мене!». І тільки вже перед прем'єрою усвідомлює, що грати все-таки треба йому, і починає швидко, з болісним напруженням, іноді по-ремісницьки втискати себе в роль. Тут і трапляється той самий вивих, та руйнація творчого процесу, з якою так запекло Станіславський боровся.

Проголосивши акторську пасивність лихом у мистецтві, Костянтин Сергійович із жорстокою самокритичністю приборкував у собі тенденцію прикривати гріхи акторської інертності блискітками власної режисерської фантазії. Він оголосив війну пасивності в театрі, хай би в яких формах вона проявлялась.

Однак, ставлячи підвищені вимоги до актора, Станіславський зовсім не зменшував своїх вимог до режисера. Він шукав гармонійного злиття волі актора й режисера в процесі творення вистави, шукав відповідних, сприятливих для творчості стосунків між ними.

До першої репетиції нової п'єси режисер зазвичай краще підготовлений, ніж актор. Він, природно, йде попереду колективу, його уява вже захоплена образами вистави, її сценічним вирішенням, її «зерном». Він знає, для чого робить виставу, він творить всю виставу в цілому, не одну тільки роль, а всю систему образів п'єси. Тому, зіткнувшись із акторами, навіть найтерплячіший режисер поспішає, забігає наперед,

порушує природне наближення актора до ролі, нав'язуючи виконавцям своє бачення, пригнічуючи їх творчу самостійність.

Костянтин Сергійович натомість хотів навчити режисера ставити актора в такі умови, в яких у нього від самого початку розвиватиметься почуття особистої відповідальності за свою роль. Він пристрасно обстоював чистоту й безпосередність першого враження актора від п'єси, надаючи значення навіть тому, хто саме і як ознайомлює з нею колектив, чи немає при її читанні настирливості, пристосувань і барв, що можуть заважати самостійному сприйняттю актора.

Із цих же міркувань Костянтин Сергійович застерігав режисерів від детальної експлікації на самому початку роботи.

Деталі побуту, епохи, стилю, літературно-критичні дослідження — все це буде необхідним акторові свого часу, тоді, коли він заглибиться в стихію драматургічного матеріалу. На першому ж етапі, коли актор ще нічого не знає про людину, яку він має зіграти, а режисер уже перевантажує його фантазію різноманітними загальними даними, актор сприймає їх холодно й раціонально. Він губиться перед численними різноманітними, широкими, але недостатньо для нього потрібними даними й жадібно шукає свою, особливу стежинку, яка привела б його до того таємничого незнайомця, слова якого зафіксовані в зошиті ролі. Адже через декілька місяців він, актор, ці слова вже повинен буде говорити від свого імені!

Костянтин Сергійович учив нас, режисерів, дбайливо ставитися до цього самопочуття акто-

ра і вміти користуватися ним для розвитку акторської ініціативи й активності.

Тепер багато говорять про те, що Станіславський в останні роки життя ніби закликав режисера готуватися до вистави тільки разом з акторами. Як на мене, це твердження далеке від істини і від того, чого насправді домагався Станіславський від своїх учнів-режисерів.

Версія про те, що Станіславський не готувався до репетицій, породила групу «геніальних людей», які вважають, що їм не треба готуватися до майбутнього спектаклю. Вони встигнуть це зробити разом з акторами. Породило цю версію одне із зауважень Станіславського під час роботи над «Ревізором» в останній студії. Костянтин Сергійович на запитання актора — «Що буде далі?» — відповідає: «Не знаю. Нічого не знаю...» Наївні люди сприйняли цю педагогічну стратегію Станіславського за достеменність, забувши про те, що до роботи над спектаклем у студії він двічі ставив «Ревізора», останній варіант із М. Чеховим-Хлестаковим. Вони забули, що Станіславський досконало знав п'єсу.

Впровадження у практику засобу аналізу в дії насамперед лягає на плечі режисера. В його руках о р г а н і з а ц і я репетицій. Він має побудувати репетиційний процес за новою методикою Станіславського. А це вимагає великої й складної попередньої роботи.

Режисер, що недооцінює свої відповідальності, не готовий до початку репетицій, в умовах нової практичної методології неодмінно прийде до того, що творчий колектив, як корабель без керманича, постійно блукатиме, буде сходити

з фарватера, даремно витрачати репетиційний час.

Режисер, що захоплюється методом заради методу, забуваючи мету, заради якої він існує, тобто про реалізацію ідеї спектаклю, неминуче стане формалістом.

Зрозуміло, що перше уявлення режисера про п'єсу й спектакль збагачуватиметься в процесі роботи, видозмінюватиметься залежно від внеску акторів, від їхніх індивідуальних якостей. Але одна справа — розвиток задуму, і зовсім інша — його відсутність. Режисерський задум, трактування, особистість постановника, особливості його творчого почерку — жодного з цих понять Станіславський ніколи не перекреслював.

Впроваджуючи новий метод роботи, він наголошував, що режисер має володіти таким педагогічним тактом, який дозволить йому продемонструвати свої знання про п'єсу не «взагалі», а тільки тоді, коли вони реально допоможуть акторові в роботі.

Отже, Станіславський ставить питання про те, чи й о м у, такої своєрідної педагогічної майстерності, завдяки якій режисерське розуміння ролі й п'єси не пригнічує акторів, але тонко корегує і зводить до єдності їхні самостійні пошуки. Режисер-тлумач, режисер-дзеркало, режисер-організатор вистави: всі три функції режисера, названі В. І. Немировичем-Данченком, зберігаються в новій репетиційній системі, запропонованій Станіславським в останні роки життя.

Боротьба з акторською пасивністю була не єдиною передумовою зміни репетиційного методу.

Не менш важливою обставиною було й те, що попередній порядок репетицій утверджував штучний, життєво не органічний розрив між психічною та фізичною сторонами існування актора в запропонованих обставинах п'єси.

Адже актор у період роботи за столом розглядав тільки психологію образу, накопичуючи його «внутрішній вантаж», щоб згодом, потрапляючи в умови «вигородки», перенести свою увагу на «життя людського тіла» ролі, на фізичний бік його існування. Тільки в умовах «вигородки» він починав шукати фізичне життя образу й приводити його у відповідність зі світом думок і почуттів героя. І скільки витрачалося часу й зусиль, щоб поєднати ці два елементи, без яких немає людини реальної та достовірної!

Сьогодні в нас з'явилося багато праць про вплив теорії Павлова на формування системи Станіславського. Насправді, мені здається, все набагато складніше. Костянтин Сергійович не знав теорії Павлова (він, правда, читав Сеченова). Але мені здається, як це часто трапляється в житті, що схожі ідеї одночасно виникають у геніальних людей, думки яких працюють на рівні сучасного сприйняття дійсності. Так трапилося й зі Станіславським. Він дійшов переконання, що ми десь розділяємо психічне і фізичне існування ролі. Станіславський на початку своєї діяльності малював мізансцени «Чайки», не будучи присутнім на репетиціях Немировича-Данченка. Він малював мізансцени, проникаючи через пластику в суть твору.

У подальшому Станіславський почав акцентувати увагу на необхідності розкриття психіки

дійових осіб, їхніх переживань. На перший план вийшла психологія людини. Тільки після уточнення всіх психологічних ходів Станіславський переходив до пошуку форми, пошуку фізичної поведінки героїв, пошуку мізансцен. Поступово він переконався, що дві площини становлення необхідно поєднати не тільки в процесі втілення ролі, але й у процесі аналізу.

Чи можна говорити про те, що раніше Станіславського не цікавила фізична поведінка актора в образі? Звичайно, ні.

Не можна забувати, що зусилля Станіславського й Немировича-Данченка протягом усього їхнього життя були спрямовані на те, щоб актор вивчав характер людини в єдності з її психофізичними рисами. Турбота про побут, про життєвість оточення, про атмосферу дії на сцені пронизувала всю їхню діяльність із перших кроків і надавала особливої принадності виставам Художнього театру.

Вчення про фізичне життя образу ґрунтувалося на власних тривалих пошуках Станіславського в цьому напрямку.

Костянтина Сергійовича не покидала думка про неправомірність розриву між тим періодом роботи, коли актор аналізує психічний бік ролі, і тим, коли він переходить до засвоєння фізики тіла. Стара репетиційна система багато часу відводила умоглядному аналізу п'єси й ролі, розмовам про дійову особу, розмірковуванням, «який він»; актор звикав бачити образ окремо від себе, поза собою, думаючи про нього — «він», а не «я», і тому фактичний перехід на позиції ролі, злиття з роллю давалися йому дуже важко.

Ліквідуючи цей розрив, Станіславський чітко сформулював закон про психофізичну єдність творчого процесу актора й поставив питання про реалізацію цієї єдності в повсякденній практиці театру для того, щоб вона охоплювала всю творчу діяльність актора — від першого аналізу ролі й до буття актора у виставі. Останнє, мабуть, найважливіше.

Станіславський надавав слову на сцені першочергового значення. Він вважав словесну дію головною дією в спектаклі, бачив у ній основний спосіб реалізації авторської думки. Він вимагав, щоб на сцені, як і в житті, слово виникало не в ізоляції, а в комплексі психофізичного існування людини, щоб воно було невіддільним від усієї інтелектуальної, емоційної, фізичної сфери його проявів.

Органічно опанувати словом на сцені не можна, доки не вивчено надскладну тканину підтексту, доки актор не засвоїв для себе всі ходи, що проводять його до тексту автора. Станіславський прийшов до переконання, що коли людина користується словом відразу, тобто починає відразу вчитися текст, — це позбавляє її можливості глибоко розкрити підтекст.

Старий порядок роботи репетиції вимагав спершу вивчати авторський текст: п'єсу читали за ролями сьогодні, завтра й щодня, і слово, ще не підкріплене внутрішніми імпульсами, не пов'язане зі всім повноцінним життям людини на сцені, актор запам'ятовував уже механічно — воно лягало на «м'язи язика», як любив говорити Станіславський. Слово у виставі часто звучить не як жива реакція на думку співрозмовника,

виявляється не дією, не вольовим актом, а лише відповіддю (репліка на репліку), за «хвіст» якої актор несвідомо чіпляється, як за простий механічний сигнал.

Ба навіть більше: механічно завчене слово часто слугує акторові такою собі завісою, під прикриттям якої можна не мислити, не відчувати, не діяти, не існувати. Вимушений творити під контролем багатьох очей, вибитий десятками випадкових обставин із творчого самопочуття, актор інстинктивно не виявляє того, що діється в його душі, і часто прикривається для цього авторським текстом. Багато що в таких випадках розвінчує актора: порожній погляд, невиправданий жест, неточна інтонація; і скільки дорогоцінного часу витрачається на те, щоб актор вимовив із відповідним «наповненням» ту чи іншу фразу, вимовити яку він сьогодні ще не готовий!

Хоч як парадоксально звучить це на перший погляд, але саме текст дуже часто розмагнічує акторів. Навіть найактивніші недостатньо глибоко усвідомлюють запропоновані обставини п'єси, знаючи, що в їх розпорядженні є готова лексика автора, де все висловлено, усе сформульовано; поки що можна вимовити слова, а потім, у відповідний момент, вони зможуть наповнитися відповідним внутрішнім змістом.

Станіславський надзвичайно високо цінував свіжість тексту, його звабу для актора, вважав, що байдужість актора до авторського тексту, що часто проявляється раніше, ніж вистава народилась, завжди згубна для долі цієї вистави, для її сценічного довголіття. Він був переконаний: репетицію п'єси з текстом можна починати тільки

тоді, коли освоєний весь величезний пласт зовнішніх і внутрішніх мотивів, що породили цей текст.

Так Станіславський повстав проти старого, ним самим визначеного порядку підготовки вистави, почав обстоювати новий порядок, за яким п'єса аналізується в дії, в етюді з імпровізованим текстом.

Тут необхідно зауважити, що у зв'язку з останніми пошуками Станіславського в акторському середовищі розповсюдилася легенда про так звану «відміну застільного періоду». Насправді, міняючи форму аналізу п'єси, Станіславський зовсім не збирався відмінити чи якось полегшити цей аналіз. Навпаки, етюдний метод впроваджується з метою поглиблення аналізу, підвищення його ефективності. Ба навіть більше: поняття «роботи за столом» зберігається і при новому порядку, але в новій формі — п'єсу не читають за ролями, її багаторазово аналізують за столом.

Вважаючи, що репетицію п'єси можна починати без розбору, режисери грубо вульгаризують Станіславського, порушують його творчі заповіді. Отже, йдеться не про відміну застільного періоду, а про зміну способу аналізу п'єси.

Дієвий аналіз — справа нова, експериментальна. І тут, як для будь-якої нової справи, дуже небезпечна саме вульгаризація, спрощений підхід. В основі свій простий, доступний розумінню пересічного актора, активно сприяючи становленню образу й спектаклю в цілому, прискорюючи творчий процес, дієвий аналіз зовсім не означає, що для тих, хто ним володіє, мистец-

тво стає легкою справою. Немає нічого безґрунтовнішого, ніж уявлення про те, ніби роль, проаналізована в етюді, вже готова для виконання перед глядачем. Новий метод Станіславського — це в точному розумінні слова засіб а н а л і з у, а не втілення образу. Правда, у процесі аналізу виникають і елементи втілення. Але це тільки елементи. Іноді вони надзвичайно цікаві, несподівані. Буває, що знайдене в першому ж етюді освітлює роль чимось настільки чуттєвим, що супроводжує далі весь період становлення ролі.

Станіславський бачив мету дієвого аналізу не в тому, щоб його результатом було виникнення образу в готовому вигляді, а щоб відразу, з перших же кроків включити в роботу не тільки мозок, а й весь організм, усю сутність актора, допомогти йому якнайшвидше відчувати «себе в ролі й роль у собі». Тільки тоді він зможе творити в запропонованих обставинах, достатньо засвоєних ним уже в етюді. Це багато, але аж ніяк не означає с т в о р и т и роль.

Станіславський порівнював імпровізований текст, що народжувався в етюді, з тими численними чернетками, які робить письменник, відпрацьовуючи свій твір. Актор ніби йде тим самим шляхом, яким пройшов був раніше письменник, усвідомлюючи суть написаного. «Ви повинні в своїх імпровізаціях дійти до «кореня», до основної думки Грибоєдова, до тієї думки, яка змусила його написати саме цей уривок тексту»¹, — говорив Станіславський молодій групі учасників мхатівського спектаклю «Лихо з розуму».

¹ Горчаков Н. М. Режиссёрские уроки К. С. Станиславского.. — М., 1951. — С. 210.

Так точнісінько і в живописі: етюд є внутрішнім ходом до картини, тим способом, завдяки якому художник опановує життєвий матеріал. Багато з того, що знайдено в етюді, може зі змінами увійти потім у картину, але, узятий окремо, етюд ще не є закінченим твором мистецтва.

Значення нового засобу в тім, що він руйнує стіну між аналізом і втіленням, штучно виставлену за старого репетиційного порядку. У процесі дієвого аналізу актор накопичує всі необхідні елементи для втілення образу, і сам «цей перехід відбувається безболісно, плавно, без насильства над творчою природою актора».

Дієвий аналіз — це органічний і тому найкоротший шлях до втілення — у цьому й полягає, на мою думку, одна з найсильніших якостей методу.

Етюд — поняття не нове у творчій практиці. Етюдами в Художньому театрі займалися значно давніше, ще до того, як Костянтину Сергійовичу спало на думку здійснювати дієвий аналіз ролі. Робили етюди на минуле ролі, робили етюди на теми подій, що відбувалися між актами. Працюючи над виставою «Ревізор», В. І. Немирович-Данченко репетирував сцену «на базарі», якої, як відомо, в комедії Гоголя немає. Городничий-Уралов ходив по базару, зазірав до яток, розглядав товари, приймав подарунки купців, наводив лад. Ця сцена допомогла акторові знайти багато рис характеру Городничого, що проявляються в багатьох його вчинках, які він робить за п'єсою.

Володимир Іванович користувався етюдами навіть у передвипускний період роботи, коли актор уже вільно володів образом. Він пропонував

акторові етюди на ситуації, яких не було в п'єсі, щоб перевірити, наскільки глибоко той зріднився з образом п'єси, наскільки гнучко й вільно він мислить і діє від його особи.

Не заперечуючи користі таких етюдів і користуючись ними згідно з необхідністю, Костянтин Сергійович запропонував у процесі аналізу робити етюди на с и т у а ц і ю п'єси, на те, що складає її безпосередню канву.

Сила цього педагогічного прийому в тім, що в процесі етюдів п'єсу доводиться вивчати глибше, ніж це доступно на початках аналізу холодним розумом. Актор, пізнаючи особливий світ п'єси, майже відразу вводить себе в умови життя образу, практично шукаючи шляхів зближення з ним.

Щоб зробити етюд на ситуацію п'єси, знайти послідовність дій кожного персонажа, треба провести серйозну підготовчу роботу.

Дієвий аналіз ставить актора в умови, коли він тимчасово підмінює авторський т е к с т своїми словами, зберігаючи відповідність до розвитку авторської д у м к и. Останнє має бути обов'язковим, аби етюд приніс користь акторові. Приблизні, невиразні уявлення про роль і п'єсу спрямують на неправильний шлях, змусять петляти, відхилятися, підмінювати авторські сюжетні ходи, авторські положення своїми власними, випадковими для образу.

Зробити етюд — не просто. Етюд багато чого вимагає від актора. Мети він досягає лише тоді, коли наближає актора до п'єси, а не віддаляє його від неї. І для того, щоб це стало можливим, актор має глибоко зрозуміти основні ходи й задуми, закладені в драматичному творі.

Моментові, коли актор уже здатний вийти на сцену й зробити етюд, має передувати важливий етап роботи над п'єсою, який Станіславський назвав «розвідкою розумом». «Підготованими розвідкою шляхами спрямовується творче відчуття»¹, — така послідовність роботи актора в ході дієвого аналізу ролі.

Як же уявляє собі Костянтин Сергійович період «розвідки розумом» п'єси й ролі?

Серед численних рис, що характеризують однакові творчі погляди Станіславського й Немировича-Данченка, вирізняється їхня спільна турбота про те, щоб від перших своїх творчих кроків у виставі актор охоплював цілісність ролі, щоб у процесі оволодіння нею він ішов від загального до часткового, від суті до деталей. Костянтин Сергійович із характерною для нього принциповістю не сприймав виконання, позбавленого гармонійності цілого, не відповідного загальній ідеї, не наповненого нею зверху донизу, навіть якщо в такому виконанні проблискували талановиті деталі. «Розбийте статую Аполлона на дрібні шматки й покажіть кожен із них зокрема. Очевидно, що ці шматки не захоплять глядача», — так пояснював він свою антипатію до акторських робіт, позбавлених цілісної гармонії.

Розвиваючи ці думки, Станіславський створив теорію про дві перспективи: перспективу актора й перспективу ролі — одне із особливо зрілих і важливих понять системи. Теорія спрямована проти акторської звички сліпо рухатися по ролі, від факту до факту, від уривка до уривка,

¹ Станіславський К. С. *Собрание сочинений: в 8 т. — Т. 4. — С. 228.*

від дії до дії без виразної мети, без чіткого бачення того, до чого треба привести роль. Адже якщо персонаж не може знати, що відбудеться з ним у ході розвитку п'єси, то актор, репетируючи перший акт, зобов'язаний запам'ятати, до чого автор і театр хочуть привести героя, і підпорядковувати цьому всі дії образу. Перспектива актора — це правильне співвідношення частин, гармонійний розвиток образу, що крок за кроком веде його до надзавдання.

Пропонуючи акторам весь шлях творення ролі підпорядковувати надзавданню, Станіславський водночас чітко розумів, що визначити справжнє надзавдання можна тільки тоді, коли актор добре знає зміст п'єси. Сам акт пошуку надзавдання Станіславський вважав складним і важливим процесом. Він не допускав результативних, загальних, не здатних захопити, схвилювати актора визначень надзавдання, що ще досить часто трапляються в нас у процесі роботи, тих слів, які можна сказати, дивлячись виставу із глядної зали. Спектакль про мужність, про дружбу, про любов, про боротьбу двох таборів — на таких визначеннях, хоч би якими правильними вони були, неможливо вибудувати жодної ролі, усі вони для актора надто загальні.

Звичайно, вже після першого читання п'єси в актора з'являється якесь неясне відчуття всього ідейного підґрунтя вистави, перспективи ролі, їх передчуття. Усе це треба розвивати й уточнювати, спочатку в період «розвідки розумом», а згодом у процесі дієвого аналізу ролі. Тільки тоді актор знайде конкретне надзавдання, що реально корегує його поведінку.

Як підійти до визначення надзавдання п'єси й ролі?

Станіславський неодноразово повторював: справжнє надзавдання виникає в актора тоді, коли він зрозуміє, яка мета вчинків, що робить у п'єсі його герой. Інакше кажучи, актор рухається до надзавдання ролі шляхом її наскрізної дії. Дія — ось у чому треба розібратися актору на перших кроках до розуміння п'єси.

Поняттю дії належить чільне місце в останніх пошуках Станіславського. Однак це не означає, що проблема дії є для нього проблемою новою, що виникла тільки в пізній період його життя. Достатньо уважно проаналізувати низку його висловлювань у книзі «Моє життя в мистецтві» і в записах, зроблених Антаровою, перечитати його режисерські екземпляри, щоб побачити, як багато уваги приділяв Станіславський проблемі дії в різні періоди свого життя.

Новаторське значення останніх відкриттів Станіславського полягає в тому, що, зазвичай розглядаючи дію як основу творчого процесу актора, він продумав комплекс з б у д н и к і в, що ведуть до оволодіння дією на сцені.

Раніше, працюючи під керівництвом того ж Костянтина Сергійовича, актори звикали відповідати на питання: «Чого ви х о ч е т е в цьому епізоді?» В останні роки Станіславський ставить питання інакше: «Що б ви з р о б и л и, якби сталося те чи те?» Перше питання може потягнути актора радше до пасивності, споглядальності, змусити його ізолюватися від подій, що відбуваються. Друге — робить незрівнянно активнішою всю внутрішню спрямованість актора, ставить

його на конкретний ґрунт дії, допомагає пізнати вчинки його героя.

Між «я хочу» і «я роблю» є суттєва різниця. «Я хочу поїхати» чи «я їду»... «Я хочу» — у цьому є елемент пасивності, а «я роблю» означає активність, дієвість, перехід у конкретну стихію. Але для того, щоб робити, треба знати, для чого ти це робиш, в ім'я чого. Тому «я хочу» завжди існує, але момент «я роблю» переводить людину в інший план, в іншу сферу. Ось так і актори: одні кажуть — «я роблю», а інші — «я хочу робити», тобто одні — діючі, активні, інші, що тільки мріють про вчинок, — пасивні.

Я думаю, що розвиток нашого театру буде більше пов'язаний із оволодінням акторами складною єдністю — «я хочу» і «я роблю», тобто що я роблю для здійснення свого «я хочу».

Але відповісти на питання: «Що б я зробив, якби сталося те-то й те-то?» — актор може тільки тоді, коли зрозуміє для себе, що ж, власне, відбувається в п'єсі, яка подія, що викликає відповідний вчинок чи групу вчинків.

Й ось Костянтин Сергійович запропонував акторам починати роботу над п'єсою з вивчення значних подій тієї життєвої історії, що лягла в основу сюжету. Це дозволить акторові від самого початку масштабно охопити суть своєї ролі в розвитку конфлікту, навчить його розбиратися в дії й контрдії п'єси, наблизить до конкретного надзавдання ролі.

Станіславський попереджав, що до визначення надзавдання треба підходити дуже обережно. Мені часто доводиться мати справу з режисерськими експозиціями, коли визначено

таке надзавдання: «В ім'я побудови комунізму», «Для щастя народу» тощо. Таке надзавдання підійде до двадцяти п'яти п'єс. Нам же потрібне конкретніше визначення. Приступаючи до роботи, режисер мусить подумати, про що йдеться в п'єсі, що він, режисер, має сказати саме цією п'єсою. Тут загальнолюдські поняття мають бути озвучені конкретнішими словами, повинні спиратися на той матеріал, над яким працюватиме актор.

У визначенні надзавдання небезпечно брати надто далекий приціл, який реально не допоможе акторові. Як у визначенні події, так у визначенні надзавдання мусить бути конкретність, яка щосекунди, щомиті підживляє актора й режисера.

Треба пам'ятати, що кожна подія породжує нову дію, що своєю чергою викликає нову подію.

Ми не повинні забувати основних положень Станіславського. І насамперед те, що надзавдання має надихати режисера й акторів у їхній творчості. А як часто чудово сформульоване надзавдання не відчутне у спектаклі. Режисер може говорити про високі цілі, про надзавдання, але якщо вони не посіяні в серця акторів, не пронесені через усі дії, вони втрачають свій сенс. Режисер сказав, що він хоче цією п'єсою служити високим ідеям, та це сталося десь поруч і не присутнє в самій виставі.

Станіславський не випадково вибрав подію як вихідний момент усієї роботи актора над роллю. Він виділяє її через її комплексність, через те, що саме події найкоротшим шляхом втягнуть актора у світ п'єси, що її саме вивчають.

Він не раз говорив: «Озирніться на який-небудь етап вашого життя, згадайте, яка подія була на цьому відрізку часу головною, і тоді ви зразу зрозумієте, як вона вплинула на ваші стосунки з людьми». Це стає цілком очевидним для кожного, варто тільки згадати, які зміни внесли в його життя смерть близької людини, чи, навпаки, єднання з коханою людиною, чи переїзд в інше місце, зміна професії, хвороба дитини, чи — в житті всієї країни і всього народу — день початку вітчизняної війни чи день великої перемоги.

Так само і в драмі. Трагедія Гамлета починається за межами драми Шекспіра, з основної вихідної події — смерті короля. Саме смерть батька, по-зрадницьки вбитого братом, і зрада матері, що стала дружиною вбивці одразу, хоча «ще й черевиків не зносила», відкрили Гамлетові очі на світ. Ці події привели його до висновку — «розпався зв'язок часів», і викликали в ньому нестерпне бажання помсти кривдникам — водночас гірке усвідомлення безглуздості цієї помсти, що паралізує волю героя. Вони зумовили всю послідовність кривавих подій, що творить дієву канву трагедії Шекспіра.

Аналіз подій — дуже важливе поняття в системі. Воно обов'язкове, непорушне, бо витікає з докладного знання законів драми, тих законів, на яких будували свої твори найкращі письменники світу. Без подій, без ланцюга подій не буває драми, до якого б жанру вона не належала.

Я вважаю, що питання розкриття події є кардинальним для сучасного мистецтва. Від нашого ставлення до цього питання залежить, як буде розвиватися мистецтво театру.

Існує такий кут зору. Дехто запевняє, що ми перевантажуємо актора «другим планом», підтекстом, змушуємо його аналізувати довгий ланцюг подій. Як на мене, цей погляд антиреалістичний і збіднює мистецтво. Людина не може існувати без минулого, не можна допускати до появи на сцені людини без минулого. У нас, на жаль, існує така тенденція, кажуть: «Це все літературщина! Не треба думати про те, звідки прийшла людина, що в неї було в минулому... Та спробуймо організувати конфлікт чи боротьбу ось у цьому уривку». І починають «організовувати конфлікт», а глядачі бачать, що на сцені духовно бідні люди, тому що вони прийшли з-за куліс і за куліси вийдуть.

Кораблетроща, що закинула Віолу в казкову країну Іллірію, зробила можливою дію «Дванадцятої ночі». Замах на Івана Коломийцева визначив розвиток сюжету горьківських «Останніх». Заміжжя Катерини, що затягнуло її в гнітючий світ «темного царства», стало основою трагічної дії «Грози». Нарешті, відмова провінційної актриси Сурмилової брати участь у вечірньому спектаклі визначила дію водевілю Ленського «Лев Гурич Синічкін».

І навіть у тих п'єсах, де зовнішня дія, зовнішня фабула ніби відсутні, де все підпорядковується внутрішньому розвитку, де, здавалось би, життя відображається в його природному повсякденному русі, саме події, живий ланцюг подій породжують почуття, думки, переживання героїв. Драма, що зруйнувала ілюзорне щастя Іслаєвих, стала можливою тоді, коли в цей тихий дім, у це елегійне існування тридцятирічної жін-

ки, що опинилася між двома мужчинами, однаково відданими їй і такими ж далекими для неї, увійшов молодий учитель, людина з іншого світу, іншого суспільного середовища. І тоді з'явився тургенівський «Місяць на селі». У «Дяді Вані» ту ж роль відіграє відставка Серебрякова і подальший приїзд Серебрякових у маєток Войницьких, що дозволив дяді Вані навіть пересвідчитися в тому, що професор мерзотник, а він пожертвував для нього своїм життям; у «Трьох сестрах» — поява бригади в повітовому місті, що розбудила всі прагнення й сподівання Прозорових, їхню нездійсненну мрію про Москву.

Великі драматурги знали цей закон зав'язки дії і ніколи його не переступали. Ми ж у театрі частенько робимо це, починаючи вивчати п'єсу не з подій, не з ланцюга подій, що її насичують, а розглядаючи сцену за сценою, епізод за епізодом, не дбаючи про початкову нитку, відправний поштовх.

Актор має якнайглибше вивчити весь ланцюг фактів, що становлять сюжетну схему драми, — від зав'язки до розв'язки.

Ці події або, як називав їх Костянтин Сергійович, дієві факти творять ніби скелет твору, той кістяк, на якому побудував свою п'єсу письменник. Зуміти виділити такий кістяк необхідно, але це тільки перший крок до вивчення п'єси. Логіка сюжету — важлива річ у драматургії, але сама по собі, без урахування психології, без людських стосунків, без характерів, без світу почуттів вона безумовно стає формальною.

Чи можна сказати, що, висуваючи події як джерело дій і підкреслюючи верховенство дії в

драмі, Костянтин Сергійович перестав брати до уваги завдання, тобто те, задля чого герой чинить те чи інше? Станіславський десятки разів говорив про те, що дія не існує поза мотивами, що її викликають, що штовхають героя на певний крок. Суть людини розкривається в мотиві, а багатство мотивів викликає життєве багатство поведінки актора у виставі.

Разом із питанням «Що я тут роблю?» перед актором має виникнути питання «Чому я так роблю?». Тільки тоді він зможе проникнути в складний духовний світ героя, охопити весь комплекс «життя людського духу» ролі.

«Справжня драма хоч і виражається у формі відомої події, — пише Салтиков-Шедрін, — але ця подія слугує для неї тільки приводом, що дає можливість враз покінчити з тими протиріччями, що жили в її задовго до події і які приховані в самому житті, що поступово і спроквола породжують саму подію. Драма, що її розглядають з кута зору події, — це останнє слово чи, меншою мірою, поворотний момент усякого людського існування».¹

Починаючи вивчення п'єси з подій, Станіславський, як і Салтиков-Шедрін, розглядав їх тільки як «поворотні моменти» в існуванні героїв п'єси. Актор має усвідомити, яку роль та чи інша подія, той чи інший факт відіграє в житті людини, на які вчинки її штовхає, які думки й почуття породжує в ній.

Щоб оцінити ту чи іншу подію п'єси, Костянтин Сергійович пропонував подумки вилучити її,

¹ Салтиков-Шедрин М. Є. О литературе и искусстве. — М., 1953. — С. 109.

уявити собі, як склалось би життя дійової особи, коли б цього факту зовсім не було; що було б, скажімо, якби Паратов не з'явився в місті якраз тоді, коли шлюб Лариси з Карандишевим був на решті вирішеним? Очевидно, в неї була б інша доля, досить безрадісна, досить несправедлива, але, можливо, не така трагічна; не було б у ній того спалаху, тієї пожежі, у полум'ї якої згоріли останні ілюзії Лариси, не відкрилася страшна істина: «Я — річ!»

Так, вивчаючи події п'єси, логіку й послідовність вчинків і дій персонажів, актор починає поступово оцінювати їх, починає усвідомлювати мотиви вчинків своїх героїв.

Уже в процесі «розвідки розумом» скелет твору починає обростати для актора живою тканиною. Зазвичай після такого аналізу актор уже виразно уявляє собі, що його герой робить у п'єсі, до чого прагне, з ким бореться і з ким у спілці, як ставиться до інших персонажів.

Станіславський писав: «Що значить оцінити факти й події п'єси? Це значить знайти в них прихований сенс, духовну сутність, визначити ступінь їх значення і впливу. Це значить підкопатися під зовнішні факти й події, знайти там, у глибині, під ними, іншу, важливішу, глибоко приховану душевну подію, що, можливо, й породила сам зовнішній факт. Це значить простежити лінію душевної події й відчутти ступінь і характер впливу, напрям і лінію прагнень кожної дійової особи, досягнути рисунок багатьох внутрішніх ліній дійових осіб, їхні душевні зіткнення, перетини, сплетіння, подібність і різницю при спільних прагненнях кожного до своєї життєвої мети.

Одне слово, оцінити факти — значить спізнати (відчути) внутрішню схему душевного життя людини. Оцінити факти — значить зробити чужі факти, події і все життя, створене поетом, своїм власним. Оцінити факти — значить знайти ключ до розгадки таємниці особистого духовного життя зображуваної особи, заховані під фактами й текстом п'єси».¹

Для того, щоб перевірити, наскільки активно усвідомили актори дійсну структуру твору, Станіславський пропонував кожному учасникові вистави розповісти лінію своєї ролі через усю п'єсу від початку й до кінця. Це дуже корисна вправа, тому що увага актора при цьому зосереджується не на тому, що говорить герой, а саме на тому, як він діє, чого домагається, заради чого робить той чи інший вчинок, тобто на дії та на її мотивах. Розповісти лінію своєї долі акторові досить складно. Він може це зробити тільки тоді, коли в його свідомості уже склалася логіка й послідовність подій. А оскільки це робить кожен із учасників, і всі інші, при цьому присутні, виправляють, дискутують, то вже в процесі «розвідки розумом» весь колектив здобуває чітке знання фактичного матеріалу п'єси.

Коли п'єсу таким чином проаналізовано, кожен актор зокрема й весь колектив у цілому вже упригуду наблизяться до визначення надзавдання п'єси. Вони вже орієнтуються у всьому матеріалі п'єси, знають шлях кожного образу, ланцюг належних йому вчинків і дій, і тому можуть із незрівнянно більшою точністю встано-

¹ Станіславський К. С. *Собрание сочинений: в 8 т. — Т. 4. — С. 108–109.*

вити, які прагнення лежать в основі цих вчинків, яка основна життєва мета певної людини, певної групи осіб, і в результаті збагнути ідею твору.

Не треба думати, що пізнавальна частина роботи над п'єсою, її розгляд у період «розвідки розумом» забирає багато репетиційного часу. Від першої ж зустрічі учасники майбутнього спектаклю отримують у руки «аріаднину нитку» — проникнення в п'єсу через події, дії, вчинки, — і це відразу ж спрямовує роботу на конкретний ґрунт. Звичайно, все залежить від складності п'єси, від багатства її внутрішніх ходів. Але у всіх випадках акторам не доводиться блукати навколо п'єси, витрачаючи силу й енергію на розмови «взагалі» про п'єсу, про ролі (а це траплялося і трапляється при старому порядку роботи).

Тепер актори з перших кроків пірнають у вивчення конкретних вчинків дійових осіб, вивчають роль не від уривка до уривка, не від явища до явища, а за вагомими віхами людського життя, замкненого в рамках п'єси. Вони від самого початку пізнають перспективу ролі й уже в подальшій роботі, переходячи до аналізу її деталей, розглядають їх із позиції **г о л о в н о г о , п р о - в і д н о г о в р о л і .**

Нагадую ще раз: у процесі «розвідки розумом» актори вивчають п'єсу, але не репетирують, не читають її за ролями.

Коли дієва лінія ролі переважно усвідомлена актором, коли він зрозумів логіку, послідовність і значення головних фактів життя свого образу, ми знову **п о в е р т а є м о с я д о п о ч а т к у п ' є с и .** Тепер ми починаємо розбирати текст детальніше, охоплюючи не тільки етапні, великі

події, але й дрібніші, другорядні події й пов'язані з ними прагнення, дії героїв, тобто все те, що зразу ж знадобиться актору в етюді, — адже мета його саме в тому, щоб підійти, наблизитися до п'єси впритул, нічого не втрачаючи з її зовнішніх і внутрішніх мотивів.

Тут же ми визначаємо теми, що торкаються дійових осіб, присутніх в епізоді п'єси, який підлягає аналізу. Інакше акторові важко імпровізувати текст таким чином, щоб своїми словами висловити думки автора.

Щоб актор зумів підняти ту чи іншу тему в етюді, недостатньо тільки назвати її. Необхідно усвідомити, яку роль кожна з цих тем відіграє в житті людини, чому саме в тих обставинах ця тема виникла, що породило її сьогодні, що ставить собі за мету персонаж, висловлюючи ті чи інші думки. Й оскільки актор уже знає головні події всієї п'єси, знає життєву мету героя, йому порівняно легко визначити, які теми в певній розмові є вирішальними, центральними, а які другорядними, прохідними.

Наприклад, головним рушієм дії у «Міщанині-шляхтичі» Мольєра є пристрасне бажання буржуа Журдена стати дворянином. Із цього прагнення виникають усі вчинки Журдена: і вивчення «дворянських» премудростей, і спроби знайти собі коханку в аристократичному середовищі, й, нарешті, улаштувати шлюб своєї дочки з сином «турецького султана». Усі ці дії пояснюють «людське існування» Журдена протягом усієї п'єси.

Коли ми в Центральному дитячому театрі почали з'ясовувати те, як же минає сьогоднішній

день Журдена, то переконалися, що головною подією, яка хвилює Журдена, є довгоочікуваний прихід Дорімени.

Журден хоче бути дворянином до кінчика нігтів. Мати світську коханку — межа його мрій. Якщо Дорімена буде прихильною до нього, він стане істинним дворянином в очах світського товариства й у власних очах — так принаймні думає сам Журден. Передбачуваний прихід Дорімени — головна сь о г о д н і ш н я подія його життя. І хай би що робив Журден, він ні на хвилину не залишає поза увагою, що це станеться сьогодні, що сьогодні «вона» прийде. Ця думка диктує Журдену певний ритм поведінки, особливу жадібність у сприйнятті всіх «премудростей», яким навчають його оплачені вчителі.

Але цю думку треба пронести через безліч епізодів, у кожному з яких виникають свої конфлікти, свої теми, свій хід думок і дій, які треба визначити й проаналізувати, щоб мати право зробити е т ю д.

Такий детальний аналіз за подіями, діями й темами не може охопити зразу велику частину тексту п'єси — актор не може так багато запам'ятати. Для початку ми беремо уривок — і саме з цим уривком актор виходить на майданчик зробити етюд.

Обсяг узятого може бути різним. Це залежить від складності епізоду, від того, що актори чогось не розуміють чи, навпаки, легко й продуктивно оволоділи матеріалом п'єси. Важливо, щоб актор виходив на етюд хоча б із частково за-

вершеним уривком, де вичерпується та чи інша подія чи поворот сценічної події п'єси.

Яскраве уявлення про такий уривок, опрацьований до стадії, коли актор може зробити повноцінний етюд, дає Станіславський в аналізі народної сцени першого акту «Отелло».

«Зрозуміти спросоння, що трапилося. З'ясувати те, чого ніхто до ладу не знає. Розпитувати одне одного, заперечувати, сперечатися, якщо відповіді не вдовольняють, висловлювати свої міркування, погоджуватися з ними, перевіряти чи доводити необґрунтоване.

Почувши крики ззовні, шукати вікна, щоб подивитися і зрозуміти, що діється. Не зразу знайдеш собі місце. Домогтися його. Роздивитись і почути, що кричать нічні скандалісти. Хто вони? Сперечаєшся, бо дехто вважає їх за інших. Упізнали Родриго. Слухати й намагатися зрозуміти, про що він кричить. Зразу не повіриш, що Дездемона могла зважитися на божевільний вчинок. Доводити іншим, що це або інтрига, або п'яна маячня. Вилаяти скандалістів за те, що не дають спати. Погрожувати й гнати геть. Поступово переконуватися в тому, що вони кажуть правду. Обмінятися із сусідами першими враженнями. Висловити докір чи співчуття з приводу того, що сталося. Ненависть, прокляття й погрози маврові. З'ясувати, що робити і як поводитися далі. Придумувати усі можливі виходи із ситуації. Захищати свої, критикувати чи схвалювати чужі. Намагатися дізнатися про думку начальства. Підтримувати Бранбанцію в його розмові зі скандалістами. Підбурювати до помсти.

Вислухати наказ про погоню. Кинутися виконати його якнайшвидше».¹

Мова в цьому уривку, блискуче розробленому Станіславським, іде про масову сцену, де завдання й дії учасників зведені ніби в єдиний список, але суть справи від цього не змінюється.

Безсумнівно, якщо той чи інший уривок відпрацьований так детально щодо знання всього, в ньому закладеного, — від зовнішньої дії до вагомих внутрішніх мотивів — актор, репетируючи етюд, уже не відійде далеко від п'єси, він буде саме п'єсу, епізод п'єси вивчати й засвоювати в дії, ставлячи себе в запропоновані обставини ролі.

Однак, ледве ступивши на кін, актор опиняється перед цілою низкою питань, на які йому негайно треба знайти відповідь, щоб зробити етюд.

В яких обставинах відбувається дія? Це літо чи зима, холодно чи спекотно? Яка пора дня? Як і в що можуть бути одягнені герої? Звідки вони сюди прийшли, що мають у руках, вони стомлені чи, навпаки, бадьорі? Як поводить ся дійова особа: лежить чи ходить по кімнаті, читає чи щось пише або майструє?

Як бачимо, на першій же етюдній репетиції актор стикається зі всіма подробицями ф і з и ч н о г о б у т т я певної сцени. Щойно він спробує ввести себе в запропоновані обставини ролі, у нього зразу ж виникає комплексне сприйняття дійсності, і його внутрішні психологічні відчуття стають невіддільними від відчуттів фізичних, матеріальних.

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. — Т. 4. — С. 220—221.

Усі ці питання, звичайно, виникали перед актором і раніше, за старого репетиційного порядку, але тільки на пізніх його етапах, а впродовж тривалого періоду роботи за столом фізичний бік людського існування був тільки передбаченням, а не проявлявся реально, як це робиться в етюді тепер. Годі навіть уявити собі, як допомагає акторові це поєднання, як легко, непомітно осягає він в умовах етюду те, чого так важко домагався колись за столом.

Одна справа — зрозуміти, що Єгор у «Дітях сонця» Горького, занепокоєний хворобою жінки й розмовами про холерні бунти, іде з кийком на «пана». Інша справа, коли актор, що виконує роль Єгора, візьме кийок і ввірветься в протасівський дім. Одна справа — з р о з у м і т и відчуття Меркуцію й Тібальта в момент поєдинку, зовсім інша — в и й т и на цей поєдинок. Одна справа — р о з д у м и про чаркування сера Тобі з приятелями у «Дванадцятій ночі», інша — безпосередня участь у тому. Одна справа — репетирувати третю дію «Васси Железної», до певного часу оминаючи епізод «пташок божий», інша — хай невміло, неоковирно, без накресленого малюнка, а все ж самому безпосередньо, фізично пройти через цю звичну оргію залізновського дому.

Епізоди, достатньо складні для засвоєння, раптом стають доступними, зрозумілими, коли вони входять у звичайне психофізичне життя актора, сприймаються, як говорив Костянтин Сергійович, не тільки розумом, а й усім організмом творця.

Ось чому, переходячи до етюдів, ми намагаємося, щоб призначений для роботи майданчик

виглядав приблизно так, як він має виглядати у виставі. Якщо в п'єсі люди їдять, п'ють, — хай буде все необхідне для того, щоб нормально накривати на стіл. Якщо під час дії потрібна гітара — гітара має бути на першій же репетиції: музика, можливо, ще не написана, тоді актор заспіває щось своє, але зіграти й заспівати він повинен обов'язково; якщо дія відбувається в давнину, жінки репетирують у довгих спідницях, чоловіки — в плащах і фраках, добутих із запасів костюмерних.

Усе це підводить нас до суми питань, пов'язаних для режисерів із визначенням місця дії вистави.

Із цілої низки описів ми знаємо, що Костянтин Сергійович пропонував акторам в етюдах самим фантазувати про місце й обставу. М. М. Горчаков чудово описав етюди під час роботи над виставою «Лихо з розуму», коли учасники репетиції на власний розсуд розташовували меблі в домі Фамусова, входячи таким чином в атмосферу московського панського будинку.

Такі етюди зовсім не мали на меті залучити акторів до декоративного вирішення вистави. Я не пригадую, щоб Станіславський будь-коли спирався у визначенні місця дії чи в загальному декоративному вирішенні спектаклю на досвід акторів, набутий ними в процесі етюду.

Місце дії є одним із дуже важливих елементів, що характеризують задум режисера. Воно розкриває те, до чого прагне режисер привести образ вистави. Вибране випадково, неточно, воно відразу ж переведе спектакль в інший ракурс, внесе чужі, сторонні мотиви, зруйнує його

атмосферу. Тому таке велике значення в долі кожної вистави має контакт режисера з художником, їхнє спільне захоплення п'єсою, уміння побачити її однаково.

Відомо, що Станіславський тричі повертав ескіз картини «Весілля» з комедії Бомарше «Весілля Фігаро» відомому художнику О. Я. Головіну, поки він повністю збагнув задум Костянтина Сергійовича. І тоді замість традиційної сценічної пишноти виник знаменитий головінський дворик — невеликий простір, окреслений трьома дахами з черепиці, мальовничу гаму якого творили синє небо й білі стіни, освітлені гарячим південним сонцем. Це було дуже важливо для теми вистави: тут, на задньому дворі графської садиби, прості люди святкували, радіючи поєднанню двох закоханих сердець — Фігаро й Сюзанни.

У практиці театру робота режисера з художником зазвичай передує початкові репетиційного періоду, і вже ця обставина припиняє марні балачки про те, ніби режисер має право готуватися до вистави разом із акторами.

Мій особистий досвід переконує мене в тому, що точно визначене місце дії полегшує етюдну роботу актора. Виходячи на свій перший етюд, актор зразу ж потрапляє в умови того простору, який йому треба обживати в процесі всієї подальшої роботи.

Тож сценічний майданчик оформлений, усі аксесуари дібрано, актори одягли якісь костюми, і починається перша етюдна репетиція. Не треба думати, що вона відбудеться ідеально.

Повторюю, зробити етюд не просто, навіть якщо він добре підготований у період «розвідки розумом». Акторові на репетиційному майданчику потрібно уникнути затиску, загальмованості. Він згадує: «А що далі?»; він боїться щось пропустити і, звичайно, часто пропускає, бере тільки те, що встиг органічно зрозуміти, що найкраще запам'яталося.

Сцена, досить тривала в п'єсі, в етюді іноді куца, її мотивації убогіші, примітивніші, ніж в автора, аргументація слабша, ніж у тексті ролі. Й одразу стає зрозуміло, що саме актор пропустив, не збагнув, що виявилось не досить чітко визначене в період «розвідки розумом», у чому ми відхиляємося від суті п'єси. Зрозуміло не тільки режисерові, що за своїми обов'язками слугує дзеркалом театру, але, що особливо важливо, — зрозуміло самому акторові, щойно він знову бере до рук роль. Ось чому після того, як зроблено етюд, актор знову повертається за стіл і аналізує щойно зіграну сцену.

Необхідно спланувати репетицію так, щоб у ній постійно чергувались етюди з їхнім аналізом за столом. Дуже важливо, щоб навіть протягом однієї репетиції актор не відривався від п'єси, щоб він міг одразу проконтролювати п'єсою все, що накреслено ним в етюді.

В опублікованих матеріалах книги «Робота актора над роллю» Торцов-Станіславський радить учням, що проаналізували етюдно початкову сцену «Ревізора», скласти два списки: в один внести дії, зроблені ними імпровізаційно, в другий — вписати дії, вказані автором, а потім

порівняти обидва списки, щоб у подальшому «закріпити моменти розходження».¹

Саме «порівняння списків» і є метою післяетюдного аналізу. Але це вже зовсім не той аналіз, який актор робив до початку етюдів. Він уже фізично перейшов на позиції образу, вже відчув себе на його місці, спробував діяти від його особи. До столу він повертається розворушеним, наелектризованим тільки-но проведеним дослідом аналізу в дії й тому особливо ловить себе на недоліках, помилках, поверховому розумінні тієї чи іншої обставини п'єси; тут же знову прочитується текст, тут вловлюється формулювання автора; воно сприймається радісно (ой, як добре сказано, настільки це краще, точніше, вагомніше, ніж він, виконавець, зміг передати своїми словами!); помічені хиби викликають гіркоту, і в актора з'являється бажання йти на сцену й продовжувати репетицію. Оце і є творчість, як говорив Станіславський, «а *chaud*, а не *a froid*».

У період етюдів і їх аналізу надзвичайно розширюється коло питань, які актори тепер уже конкретно, «з середини» ролі ставлять собі й режисеру. Вони запитують, бо інакше їм важко буде діяти в етюді, вони не зможуть глибоко вникнути в запропоновані обставини п'єси.

«Тільки для того, щоб вийти на сцену людськи, а не по-акторськи, вам треба було дізнатись: хто ви, що з вами трапилося, у яких умовах ви тут живете, як проводите день, звідки прийшли, і багато інших запропонованих обставин, ще не усвідомлених вами, що мають

¹ Станіславський К. С. *Собрание сочинений: в 8 т.* — Т. 4. — С. 326.

вплив на ваші дії. Інакше кажучи, тільки для того, щоб правильно вийти на сцену, необхідно пізнати життя п'єси й свого до нього ставлення»,¹ — пояснював учням Торцов-Станіславський суть свого методу.

Нам доводилося спостерігати щоразу, коли репетиція п'єси відбувалась етюдним способом, як активно виникають питання з боку акторів. В умовах, коли треба висловити думку своїми словами, актори активно ковтають усе, що допомагає їм зрозуміти поведінку й хід думок своїх героїв.

Беручись до постанови «Міщанина-шляхтича», ми почали з того, що прослухали лекцію С. С. Мокульського про мольєрівський театр і про матеріальну культуру епохи Мольєра, відображену в його знаменитій комедії. Лекція була сприйнята з цікавістю, але питання лекторові ставили тільки режисери. Актори нічого не запитували. Та минуло небагато часу, ми почали репетицію п'єси поетюдно, й тоді учасники майбутньої вистави засипали С. С. Мокульського найрізноманітнішими питаннями.

Яке виховання міг отримати в той час у Франції середній буржуа? Чи вміли купці читати й писати — чи не є в цьому сенсі Журден винятком? Чи правда, що світські жінки виходили на вулицю в масках або закриваючи обличчя віялами? Що таке пістоль і луїдор, яка вартість цих монет? У чому тримали гроші — в мішечках чи гаманцях? Хто наливав дамам вино при столі — чоловік, що сидів поруч, чи слуги,

¹ Станіславський К. С. *Собрание сочинений: в 8 т. — Т. 4. — С. 320-321.*

що стояли позаду панів? Чим займалась у ті часи дружина буржуа: допомагала чоловікові, торгувала у крамниці, дбала про домашнє господарство? Чи нюхали тоді тютюн? Чия прерогатива паличка: чи ходили з нею буржуа й світські люди? І багато-багато іншого.

Поміж цих питань було багато таких, яких сам Мокульський торкався у своїй вступній лекції, але тоді ці відомості ще не стали потребою й тому миттєво вискочили з пам'яті; тепер же актори сприймали їх безпосередньо як практичну необхідність.

Так само ж було в театрі Єрмолової, коли проходила репетиція «Як вам це сподобається» — вистави, у якій методика дієвого аналізу, власне, лягла в основу репетицій. Пам'ятаю, як доскіпливо випитували актори М. М. Морозова про шекспірівський театр, про становище блазнів при дворах коронованих осіб, про їхнє походження, виховання — чи це прості люди, чи шляхетного роду, і що примусило їх узятися за це ремесло; з'ясовували, що таке Арденнський ліс; зверталися до джерел. Взагалі пізнавальна активність акторів, які працювали у цій виставі, виявилась дуже високою, і вона проявилась уже під час етюдів.

Нарешті, в Центральному дитячому театрі учасники вистави «Лихо з розуму» спочатку чемно вислухали доповіді В. О. Філіпова та С. В. Шервінського, а пізніше, що особливо цікаво, закидали їх питаннями про побут, культуру взаємовідносин і лексику й стилістику грибоедовської п'єси.

Був у Центральному дитячому театрі й такий випадок. Ішла етюдна репетиція п'ятої картини «Сторінки життя» («Страницы жизни») В. Розова. Одна з героїнь п'єси, Надя, каже брату Борисові: «Облиш свої справи, візьмись нарешті за уроки!» (Я передаю тільки зміст репліки). Дійшовши до цього місця, С. Соколов, виконавець ролі молодого робітника Бориса, не зміг продовжити етюд, бо не уявляв собі реально, якою справою може займатись удома, у вільний час, його герой. Тоді ми поїхали на завод, познайомились із молодими робітниками, побували в них удома, збагатилися цінними спостереженнями і фактами про побут робітничої сім'ї. Так, дрібна деталь поведінки героя, не зрозуміла для виконавців, примусила їх гостро відчутти неповноцінність своїх знань і потягнула за собою широке й багатогранне вивчення середовища, в якому розгортається дія вистави.

Ознайомлення з натурою, з життєвими прототипами п'єси, походи на місця, де відбувається дія, відвідини музеїв, виставок, картинних галерей, вивчення матеріальної культури епохи — все, що допоможе акторові вникнути в суть образу, — за новим порядком роботи не ігнорується. Навпаки, потреба в цих знаннях активізується в процесі етюду, бо актор сам шукає конкретний матеріал, що допоможе йому глибше зрозуміти ті чи інші запропоновані обставини п'єси, усвідомлюючи, що без таких знань він не зможе рухатися далі — до зближення з образом.

Так, від етюду до етюду актор усе глибше вникає в життєву атмосферу п'єси, шукає містки від себе до образу, пізнає його внутрішній світ. У

кожному наступному етюді він діє з усе більшим багатством мотивів, глибшим особистим відчуттям подій у п'єсі.

Мета етюду досягнута, коли актор не тільки збагнув усі факти п'єси, правильно їх оцінив, зрозумів їхній сенс і значення в долі персонажа, але й зумів творчо їх виправдати. Тоді він зможе діяти продуктивно й цілеспрямовано в обставинах, запропонованих йому драматургом, тоді імпровізований текст буде виникати в нього органічно.

Контролюючи зроблений етюд п'єсою, повертаючись до авторського тексту, виконавці не тільки переконуються, що правильно зрозуміли й передали в етюді авторський задум, але й непомітно для себе органічно засвоїли якусь частину тексту. Буває й так, що повторюючи етюди, виконавці частково вже використовують лексику автора.

Післяетюдний перехід до столу і звернення до авторського тексту дає можливість акторові перевірити себе, зрозуміти і свої помилки, і свій правильний рух у ролі.

І з якою величезною творчою радістю актор сприймає текст автора, якщо він зробив етюд правильно, тобто правильно передав у діях і словесному вирішенні всі авторські думки.

Тоді відбувається справжня творча зустріч актора з автором — і це дарує ту радість, яка в подальшому дасть свої сценічні плоди.

Безумовно, в процесі етюдних репетицій, і досить часто, помилки насамперед викликані не досить усвідомленою логікою побудови авторського тексту та підтексту.

Наведу приклад із власної практики.

Репетиція зі студентами ГИТИСу пушкінських «Циган». Детально проаналізували всю поему. Робимо етюд. Дійшли до місця таємного побачення Земфіри з молодим циганом. Етюд іде добре, темпераментно, оцінки того, що відбувається, живі, органічні. Вільні від репетиції студенти хвалять колег. Особливо сподобалось, що студент у ролі молодого цигана, щоб урятувати кохану, допомагає їй утекти від розгніваного чоловіка, сміливо йде на зустріч з Алеко, підставляючи свої груди під удар ножа. Він жертвує собою задля Земфіри. Алеко нападає на нього з ножем, а коли Земфіра кинулася на захист коханого, вбиває і її.

Усе ніби правильно. І послідовність подій врахована, й логіка дій ніби виправдана, і навіть почуття живі, справжні.

Я вже давно виробила в собі звичку — хай який би вдалий був етюд, відразу після його завершення сідати за стіл, щоб авторським текстом перевірити його хід. І цього разу ми не зрадили нашого правила. Читаємо:

1-й голос

Пора.

2-й голос

Зажди!

1-й голос

Пора, мій милий!

2-й голос

Ні, ні! стривай, дождімося дня.

1-й голос

Вже пізно.

2-й голос

Ти несміло любиш!

Хвилинку!
1-й голос
Ти мене загубиш.
2-й голос
Хвилинку!
1-й голос
Ні, любов моя...
Проснеться муж...
А л е к о
Проснувся я.
Пождїть! Куди ж ви заспішили?
Вам добре й тут, біля могили.
З е м ф і р а
О друже мій, біжи!
А л е к о
Постій!
Куди ти, красню молодий?
Лежи!
(Встромляє в нього ніж).¹

Я помітила в тексті Пушкіна те, що не врахували студенти.

Якби вони звернули увагу на слова Алеко: «Куди ж ви заспішили?», — то зрозуміли б, що перша реакція, яка виникає у Земфіри й у молодого цигана, — втеча. Утікають вони обоє, інакше Алеко не зможе сказати своєї репліки.

Після слів Земфіри: «О друже мій, біжи!» — Алеко каже: «Постій! Куди ти, красню молодий?» Отже, молодий циган с п р о б у в а в у т е к т и.

¹ Пушкін. О. С. Цигани [переклад В. Сосюри] / О. С. Пушкін // Його ж твори в 4 т. Т. 2. — К : Державне видавництво художньої літератури УРСР, 1952. — С. 184–185.

За Пушкіним, не циган хоче врятувати Земфіру, а Земфіра хоче врятувати молодого цигана. В етюді ж студент, що грає цигана, захопився, можливо, дуже ефектними уявленнями, але вони не впливали з авторського задуму. Зіставлення етюду з авторським текстом поеми зробило те, що авторський текст органічно й легко запам'ятався студентами, і при повторенні етюду всі дії були виконані згідно із задумом Пушкіна. Звірка етюду з текстом дозволяє глибше зрозуміти поведінку дійових осіб і точну авторську лексику, а отже, і жанр твору.

Скільки разів треба повторювати репетицію кожної сцени етюдно? Коли актори впритул підходять до тексту, зміст сцени стане виразним в етюді, в ньому вже нема потреби, можна рухатися далі, до наступного уривка. Фіксація і шліфування не потрібні. Як тільки актори засвоять власний текст, запам'ятають його, вони відразу сховаються за ним, як за чужим, як текстом автора, й етюдна репетиція втратить сенс. Режисер має пильно слідкувати, щоб цього не сталося.

Створення образу — тривалий і складний процес, за час якого актор ще багато чого буде уточнювати й поглиблювати в подальшій роботі над п'єсою. Звичайно, в етюдах він не досягне того багатства думок, що дає йому авторський текст. Але він буде г о т о в и м д о с п р и й н я т т я а в т о р с ь к о ї л е к с и к и, глибоко зрозумівши всі внутрішні ходи, що породжують ті чи інші слова дійової особи. Через етюд і відбувається така підготовка. В процесі дієвого аналізу ролі актор перебуває в умовах о б о в' я з к о в о ї т в о р ч о с т і (без творчості зробити етюд не-

можливо), тому органічно підходить до втілення образу живої людини на сцені. Процес оволодіння матеріалом ролі ні на хвилину не стає формальним, не має в собі елементу механічності.

Які ж головні переваги дієвого аналізу?

Чому Станіславський так наполегливо намагався втілити цей метод у життя?

Насамперед новий репетиційний порядок різко підвищує відповідальність актора, розвиває творчу активність усіх учасників вистави. Якщо актор із перших хвилин не почне з належною відповідальністю ставитися до етапу «розвідки розумом», не розбереться як слід у всьому багатстві мотивів, що характеризують поведінку образу, не охопить усіх розгалужень, усіх поворотів дії, він не зможе органічно діяти в етюді. Адже в нього немає тексту, що може приховати його безпомічність, — йому самому треба створити для себе свій текст. Не охопивши матеріалу ролі в перебігу «розвідки розумом», він не зуміє імпровізувати в етюді, не зможе брати участі в спільній праці, підведе колег, зірве етюд.

Це відчуття спільної відповідальності за репетицію, за її плідний процес дуже згуртовує колектив, народжує робочу атмосферу, таку необхідну для творчості.

Актор в етюді мусить бути зосередженим. Якщо процес його існування в обставинах ролі триватиме інакше, ніж у житті, якщо він хоч на мить перестане думати, слухати, оцінювати, якщо його вчинки не будуть послідовні й логічні, він не втримає ланцюга подій, не знайде ні правильних дій, ні потрібних слів.

Етюд сповнений несподіванок для самих учасників: ніколи не можна передбачити, що прийде від партнера, як укладеться розмова. Актор в етюді не чекає чергової репліки від партнера: він сприймає безпосередньо щойно народжену думку. Розхристаність, неуважність, формальне перебування болісніше відбивається на етюді, ніж на читанні за столом, болісніше й очевидніше.

Етюдні репетиції здебільшого йдуть «у нерві», творча активність виникає сама по собі, без особливих зусиль з боку режисера.

І друге, ще важливіше. Протягом усього дієвого аналізу актор підсвідомо втішається думкою: «Ми ж поки що робимо лише етюд!» Актор твердо знає, що етюд — тільки шлях від себе до образу, і до образу ще далеко. Усвідомлення цього робить його сміливим. Помилка в етюді для нього не страшна. Етюд — це тільки проба, пошук, перевірка, це перший крок до створення ролі; етюд — це чернетка (яка для того й існує, щоб не було в роботі актора білих плям, у спектаклі — порожніх, невиразних місць). В етюді ніщо не закріплюється «намертво», ніщо не робиться раз і назавжди.

Це усвідомлення — «ми ж тільки робимо етюд!» — знімає з актора психологічні гальма; актор відчуває себе р о з к р і п а ч е н и м. Він охоче шукає, легко відмовляється від щойно знайденого, його фантазія працює активно й гостро, у нього виникає імпровізаційне самовідчуття не тільки на час етюдних репетицій, але й, що особливо важливо, на весь період роботи над п'єсою. Й трапляється досить часто, що вже на пізніх ета-

пах актори сперечаються, не знаходять спільної думки в якомусь пункті, а потім обов'язково хто-небудь скаже: «Ну, зробимо ж етюд!». І йдуть на сцену й аналізують сумнівний епізод, легко переходячи до імпровізації тоді, коли всі вже добре знають авторський текст.

Спостерігаючи десятки разів це дивне «розкріпачення» актора в етюді, мимоволі думаєш, що якби навіть етюдний метод не мав жодних інших переваг, то тільки заради цього «розкріпачення» актора дієвий аналіз необхідно запровадити в нашу театральну практику.

Це не єдина перевага нової методики. Хіба не суттєво, наприклад, що етюд, кидаючи актора в запропоновані обставини ролі, примушує його від самого початку діяти не подумки, а **р е а л ь н о**, діяти від свого імені в ситуації п'єси?

Звичайно, коли виконавці виходять, скажімо, на етюдну репетицію, їм ще треба виконати величезну роботу внутрішнього й зовнішнього злиття з роллю. Але вже ні він, ні вона не запитують режисера про роль у третій особі, а обов'язково в першій («Чи правильно я тут дію?», «Чи правильно я розмірковую?», «Що означає для мене та чи інша подія?»). Перехід на позицію людини-героя, «вповзання у шкіру діючої особи» в етюдній роботі полегшується тим, що актор швидко накопичує особистий, конкретний досвід існування в запропонованих обставинах ролі, виконуючи дії героя, мислячи його думками, занурюючись у природу його почуттів.

Надзвичайно важливо при цьому, що етюд самим своїм ходом допомагає акторові зберегти правильну послідовність у накопиченні елемен-

тів внутрішнього самопочуття, веде його через дії до всієї сфери життєвих проявів духовного й фізичного буття людини. Чому це відбувається?

Уже йшла мова про те, що етюд і ще до нього попередній розгляд п'єси за столом досить швидко наштотвхують актора на лінію дій героя, примушують його чітко відповісти на запитання: «Що я роблю в цьому епізоді?»

Скажімо, відбувається репетиція «Снігуроньки» Островського. Це одна з його чудових п'єс. Але краса й складність її лексики часто нищать дієву структуру п'єси.

Візьмемо для прикладу один із монологів Снігуроньки. Снігуронька благає Весну обдарувати її почуттям любові, якого вона досі не зазнавала й не відала. Монолог тривалий, гарні слова, і в ньому легко втратити лінію дії.

Островський пише про те, що Снігуроньку охопила туга, вона хоче кохати, але як про це сказати словами, не знає. І почуттів у душі немає. Почне ластитись, голубитись, почує «дорікання, насмішки й докори за дитячу соромливість, за холодне серце». Вона говорить про ревності, які відчула, ще не пізнавши любові. Про заздрість тих, хто любить, про сльози, про безсонні, важкі ночі...

Я неодноразово бачила, як молоді актриси й студентки заплутуються в авторському багатослів'ї, як у густому лісі, й занурюються в любовання почуттями героїні. В етюдній репетиції, ще не знаючи авторського тексту, актриса насамперед усвідомлює, що її дії спрямовані на те, щоб переконати матір-Весну у своєму праві кохати, що таке право природа дає кожній дівчині.

Однак, визначивши в цьому уривку п'єси дію, актриса органічно не може зупинитися тільки на ній. Абстрактної дії, не пов'язаної із запропонованими обставинами, не існує в природі. Треба рішуче відкинути вульгарне уявлення про те, ніби абстрактна логіка може механічно ввести актора в образ, ніби достатньо оволодіти цією логікою — й образ готовий. Якщо ми спочатку виділяємо дію, то тільки для того, щоб рухатися від її оголеної суті до конкретних мотивів, що викликають цю дію.

Що означає в нашому випадку переконати матір-Весну подарувати Снігуроньці почуття любові? Очевидно, насамперед переконати, що без цього дару вона не зможе жити так, як жила раніше, нічого не знаючи про любов.

Виконавиці треба добре пофантазувати, створити цілий ланцюг бачень, зануритись у внутрішній світ Снігуроньки. Їй доведеться зрозуміти, що вона пережила, коли Лель пішов від неї до Купави, що лякало її в Мізгірі...

Не зрозумівши цього, вона не зможе виконати визначеної дії.

Візьмемо інший приклад. У низці п'єс цілі епізоди побудовані на тому, що людина чогось очікує. Спільне в цих епізодах — тільки абстрактна основа дії: очікування. Але воно буде зовсім різним, щойно ми торкнемося конкретних запропонованих обставин, характеру конкретної людини, її самопочуття в даний момент. Чекає капітан Сафонов свою кохану дівчину Валю, що пішла в розвідку через лінію фронту, і всім своїм єством прагне, щоб вона повернулась. Чекає Раневська: чим завершаться торги — чи продано вишневий сад, чи врятовано? Героїня п'єси Тур-

генєва «Вечір у Сорренто» Маша з нетерпінням чекає, коли боязкий обранець її серця нарешті скаже їй слова кохання, і всіляко провокує це освідчення, що так затягнулось. Як по-різному в цих трьох уривках усі герої чогось чекають! І тому, починаючи з дії, актор удається до сукупності обставин, що провокують ці дії й конкретизують їх.

Від дії до всіх інших елементів внутрішнього самопочуття — це шлях актора в процесі дієвого аналізу. І перше, що постає на цьому шляху, — це характер, індивідуальність тієї людини, яка виконує у п'єсі цю дію, робить той чи інший вчинок.

У театральних колах побутує думка, ніби Станіславський, акцентуючи елемент дії, ігнорував питання про характер героя. Однак зіставлення останніх відкриттів Станіславського зі всією системою його поглядів переконує нас: хай би яка сфера акторської психотехніки привертала його увагу в той чи інший період, він ніколи не випускав із поля зору мети, якій служить усе його вчення, — створення на сцені конкретного, неповторного людського характеру.

Коли Торцов-Станіславський, працюючи над «Ревізором», аналізує зроблений етюд, він фіксує увагу учнів на тому, що, діючи від імені Хлестакова, він, як куля, влітає в номер провінційного готелю, швидко зачиняючи за собою двері, а потім підглядає у замкову щілину. Він вбачав у цих вчинках суть характеру гоголівського героя — боягуза й «фанфарончика», незначну й нікчемну людину.

Виконуючи в етюді ту чи іншу дію, актор відразу ж опиняється перед питанням, як ця дія

характеризує його героя, які риси підкреслює й відкриває в ньому, що може і чого не може зробити його герой. Після етюдного аналізу ми довго зупиняємося на тому, що може й чого не може такий людський характер.

На режисерському факультеті ГИТИСу (на курсі, яким керували А. Д. Попов і я) ми проводили репетицію однієї з перших картин «Дванадцятої ночі» — «В Олівії». Студент, що працював над роллю Мальволіо і згодом чудово її зіграв, в етюді почав відверто, гнівно реагувати на знущання блазня. Повернувшись після етюду до столу, ми скерували увагу студентів на те, що така поведінка не відповідає характеру Мальволіо, його честолюбним задумам.

В іншому епізоді п'єси Олівія каже про свого дворецького: «Де Мальволіо? Він ввічливий і урочистий. У цій справі такий слуга мені потрібен». Тобто в очах графині Мальволіо зовсім інший, ніж в уявленні слуг, які добре знають його справжнє обличчя — обличчя надутого грубіяна. Очевидно, він маскується, грає відому роль. Поруч із графинею він нізащо не віддасть того «капіталу», який наживав протягом багатьох років.

Ми відразу перечитали все, що стосується Мальволіо, все, що кажуть про нього інші дійові особи, і студент зрозумів, що зі слугами Мальволіо — один, а з графинею — зовсім інший, що це його дволика сутність, пройнята ханжеською мораллю пуританства. Інакше кажучи, про людину, про її соціальну характеристику, про ідейний задум, вкладений автором в образ, — про все це ми заговорили заради маленької прохід-

ної сценки в п'єсі, де Мальволіо майже не має тексту. Але цієї розмови виявилось досить, щоб студент, який працював над образом Мальволіо, в наступному етюді різко змінив свою поведінку. Зберігаючи внутрішню реакцію на знущання блазня, зовні він залишався стриманим, спокійним, що має характеризувати «ввічливого й урочистого» дворецького графині Олівії.

Актор робить етюд, виходячи з власної індивідуальності. А це означає — аналізувати себе, людину-актора в запропонованих обставинах п'єси. Але саме тому, що ці обставини зовсім інші, ніж ті, що формували особистість актора в житті, в етюді зразу ж виникає розрив, відстань між ними, стає зрозуміло, від чого треба акторові відмовитися, що в собі перебороти, а які з власних життєвих рис можна взяти як «будівельний матеріал» для створення образу.

Ми проводили репетицію п'єси В. Розова «Сторінка життя» в Центральному дитячому театрі. Актриса (Т. М. Струкова), у житті дещо екзальтована, рвучка, пробує в етюді перший вихід старої вчительки Єлизавети Максимівни. На післяетюдному аналізі виникає розмова про те, що професія вчительки накладає різкий відбиток на людину, що довгі роки перебування в школі обов'язково виробляють у педагога спокій, витримку, розміреність мови, дуже чіткої, правильно побудованої. Актрисі з першого ж етуду довелося замислитися над образом, який вона творить, і виконати величезну роботу над собою, над своїми життєвими даними. У результаті вона зіграла цю роль, на мій погляд, бездоганно щодо лінії правди поведінки своєї героїні.

Й останній приклад. Студенти другого курсу Театрального училища імені Щепкіна, ще зовсім діти, працювали над одноактною п'єсою Чехова «На великій дорозі». У п'єсі є персонаж — поміщик Борцов, радше, колишній поміщик, а нині безхатко, нещасна, пропадає людина. Він розорився, дружина його покинула, будинок проданий на торгах, грошей немає, переживає крайнє приниження. Залишилась одна «святиня» — медальйон із портретом жінки, яку він трепетно кохає, і яка й занапастила його. І вже немає надії підняти, немає більше жодних бажань у Борцова, крім постійного хворобливого бажання випити, втопити своє горе у вині.

Про все це ми говорили в період «розвідки розумом», однак студент, що готував роль Борцова, не врахував його біографії, обставин його особистої долі й на початках намагався реалізувати лише одну дію героя: прагнення випити, дістати вина, на яке немає грошей, виканючити в господаря бодай чарочку, бодай ковток.

Що ж вийшло? Борцов негайно потрапив до гурту волоцюг, що тулилися в заїжджому дворі, втратив своє індивідуальне обличчя. А це неправильно, бо нехай який жалюгідний, знеособлений був Борцов, його не викинеш із минулого життя, його виховання, набутих роками звичок, манер, невіддільних від людини, що виросла в певному середовищі. Борцов і в лахмітті чимось істотно відрізняється від своїх товаришів у нещасті, як відрізнявся від інших мешканців нічліжки качаловський Барон у мхатівській виставі «На дні». В нашому ж етюді соціальна правда про людину не передана.

Повернувшись після етюду за стіл і шукаючи в п'єсі причини своєї помилки, студент зрозумів, що й своєю лексикою Борцов різко відрізняється від свого оточення, що йому, й тільки йому, можуть належати такі, наприклад, фрази: «Зрозумій ти, невігласе, якщо у твоїй дерев'яній мужицькій голові є хоч крапля мозку, не я прошу, нутро, кажучи по-твоєму, по-мужицьки, просить! Хвороба моя просить! Зрозумій!»

Тут ми підійшли до однієї дуже важливої особливості роботи над п'єсою етюдним методом, особливості, про яку нічого досі не було сказано. Ми говорили про те, що після репетиції того чи іншого епізоду з імпровізованим текстом актор зразу ж переходить до столу, перечитує авторський текст, перевіряючи ним усе, що тільки що народилось у ході етюду. Й ось саме під час цих післяетюдних розглядів слід вимагати від акторів не тільки уточнення етюду за діями, темами, але й свідомо звертати їхню увагу на л е к с и ч н у б у д о в у, граматичну структуру, ту чи іншу особливість мови героя, що проявились у тій чи іншій сцені.

Це важливо з двох причин. Насамперед тому, що в талановитого письменника мова індивідуальна, вона чітко відповідає характерові людини, ходу її думок, її самопочуттю в конкретний момент.

Ми намагаємося, щоб актор зрозумів, чому дійова особа у певній ситуації говорить багато чи, навпаки, мало; чому в неї виникає пауза чи монолог. Якщо мова героя переривається паузами, необхідно зрозуміти психологічні мотиви саме такої форми мови. Чи, навпаки, якщо пер-

сонаж говорить плавно, легко, довгими фразами, то звідки виникла така свобода? Чи тому, що герої в житті часто говорять на одну й ту ж тему, й мова його плине майже механічно, без почуттів, як, наприклад, у вчителя філософії в «Міщанині-шляхтичі», коли він говорить про фізику й інші науки? Чи тому, навпаки, що якась тема надто хвилює героя, і він може годинами говорити про неї? Чи тому, нарешті, що для нього дуже важливо переконати співрозмовника, домогтися його згоди, підштовхнути на певний крок? Усе це треба зрозуміти і вирішити, інакше не оволодієш логікою дії, правдою поведінки персонажа.

Знаменита Анфуса Островського говорить вигуками, їй автор надав тільки слова-бульки, слова без значення; але ці безконечні «де там!», «що там!» дуже точно характеризують убогий світ Анфуси, її становище утриманки, людини без своїх слів, своєї мови.

А ось герої Шекспіра володіють надзвичайно багатою мовою, образною, насиченою живими порівняннями, дуже аргументованою. Отже, щоб імпровізувати в етюді, наближаючись до Шекспіра, треба оволодіти подібним відчуттям життя, інакше не народяться потрібні слова.

Так само треба проводити етюдну репетицію віршованої п'єси, треба відчутти те душевне хвилювання, яке примушує автора вкладати в уста героя вірші, а не прозу, і коли це вдається, коли актор і справді наближається до душевного настрою героя, у його імпровізації, зазвичай, мимоволі народжується вірш, хай і нескладний, часто наївний, але все-таки вірш, що збігається за тоном і розміром зі справжнім авторським

віршем. Так було в Центральному дитячому театрі з О. Єфремовим, коли відбувалася етюдна репетиція ролі Іванка в «Конику-горбоконіку», так було з цілим рядом студентів і акторів, що працювали над ролями з віршованим текстом.

Акторові треба оволодіти текстом п'єси не формально, а через усе багатство внутрішнього змісту, в ньому закладеного. Етюд якраз і переслідує цю мету — підвести актора до тієї форми вираження думки, яку пропонує автор. Отже, і саму цю форму треба вивчати, аналізувати, чому автор написав саме так, а не інакше. І якщо в актора є монолог, то імпровізація актора має бути наближеною до монологічної форми, а не зводиться до трьох куцих фраз, що тільки схематично передають авторську думку.

У лексиці п'єси, повертаючись до неї в післяетюдних аналізах, актор, як у дзеркалі, бачить свої помилки, починає розуміти, де він висловив думку неточно, вульгарно, де не передав авторської поетичності, авторської манери.

Опоненти етюдного методу часто говорять, що актор не літератор і йому ніколи не піднятися до слова, народженого талантом автора, силою його мислення, і начебто все, що озвучує актор в етюді, буде дріб'язковішим, менш виразним, ніж в автентичному тексті п'єси. Навіщо тоді, кажуть вони, свідомо штовхати актора на вульгаризацію, чи не краще відразу ж збагатити його серце й мозок точним авторським словом?

Але ж на початках авторське слово безсумнівно буде чужим в устах актора, далеким від того, що діється в його душі. Звичайно, актор не Шекспір, він не може імпровізувати в етюдах на

рівні великого художника слова, але він може й повинен створити в собі той світ, який дозволить персонажам драми мислити по-шекспірівськи. Й оскільки слово в етюді народжується в актора мимоволі, у результаті внутрішнього відчуття подій, то порівняння цього слова зі справжнім текстом допомагає визначити, наскільки чітко й добре актор оволодів авторською думкою. Власне тому на післяетюдних розглядах можна й треба говорити про авторську лексику.

Однак повернемося до питання про переваги етюдного методу. Ми вже з'ясували, що етюд найкоротшим шляхом підводить актора від дії до всіх елементів внутрішнього самопочуття в ролі і насамперед — до характеру персонажа. Неважко помітити, що, заговоривши про характер, наштовхуючись в етюд на його неповторні риси, актор не може охопити всіх проявів цього характеру, насамперед внутрішнього життя героя, яке у вченні Немировича-Данченка названо другим планом.

Студентові на етюдних репетиціях ролі Мальволіо довелося з перших кроків дієвого аналізу практично зіткнутися з тим, що він не зміг правильно діяти в ситуації п'єси, не усвідомивши другого плану Мальволіо. Так буває завжди, тільки-но актор зануриться в живу конкретику сцени, явища, епізоду; адже все, що відбувається там, завжди ширше від тих слів, які вимовляють персонажі. Мета етюдую якраз у тому, щоб розкрити підтекст — внутрішні, підводні течії п'єси, що збагачують її текст.

Використовуючи протягом багатьох років дієвий аналіз, я переконуюсь, що з його допомо-

гою акторам набагато легше оволодіти цілим рядом дуже складних процесів.

Пам'ятаю, як М. П. Хмельов, на той час керівник Московського театру імені Єрмолової, приймав етюдний період роботи над виставою «Як вам це сподобається» Шекспіра. Замість акторів, що сиділи б за столом, він побачив прогін п'єси. Тільки актори говорили своїми словами. Але дії, взаємини, думки, запропоновані обставини — усе було від Шекспіра. Хмельов особливо хвалив В. Якута — Жака та Ф. Корчагіна — Орlando за те, що вони так невимушено, азартно, з істинно шекспірівським комізмом розіграли один одного в сцені біля потічка. Це вдалося тому, що актори встигли за час етюдної роботи натренувати в собі творче самопочуття розіграшу, і щоразу в цій сцені воно приходило до них. Воно не зникло й тоді, коли актори оволоділи шекспірівським текстом. Навпаки, усе стало яскравішим, образнішим, шекспірівський текст ліг на чудово розроблену природу взаємин.

Проблемою внутрішнього монологу багато займалися і Станіславський, й особливо Немирович-Данченко. Обидва вони вважали, що в актора на сцені, як і в будь-якої людини в житті, завжди виникають думки, які вона не озвучує. Адже те, що ми говоримо, це тільки невеличка частка безперервного потоку думок, що виникають у людини, коли вона зіштовхується з дійсністю.

Етюд без цього внутрішнього монологу не можливий.

Я воюю з акторами, які не вірять, що внутрішній монолог може дійти, не вірять у другий

план. І не вірять із вини режисерів, які готові віднести ці поняття до «літературщини». А справжні актори не грають окремі уривки, вони вміють приносити "шлейф" своєї ролі на сцену.

Це питання, як на мене, дуже важливе й животрепетне. Я бачу, як деградують актори, коли в них зникає щось велике, духовне.

І ще одна обставина надзвичайно активізує процес спілкування й появу у зв'язку з цим внутрішнього монологу в етюді: неможливість передбачити, що прийде від партнера, які слова прозвучать. Ми вже говорили про те, що під час репетиції за столом актор часто чекає репліки від партнера, а в етюді безпосередньо сприймає його думки, він лише приблизно знає, як розгорнеться сцена, але всі її нюанси сьогодні можуть бути іншими, ніж учора, а завтра — іншими, ніж сьогодні.

Те ж можна сказати й про бачення, цей важливий елемент системи. Наявність бачень в актора Станіславський вважав могутнім засобом для збереження ролі вічно живою. «Кінострічка» бачень, те, що Костянтин Сергійович назвав «ілюстрованим підтекстом», надає самому текстові п'єси силу образності, силу живого впливу на партнера й разом із тим — на глядача. «Говоріть оку, а не вуху партнера», — наполегливо радив акторам Станіславський. В етюді актор швидше, наочніше усвідомлює необхідність напрацьовувати бачення. В етюді він не може сховатися за текст. Йому треба самому знайти слова, гарячі й переконливі; а їх не знайдеш, поки не зможеш уявити конкретно й зримо те, про що хочеш розповісти, чого досягнути.

Чудово сказано у Станіславського в режисерському екземплярі «Отелло», коли йдеться про епізод, де Отелло вперше відчув смак отрути сумнівів, що влив у його душу Яго: «Цей монолог переривається, можливо, довгими паузами, під час яких Отелло несамоовито стоїть і мовчить, додивляючись картину того, що він втрачає»¹ (підкреслено мною. — М. К.).

Бачення прояснюють неясне, наближають далеко, роблять чуже — своїм, туманне — конкретним і точним. Ця проблема, як і всі інші проблеми системи Станіславського, не тільки не ігноруються, але активно вирішуються в часі дієвого аналізу п'єси й ролі.

Я вже досить багато говорила про те, що етюд дозволяє акторові з першої ж хвилини відчутити фізичну природу сцени, епізоду, в той час, як під час репетицій за столом це питання тимчасово відкладається.

У житті ми виконуємо буденні, повсякденні, звичні дії автоматично, не фіксуючи на них уваги: вона цілком зосереджується на духовній сфері людини. Але на сцені актор губиться навіть тоді, коли йому треба виконати найпростіші фізичні дії, якщо тільки він їх не тренував. Скажімо, їсти й одночасно щось розповідати акторові на сцені досить складно; у недосвідченого актора обов'язково виникає чергування однієї й іншої дій, хоча усе це в житті постійно відбувається одночасно. Самі умови творчості, її публічність іноді надзвичайно ускладнюють те, що в житті давно стало звичним рефлексом. Етюд,

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. — Т. 4. — С. 306.

примушуючи актора від самого початку роботи практично занурюватись у фізичну природу сцени, надзвичайно полегшує цей процес, доводячи матеріальний бік існування актора на сцені до природної життєвої звички.

Візьмемо, наприклад, таку важливу проблему психофізичного життя образу, як *х а р а к - т е р н і с т ь*. У нас характерністю або зовсім не займаються, і тоді виникають образи без форми, мляві, без індивідуальних ознак, або згадують про неї на останніх етапах роботи, й тоді ненабу-та, випадкова характерність чіпляється до персонажа як зовнішня наліпка.

Не так розуміли характерність Станіславський і Немирович-Данченко. Для них характерність була не тільки формою, але й невід'ємною частиною змісту образу. Костянтин Сергійович стверджував, що тільки той актор може бути справжнім художником, який із тисячі людських проявів бере те, що ідеально відповідає характеру героя й виражає його.

«Внутрішня характерність складається з того, як та чи інша людина діє й мислить у певних запропонованих обставинах». ¹

Але ж в етюді якраз і аналізується те, як певна людина діє й мислить у певних запропонованих обставинах. Йі оскільки саме відчуття людини в етюді комплексніше, ніж у час застільних репетицій, актор у ході дієвого аналізу ролі і на властиву образів характерність наштовхується швидше й тренує себе в ній активніше. При

¹ *Беседы Станиславского с народными артистами и режиссерами, МХАТ у 1936 р. // Музей МХАТ, №1186.*

цьому важливо допомогти акторам побачити характерність не тільки в зовнішніх фізичних ознаках — у ході, жести, — а насамперед у манері спілкування, в характері сприйняття, у тому, як саме певна людина мислить і реагує на оточення. Такою є загальна постановка проблеми, що могла б стати темою окремої роботи.

Необхідно також, хоча б коротко, торкнутися тієї надскладної сфери акторської психотехніки, яку Станіславський визначив поняттям *темпоритму*. Цілком ясно, що питання ритму виникають перед акторами під час першої ж етюдної репетиції, тоді як раніше, спокійно сидючи за столом, вони лише читали про те, як герої б'ються на дуелі, бенкетують, готуються до бою. За старого репетиційного порядку про ритм згадують пізно, коли актори вже виходять на сцену, і тоді починається механічна гонитва, форсування темпу, і режисер часто домагається тільки штучного підстьобування на сцені, поза органікою, поза правильним самопочуттям учасників спектаклю.

Але якщо перед виходом на сцену в етюді актор прочитає в тексті п'єси авторську ремарку «вбігаючи», він уже не піде розміреним кроком, а обов'язково спробує дійсно забігти. Він від самого початку роботи звикатиме до відчуття ритму і вже не зможе на репетиції ігнорувати його.

Практично актори найчастіше зіштовхуються не з простим, а зі складним ритмом, у визначенні якого схрещуються різні причини. Ми намагалися пояснити це на прикладі з Мальволіо: комплексне відчуття сцени допомогло виконавцю зберегти в етюді правильне співвідношення

між зовнішньою стриманістю і шаленим ритмом внутрішнього життя. Так поняття ритму природно вливається в процес існування актора в етюді. Підсумовуючи все сказане про дієвий аналіз, я ще раз переконуюсь, що перевага нового методу Станіславського також і в тому, що цей метод не просто не розтягує, а, навпаки, різко скорочує, порівняно зі старим, період підготовки спектаклю. Досвід роботи в Центральному дитячому театрі, а згодом і в Театрі імені О. С. Пушкіна та в Центральному театрі Радянської Армії свідчить, що ми не змогли б ставити спектаклі у визначені терміни, якби нам не вдалося захопити весь колектив методом дієвого аналізу.

Першою моєю виставою в Дитячому театрі була комедія «Лихо з розуму» — завдання надзвичайно складне для режисера й виконавців. Воно ускладнювалося ще й тому, що я ризикнула працювати з непідготованими акторами за новим для них методом. Довелося переборювати й недовір'я, і відсутність навичок, і на початках слабкість робочого контакту між режисером і виконавцями. Але з часом колектив захопився, повірив у ефективність нового методу, зумів проаналізувати всю п'єсу етюдно, за винятком сцени балу. Перед цією сценою я розгубилась, вважала, що не зможу у визначений термін зробити такий масовий етюд, тому бал був зроблений без етюду, були точно сплановані виходи, поведінка гостей, їхня реакція на події. Актори відштовхувалися не від себе, не від власного відчуття дії, не від власної фантазії. Їм був запропо-

нований задум режисера, і вони намагалися його виправдати.

У результаті з балом ми морочилися значно довше, ніж якби разом із режисером вистави А. О. Некрасовою заризикували проаналізувати цю сцену етюдно. Бал, на жаль, не вдався таким, як нам хотілося його бачити. Надалі цей акт став предметом наших постійних клопотів: його довелося періодично допрацьовувати, підчищати, проводити додаткові репетиції, бо актори не внесли до нього своєї живої творчої ініціативи, а стали не дуже дисциплінованими виконавцями чужої волі.

Робота над «Коником-Горбокоником» через низку внутрішніх театральних причин склалася так, що ми встигли зробити тільки її етюдну частину, виставу відклали на рік. Коли ж ми через рік знову взялися до роботи — термін убивчий для всякої незавершеної вистави — спогади акторів про нашу попередню роботу виявилися такими яскравими, а їхнє знання п'єси настільки глибоким і свіжим, що ми почали мало не з того моменту, на якому зупинилися рік тому, ніби й не було цієї великої перерви. Неможливо передати, як ця обставина окрилила акторів, як дружно пішла робота — без внутрішніх сумнівів і вагань, без звичного розкачування.

Це й зрозуміло: охоплюючи всі елементи сценічного самопочуття в комплексі, у їхній єдності, сприяючи акторові одночасно проникнути й у внутрішнє, духовне, й у матеріальне життя людини-героя, наближаючи умови репетицій до тих життєвих умов, у яких перебував задуманий актором герой, етюд цей швидко під-

водить актора до порога підсвідомості, до того порога, звідки, на думку Станіславського, тільки й починається творчість. Етюд ставить актора в такі умови, коли сама чудодійна «природа, звільнившись від опіки, виконує те, що непосильне для свідомої акторської психотехніки».¹ Ось чому вже в етюді в актора виникають деталі, тобто те, що надає твору мистецтва життєвої різноманітності.

У процесі етюду самі по собі зсуваються тюрбани й відкидаються маски; перед приголомшеним Журденом з'явилися обличчя слуг, які його розіграли: так народився фінал «Міщанина-шляхтича» в Центральному дитячому театрі, який ми готували разом із Т. Д. Соловйовим. Цей фінал був підготований всією нашою концепцією вистави. Ми хотіли зіграти п'єсу Мольєра як народну комедію, показати в ній народ, що сміється над багачами, моральне торжество народної правди, і в цьому напрямку вели всю виставу, що й завершилася фіналом, дуже органічним для неї, але виник він природно, від правильного відчуття природи сцени, ідейного її сенсу.

В етюді також виникло й вирішення теми кохання Орlando й Розалінди («Як вам це сподобається»), за яке критика свого часу так хвалила Єрмоловський театр.

У Шекспіра, якщо йти за прямим текстом, не передбачено для героїв «упізнання» одне одного. У Шекспіра Розалінда до останньої хвилини, поки вона нарешті не з'являється в жіночій одежі, залишається для Орlando тільки милим

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. — Т. 4. — С. 342.

хлопчиком Ганімедом, що погодився «підіграти» закоханому Орландо роль відсутньої подруги й тим полегшити його сердечний біль. Можливо, якби репетиція відбувалася звичайно, поза етюдом, актриса звикла б до такої ситуації, не відчула б її умовності. Але в етюді, коли Розалінда — А. Пирятинська, перевдягнувшись у чоловіче вбрання, уперше видерлася на дерево, невміло наслідуючи поведінку хлопчика-бешкетника, вона зразу ж відчула фальш, неможливість у такій ситуації не виказати себе перед Орландо; тут і серце підкаже, і тисячі дрібниць виявлять у Розалінді жінку, і неможливо затаїти свою любов. І тоді вона «відкрилась» Орландо — Ф. Корчагіну, відкрилась не словами, але інтонацією, жестом, виразом обличчя, почуттям, вкладеним у випадкову фразу, і він «упізнав» її, весь нахилившись уперед, намагаючись розгледіти дорогі, знайомі риси в Ганімеді, що заховався за гілками. Та репетиція, коли це сталося, різко змінила всю нашу подальшу роботу над виставою, надаючи взаєминам героїв форму любовної гри, дозволивши їм під цією маскою виявляти свої почуття відвертіше, гостріше відчуті шекспірівську повноту емоційного життя героїв, за яку, я думаю, ми й сподобалися глядачам.

Надзвичайно цікаво поводить себе в етюді студент режисерського факультету ГИТИСу, що виконував у виставі «Дванадцята ніч» роль Мальволіо, — про нього я вже говорила. Була репетиція епізоду, коли Мальволіо, вважаючи, що його ніхто не бачить, читає записку «від графині», сфабриковану й підкинуту дворецькому веселою компанією сера Тобі. Ніколи раніше я не

помічала в цього студента такого темпераменту. Це була найвойовничіша надута пихатість, яку вже не треба маскувати й стримуватися, — адже ще крок — і він, Мальволю, чоловік графині! Від цього п'яного усвідомлення: «Я чоловік графині!» — він перевертався долі, стрибав, співав, танцював, виголошував цілі монологи, які виникали в нього не тому, що він їх пам'ятав за п'есою, а тому, що вони, як і в п'есі, народжені були ситуацією, в якій опинилася людина. Й у всьому цьому було таке багатство чудових, несподіваних деталей, що нам, режисерам-педагогам, треба було не підказувати, а тільки щось відбирати, відкидати, надаючи знайденому скромнішу форму.

Мені здається, однією з ознак, що характеризують сучасну виставу, є точний малюнок сцен і ролей.

Малюнок ролі органічно пов'язаний із пристосуваннями. Станіславський говорив, що талант проявляється в силі, оригінальності, несподіваності, різноманітності пристосувань. Він, як відомо, найбільше цінував підсвідомі пристосування: «... як вони захоплюють співрозмовників і залишаються в пам'яті глядачів! Вони сильні несподіванкою, сміливістю й зухвалістю». ¹

Але це доля великих талантів. Чекати, поки прийде натхнення, не можна, і, як завжди, Станіславський шукає шляхи виховання в собі інтересу до свідомих пошуків пристосувань.

Він застерігає від небезпеки копіювання пристосувань, підказаних збоку (зокрема режисером), пояснює, як можна чуже пристосуван-

¹ Станіславський К. С. *Собрание сочинений: в 8 т.* — Т. 2. — С. 286.

ня зробити своїм власним, «рідним і близьким». Станіславський, говорячи про свідоме пристосування, яке актор отримав від режисера чи сам придумав, пропонує: «Оживіть його з допомогою психотехніки, що допоможе вам влити в нього дешицу підсвідомості». ¹

Свідомі й підсвідомі пристосування повинні допомогти виявити суть п'єси. Пов'язані з загальним рішенням вистави, вони допомагають творити складний малюнок сцени, режисерську й акторську драматургію, допомагають розкрити задум вистави.

Я вже говорила про сцену Розалінди й Орланди з «Як вам це сподобається» Шекспіра, сценічне вирішення якої потягло за собою цілу низку різних пристосувань. Одні народжувалися підсвідомо, інші підказував режисер — і вони наполегливо виховувалися в акторах. Мені здається, що роль режисера тут велика. Часто навіть у період етюдів виникає якесь пристосування. Буває, що ні актор, ні режисер одразу не звернуть на нього уваги, не побачать у ньому чогось цінного для майбутньої роботи. І тільки після довгих репетицій раптом згадують це пристосування. Виявляється, у ньому є щось важливе, істотне.

Пам'ятаю такий випадок. Під час війни я їздила в Москву, щоб зустрітися з К. Симоновим. МХАТ узявся до постанови «Російських людей» («Русские люди»). Мене призначили одним із режисерів. П'єси я не привезла й розповідала акторам те, що запам'ятала після авторського її читання.

¹ Станиславский К. С. *Собрание сочинений: в 8 т. — Т. 2. — С. 287.*

Глобу мав грати Олексій Грибов. Я розповіла йому про Глобу все, що запало мені в душу...

Якось, коли ми вже наближалися до генеральної репетиції, Грибов — Глоба в одній із сцен узяв шматок чорного хліба і, посипавши його сіллю, став їсти. Відкушуючи шматочок за шматочком, він зосереджено додавав солі. І говорив про важливі речі. Йшлося про життя товаришів і його власне. А ритм розмови неквапливий, навіть дещо сповільнений.

Він автоматичним рухом руки звично сипав сіль, слова звучали до жаху просто. Після репетиції я похвалила Грибова за знайдене.

— Так це ж не я знайшов. Це ж ще в першій розмові про Глобу ви мені розповіли. У п'єсі цієї ремарки не було — я й забув, а в останні дні згадав — усе думав, як би знайти місце, де Глоба солить хліб, їсть і так приховує своє хвилювання.

Дійсно, це було так. Пристосування підказав режисер, потім про нього забули, але в якийсь момент воно впливало з глибин акторської підсвідомості.

А ось інший випадок, коли пристосування народилося в акторській підсвідомості, режисура помітила його, а потім досить довго воно виховувалось і виправдовувалось, поки не стало органічним у малюнку ролі. Я працювала над «Талантами і шанувальниками» у Театрі імені Маяковського. Роль Великатова доручили чудовому актору В. Я. Самойлову.

Це була його перша роль у московському театрі. Й етюди він теж робив уперше. Аналізували сцену третьої дії. Великатов приходить до Домни Пантеліївни. Як відомо, він приносить їй гроші

за Сашин бенефіс і дарує дорогу шаль. Дію ми визначили легко. Треба зробити Сашину маму спільницею. Потрібно захопити її багатством маєтку, розкішню дому, саду, кількістю курей, півнів, лебедів.

Самойлов підготувався до етюду. Він чітко уявляв: щоб завоювати Негіну, треба підкупити її матір. Для цього, як, між іншим, і для всієї ролі в цілому, потрібні воля, винахідливість, витримка. Наскільки бідна Негіна, йому відомо, любов до господарства, до курочок у Домни Пантеліївни (її грала В. Орлова) він помітив одразу. Етюд Орлова й Самойлов зробили добре. Крім «запланованої» дії, в етюді виникло щось несподіване і виявилось цікавим.

І мені, й моєму режисерові Н. Зверевій сподобалося, що в Самойлова прозвучала нотка гіркоти, коли він перераховував свої багатства, а в Орлової у відповідь на це виникло співчуття.

Я почала наполягати на цьому пристосуванні. Захопило те, що самойловський Великатов — розумний, вольовий, уміє отримувати задоволення від самого процесу боротьби за те, що в якийсь момент його приваблює, — шукає шлях до подитячому наївного серця Домни Пантеліївни, приваблює її не просто своїм багатством, а своєю тугою, самотністю: «... багатство величезне, а т у г а ...».

Самойлов довго пручався. Йому здавалося, що текст не відповідає такому малюнку. Я наполегливо переконувала його, що з'явилася можливість надати несподіваного психологічного забарвлення великатовській поведінці. Минув деякий час, і Самойлов нарешті повірив, виправ-

дав своє пристосування, і тепер ця сцена одна з найкращих у спектаклі.

Цікаво, що в етюді, якщо актор стоїть на правильних рейках, він, імпровізуючи, часто впритул підходить до с т и л ю а в т о р а, натрапляє саме на той жанр, у якому автор написав свою п'єсу.

Мені в житті довелося двічі проводити покази — демонстрації етюдного методу; одного разу — багато років тому, в Єрмоловському театрі, коли ми починали роботу над комедією «Як вам це сподобається», удруге — у ГИТИСі, коли ми готували «Віндзорських жартівниць» на режисерському факультеті. Це було винятком із правила, тому що е т ю д и і с н у ю т ь з о в с і м н е д л я д е м о н с т р а ц і ї, ц е в н у т р і ш н і й р о б о ч и й м о м е н т. Я дозволила собі цей виняток, бо для мене було важливо довести доцільність методу керівництву театру в особі М. П. Хмельова й керівництву курсу в особі О. Д. Попова, утвердити своє право працювати по-новому. Ми показували всю п'єсу в етюді, де ніщо не було зафіксовано заздалегідь, де не було встановлено жодних мізансцен, і я, розпочинаючи показ, не знала, чим це закінчиться.

Головне, що вразило в цих показах і Хмельова, й Попова, це безпосередня близькість акторської імпровізації до духу й стилю шекспірівських п'єс. Хмельов навіть відмовився повірити, що цих слів, цих афоризмів немає в тексті автора, і вони щойно мимоволі для самих акторів виникли в етюді. А у «Віндзорських жартівницях» студент-азербайджанець Т. Кязимов, що грав Форда, імпровізував так, наче підслухав свій текст у самого Шекспіра, й образність

мови в нього народжувалася шекспірівська, і темперамент ревнивця, комічний темперамент, у нього проявлявся шекспірівський. А, до речі, до оволодіння образом студенту було ще далеко, ми тільки-но починали роботу над п'єсою.

Це дуже суттєво, тому що заперечує вигадки, ніби метод дієвого аналізу, допускаючи свободу імпровізації, привчає актора ігнорувати авторський стиль, культивує кустарщину, випадковість форми.

Насправді, все зовсім по-іншому. Нова методика Станіславського не тільки не відводить актора від стилю епохи й стилю автора, а надзвичайно активно наштовхує на них.

Поняття форми — не просте поняття: воно складається з багатьох граней, із сукупності зусиль актора, режисера, художника й композитора. Стиль проявляється не тільки в сценічних аксесуарах, деталях побуту, а насамперед у людях, у природі людських взаємин, у характері спілкування героїв. Є чітка визначеність у тому, як особистість, народжена в певний час, за своєю культурою, вихованням, середовищем, дивиться, рухається, розмовляє, мислить, почуває, сприймає світ. Широко відоме чудове за стислістю визначення: «Стиль — це людина».

Та чи інша форма вистави виникає, справді, не тоді, коли вона нав'язана акторам режисерською волею, а тоді, коли вона народжується всім колективом її творців. Такий погляд на це питання був і в Станіславського, й у Немировича-Данченка; останній постійно говорив акторам: «Треба, щоб форма прийшла від в а ш и х

власних переживань і роздумів, а не від моїх».¹

Актор в етюді ніяк не може ігнорувати формальних особливостей п'єси, жанрових її ознак. Роблячи етюд, він вводить себе в саме серце авторської ситуації, намагається оволодіти цією ситуацією. Але в справжньому художньому творі зміст і форма невіддільні, і, якщо автор талановитий, він дає акторові не просто життєвий матеріал, але матеріал певним чином організований, зведений до єдиної форми, органічної для цього матеріалу.

В етюді все підштовхує актора до авторського стилю, до стилю зображеної в п'єсі епохи: і правильно схоплене внутрішнє самовідчуття, й характерність, і ритм. Аналізуючи в етюді характер героїв, оволодіваючи психікою людини відомої епохи, певного національного складу й класової належності, актор мимоволі відображає все це — епоху, національність, клас, специфіку ситуації — трагічної чи комічної — у своїй поведінці, лексиці, манерах, жестикуляції, у всьому своєму існуванні на сцені.

Нагадаю, до речі, що на всіх післяетюдних аналізах ми обов'язково фіксуємо увагу актора саме на способі організації автором інтонації, на тому, як в особливостях мови відображається характер людини. Але ж це не тільки розмова про зміст, це водночас розмова і про форму п'єси, про її стилістику, про природу монологів, діало-

¹ Немирович-Данченко В. И. *Статьи. Речь. Беседы. Письма // Театральное наследие. Т. 1.* — М., 1952. — С.292. Далі буде зазначено: *Театральное наследие. Т. 1.*

гів, про ритм мови й багато ще про що, не менш важливе.

Розмова про те, як та чи інша людина в и п и с а н а автором, виникає вже в ході дієвого аналізу, тобто на ранньому етапі роботи над п'єсою. Поза особливостями лексики неможливо пізнати характер людини-героя, і тому, пізнаючи його, актор наближається в етюді до лексики, характерної для тієї людини.

Проблему стилю в сценічній інтерпретації п'єси в нас часто вирішують поверхово, тільки в плані зовнішніх її прикмет, тобто, по суті, формально. Так народжуються штампи «шекс-півського» спектаклю, штампи спектаклю «іспанського», зі всіма його обов'язковими атрибутами, не раз висміяними в нашій пресі. При дієвому аналізі ніколи не виникає безпредметних розмов про стиль «взагалі», а тільки у зв'язку з неповторними особливостями кожної п'єси. Одночасно охоплюючи в етюді і зміст, і форму аналізованого твору, актор органічно виробляє в собі відчуття стилю, наближається до індивідуальної манери автора вже з самого початку роботи над роллю.

Але ось нарешті підсвідомість актора розбуджена в етюді настільки, що вже зникає межа між аналізом і втіленням. Настає час, коли актор на сцені — ще не образ, але вже й не та людина, якою ми всі його знаємо в житті, коли, як говорив Станіславський устами В'юнцова, «де ж закінчуєтесь ви й починається роль? Нізачо не зрозумієш!»¹

¹ Станіславський К. С. *Собрание сочинений: в 8 т. — Т. 4. — С. 331.*

Для Станіславського питання про перехід до репетицій із точним текстом залишалося до останнього дня експериментальним: він не дав нам точних вказівок щодо цього. Це питання залишається експериментальним і сьогодні. Моя особиста практика підказує мені, що не треба будувати якийсь штучний рубіж між етюдом і репетицією з текстом. Було б неправильно уявляти собі нову репетиційну систему так, що сьогодні ще йдуть етюди, а завтра вже нікому з акторів не дозволять сказати ані слова від себе — тільки за текстом автора. Ні, перехід до репетицій із точним авторським текстом відбувається поступово, згідно із засвоєнням його акторами, й одну сцену можна ще опрацьовувати етюдно, а іншу вже з точним авторським текстом. Найдорожче тут те, що цей процес протікає, зазвичай, майже непомітно для самих акторів.

Чим прискіпливіше, детальніше, глибше аналізує п'єсу актор, чим більше він пізнає її світ, її образну будову, тим активніше зближається з п'єсою етюд, тим більше виникає прямих збігів між імпровізацією актора й тим, що є в авторі. І якщо актор повністю оволодів величезною сферою підтексту, закладеного в п'єсі, то він обов'язково переконається, що ніщо так добре не передає кожної ситуації, кожної думки, як справжній авторський текст. Вивчення тексту в таких випадках є для актора радістю, могутнім поштовхом на його шляху до розуміння образу п'єси.

Правда, для цього потрібно, щоб автор був талановитим, щоб його слово було точним, щоб не було прогалин у його драматургійному мислен-

ні; буває й так, що актори, розібравшись етюдно в життєвому матеріалі п'єси, підказують автору цілу низку необхідних поправок, допомагають йому замінити слова без змісту, слова-сурогати тим єдиним словом, якого вимагає правда життя, передана в п'єсі. Перевіряючи себе, актор в етюді чітко відчуває найменшу алогічність авторської лексики і, пристрасно захищаючи перевірене на досвіді, не тільки висловлює претензії автору, але й підказує йому правильні, цікаві ходи.

Усвідомлюючи, яку безцінну послугу може надати автору така етюдна перевірка тексту, В. Розов під час роботи над своєю п'єсою «Сторінка життя» чуйно прислухався до всіх зауважень задіяних у ній акторів. І коли виникали суперечки з ним з приводу тієї чи іншої фрази, він сам просив нас зробити для перевірки етюд. Подібна форма «роботи з автором» буває досить ефективною й дуже допомагає як автору, так і актору в його зверненні до тексту п'єси.

Коли актор таким складним, таким глибоким шляхом, через усе багатство внутрішніх ходів приходить до авторського слова, воно легко запам'ятовується, усвідомлюється, бо тепер уже із цим словом у нього виникає цілий ряд асоціацій, відчуттів, емоцій. І тоді виявляється, що це саме те слово, якого йому бракувало, щоб логічно, послідовно, продуктивно й доцільно діяти в спектаклі.

Тому я особисто не бачу в роботі такого періоду, який міг би називатися періодом п е р е х о д у від імпровізації до справжнього авторського тексту. Однак саме це питання ставлять найчастіше. Мені здається, що таке питання виникає,

якщо попередня робота велась із вини режисера не досить чітко, не досить конкретно. Або якщо актор задовольнявся тільки годинами репетицій, не заглядаючи в роль у нерепетиційний час.

Трапляються випадки, коли в когось із акторів погана пам'ять. Актор, знаючи це, повинен, природно, пристосуватися до відповідних обставин, щоб не затримувати тих, хто вже оволодів текстом ролі. Етюдний метод не виліковує погану пам'ять, він тільки допомагає вивчати роль за баченням, за підтекстом, пов'язує слово з дією. Адже протягом етюдного аналізу актор постійно має справу з п'єсою. Він вивчає її в процесі «розвідки розумом», повертається до неї в післяетюдному аналізі, перечитує десятки разів окремі місця, що викликали сумніви й суперечки, розглядає її лексичну будову, природу її мови. Створюючи ілюстративний підтекст ролі, накопичуючи бачення, актор постійно звіряє підготоване з текстом автора, додає картини, що виникли в його уяві, до тих чи інших слів ролі. І тому вже самі бачення, набуті актором, тримають у його пам'яті точний авторський текст. Таким чином, актор вивчає роль, вивчає непомітно для себе, без механічної напруги, без зазубрювання.

У цей час перед режисером виникає ще одне завдання: спрямувати актора на за лі з не уточнення тексту за автором, аж до вигуків, до розділових знаків, що визначають характер авторської інтонації. Не можна вживати «приблизну» лексику, словесний мотлох, зневажати текст автора; якщо така тенденція виникла, її необхідно без жалю витравити. Але це зовсім

не означає, що в етюдній роботі «відсебенюк» буває більше і з ними важче боротися, ніж за старого репетиційного методу.

Якщо актор засвоює текст механічно, без участі свідомості, він його «забалакує», у нього легко виникають непотрібні додаткові вигуки, змінюється порядок слів у реченні, з'являється й інший непотріб, сміття, що забруднює авторську мову.

У процесі етюдів текст засвоюється свідомо. І тому акторові не байдуже, як звучить фраза, чому в автора десь знак оклику, десь додатковий епітет чи неправильний зворот. Він розуміє причини, що примусили автора саме так вибудувати свою фразу. І це глибоке розуміння того, як народжувалося слово у драматурга, слугує акторові прекрасним внутрішнім контролером, що сигналізує про кожний відступ від авторської мови, про кожне її спотворення.

Але, звичайно, самим лише критерієм точності не обмежується й не вичерпується робота над словом у виставі. Помиляється той, хто думає, нібито звірити текст за автором — означає оволодіти ним. Усю сферу технологічної роботи над словом Станіславський повністю зберігає і для вистав, підготованих етюдним методом. Питання ритму, стильових та інтонаційних пауз, дикції, шляхетності й краси звучання, перспективи в монолозі, іскрометності слова в діалозі і далі залишаються предметом нашої уваги.

«Актор повинен уміти говорити», а це вимагає волі, терпіння, тренування. Про все це ми дбаємо на всіх стадіях післяетюдної роботи, але розмова про це — поза межами цієї статті.

Так само ми не ставимо завдання щодо питань, пов'язаних із мізансценуванням вистави.

Скажемо тільки, що мізансценування при новому порядкові принципово відрізняється від того, яким був цей процес у минулому, та й тепер, на жаль, ще зберігається в багатьох театрах.

Відомо, що мовою деяких режисерів підготуватися до репетиції у вигородці — означає вдома розробити план майбутнього спектаклю, «розвести» його спочатку на папері, щоб на завтра запропонувати акторам свої режисерські мізансцени. Навіть якщо режисер талановитий, якщо він чудово відчуває специфіку п'єси, намагається враховувати індивідуальність акторів, пропонує речі, органічні для майбутнього спектаклю, все одно мізансценування без акторів негативно відіб'ється на долі театру, долі колективу в цілому, вбиваючи в акторів смак до самостійності, породжуючи пасивність, безініціативність, усі ті ж сакраментальні питання до режисера: «Куди я йду?», «Де я стою?», «Де я сиджу?»

За новою етюдною методикою мізансценування вистави виявляється певною мірою підготованим уже в ході дієвого аналізу п'єси.

Під час етюдних репетицій актор мимоволі рухається у просторі сцени відповідно до правди п'єси. Мізансцени в етюді не встановлені заздалегідь, але вони не випадкові. Вони народжені усім внутрішнім посилом, усім комплексом життєвих проявів образу, які опанував актор. І якщо актор охопить в етюді такі елементи внутрішнього сценічного самопочуття, як ритм, характер-

ність, психофізичні дії образу, то це обов'язково наштовхне на відповідну поведінку в тих чи інших запропонованих обставинах.

Одночасно на післяетюдних розглядах ми свідомо звертаємо увагу актора на ті мізансцени, які виникли у нього в етюді, примушуємо аналізувати, що в них правильно, а що неправильно, неорганічно саме для цього персонажа, для його самопочуття в конкретний момент. Так уже в процесі етюдів визначається характер мізансцен, який часто зберігається й у виставі.

Це не означає, однак, що мізансцену, народжену етюдом, можна механічно перенести у виставу й залишити в ній. Звичайно, бувають дорогоцінні акторські знахідки. Але частіше у режисера в перспективі величезна робота з відбору, укрупнення, нарешті, заміни неточних мізансцен, знайдених актором в етюді. Інакше запанують анархія, відсутність форм, строкатість і нечіткість малюнка, відмова від художніх узагальнень в образному ладові вистави.

І це ще один доказ, що новий метод зберігає всю високу складність завдань, поставлених Станіславським перед нашим мистецтвом.

Залишається торкнутися ще одного важливого питання. Як зіставити метод дієвого аналізу з методом фізичних дій?

Недосконалість терміна «фізична дія» визнана, здається, усіма, і насамперед самим Станіславським, який користувався ним із цілою низкою застережень, більш чи менш значних. Ці зауваження Станіславського, роз'яснення, вкладені ним у свій термін, і становлять для нас суттєвий інтерес.

Характер цих застережень у Костянтина Сергійовича завжди один і той самий: в сумі вони зводяться до того, що фізичні дії не треба розуміти вульгарно, що важливі не фізичні дії як такі, а внутрішній покликання, який творить їх, що існує нерозривний зв'язок між «життям людського тіла» й «життям людського духу», й тому фізичні дії скрізь і всюди треба читати як психофізичні, як єдність проявів людини-творця.

«У кожній фізичній дії, — пише Костянтин Сергійович, — якщо вона не просто механічна, а оживлена зсередини, прихована внутрішня дія, переживання».¹ (Підкреслено у Станіславського. — М. К.)

Тут є одна надзвичайно важлива обставина. Справа в тому, що Станіславський уживає термін «фізична дія» у двох планах із двома неоднорідними функціями, відносить його до двох різних стадій творчого процесу.

Коли Костянтин Сергійович говорить про початкову стадію підготовки вистави, про вивчення й розгляд п'єси, він уживає термін «фізичні дії» в сенсі дій, що фізично виконуються й фактично реалізуються в ході аналізу твору. Я, актор, фізично існую в п'єсі, ось у цьому епізоді, я фізично ставлю себе на місце людини-персонажа, «я есмь» у запропонованих автором обставинах — ось те, що, з нашого погляду, вкладав Станіславський у термін «фізичні дії» для певного репетиційного періоду.

«Якщо не тільки в думках уявиш себе, але й

¹ Станіславський К. С. *Собрание сочинений: в 8 т.* — Т. 4. — С. 327.

фізично виконаєш свої дії, аналогічні з роллю, в аналогічних із нею запропонованих обставинах, то тільки тоді матимеш можливість розуміти й відчувати справжнє життя зображуваної особи не лише розумом, але й живим відчуттям усього свого людського організму»,¹ — говорить Станіславський, і ці слова є прямим обґрунтуванням дієвого аналізу п'єси і ролі.

Спочатку, коли актор тільки аналізує, засвоює п'єсу, фізичні дії, вчинки, фізично виконані, відхиляють йому двері до сфери підсвідомого, допомагають «розім'яти глину», відчуті себе в ролі. Потім, коли актор уже створив роль і оволодів нею, коли вистава готова чи робота над нею завершується, фізичні дії мають іншу мету, стають, як говорив Станіславський, «манком» для почуттів, своєрідним їхнім творчим акумулятором.

Адже фізичні дії міцно пов'язані з психологією; за діалектикою зв'язку одна тягне за собою іншу, одна рефлексорно викликає іншу, незалежно від волі і свідомості творця. Починаючи діяти в спектаклі за схемою «фізичні завдання й дії», фіксуючи свою увагу на найпростішому, зрозумілому, на «житті людського тіла», актор тим самим мимоволі торкається і лінії «життя людського духу», к о л и с ь д е т а л ь н о розроблену ним. Оця єдність, взаємозалежність, що дозволяють акторові починати з найпростішого, щоб наблизити складне, щоб увійти усім своїм єством у запропоновані обставини ролі, Станіславський назвав дивовижним відкриттям, що забезпечує

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. — Т. 4. — С. 347.

акторові стабільність творчого самопочуття на сотій й п'ятисотій виставі.

Ви сьогодні не маєте настрою? Ви втомились за дня, у театрі неприємності, у вас занедужала дитина, вам важко зосередитися? Що ж, не силуйте свою творчу природу, не вимагайте від себе неможливого. Намагайтеся тільки виконати найпростішу дію — це вже точно зумієте, — і вона буде ваша; а за нею друга, третя, четверта — й ось уже в душі вашій спалахнуть знайомі почуття, заграють уже випробувані відчуття й пробуджена підсвідомість перебере свої права.

Станіславський пише:

«У Вас (мова йде про Л. М. Леонідова. — М. К.) роль готова, йде добре. Психологію й лінію ролі пояснювати Вам я не маю потреби, я тільки заплутаю Вас. Моє завдання — допомогти Вам зафіксувати те, що вже зроблено, підказати Вам таку просту партитуру, яку б Ви могли легко засвоїти, щоб іти нею і не збитися на інші лінії, які могли б вивести Вас із творчого настрою. Така партитура, або лінія, якою Вам треба йти, має бути простою. Цього мало, вона має дивувати Вас своєю простотою. Складна психологічна лінія зі всіма тонкощами й нюансами Вас тільки заплутає. У мене є ця найпростіша лінія фізичних та елементарно-психологічних завдань і дій. Щоб не залякувати почуття, будемо цю лінію називати с х е м о ю ф і з и ч н и х з а в д а н ь і д і й і в часі гри ставитися до неї сам як до такої, але попередньо раз і назавжди домовимосся, що прихована суть, звичайно, не у фізичному завданні, а в найтоншій психології, що на 9/10 складається з

підсвідомих відчуттів. У підсвідомий мішок людських відчуттів не можна залізати й порпатися в ньому, як у гаманці; з підсвідомістю треба поводитись інакше, як мисливець із дичиною, яку він виманює з лісових хащів. Ви не знайдете того птаха, якщо будете його шукати, потрібні мисливські манки, на які птах сам прилетить. Ось ці манки в образі фізичних і елементарно-психологічних завдань і дій я й хочу Вам дати».

І далі:

«Чи можна допустити, щоб актор, який роками готував роль і п'єсу, нафантазувавши із приводу кожного її моменту цілі поеми, маючи перед очима ілюзію в декорації, освітленні, відчуваючи на собі грим і костюм, спілкуючись із іншими акторами, що живуть тим самим і творять спільну атмосферу на сцені, що завдяки глядачам доходить до високого градуса розжарювання, і т. д., — чи можна допустити, щоб такий актор забув усе це, коли йому дадуть завдання, аналогічне до його становища в п'єсі, і чи можна допустити, щоб він при цьому залишався холодним і байдужим?

Звичайно, усе це згадається само собою, і таке завдання буде тільки манком для пробудження вже готового й накопиченого, що непомітно для актора живе в його душі.

Але ось у чому секрет і трюк методу. Якщо ви почнете навпростець зображати те, що у вас приготовано для ролі, 90% ймовірності, що потрапите на лінію гри почуттів. Якщо ж ви почнете просто діяти й на кожному спектаклі вирішувати для себе щоразу по-новому поставлене

завдання, ви будете йти правильною лінією, й почуття не злякається, піде за вами».¹

Ось чому Станіславський так цінував схему фізичних дій, так наполягав, щоб вона була в кожного виконавця і для кожної ролі, порівнюючи то з аеродромом, твердим ґрунтом якого розганяється літак перед тим, як піднятись у повітря, то з залізничним шляхом, яким мандрівник може вирушити в далекі краї.

У цьому відкритті Станіславського все надзвичайно цікаво й важливо, усе вимагає дуже детального вивчення, розвитку, але, щоб воно принесло практичну користь театру, потрібно насамперед чітко розмежувати, коли Станіславський говорить про період *с т а н о в л е н н я* ролі, а коли — про її творче життя у спектаклі, в якому саме сенсі вживає він свій термін «фізичні дії».

Звичайно, мова йде про споріднені поняття, про споріднені групи явищ, заснованих на діалектиці зв'язку фізичних і психічних процесів людини. Але між діями, фізично виконаними в ході *первинного аналізу ролі*, й схемою найпростіших завдань, за якою актор входить у вже готову роль, є суттєва різниця, про яку не можна забувати.

Коли про це забувають, то й трапляється, наприклад, що, «за Станіславським», можна вийти на сцену й, виконуючи самі лише фізичні дії, зробити роль без вивчення п'єси, без задуму, без підпорядкування авторській думці, що через «життя людського тіла» чудодійно, само

¹ *Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. — Т. 4. — С. 304-305.*

по собі твориться «життя людського духу» ролі. Насправді ж, за С т а н і с л а в с ь к и м, фізичні дії тільки тому й можуть слугувати акумулятором почуттів, що були свого часу цим почуттям заряджені, що творились у найтіснішому зв'язку з психологією, характером, внутрішнім світом образу й усе це виражали собою.

Практика моєї власної роботи переконала мене, що в методиці дієвого аналізу закладений величезний творчий імпульс.

Якщо ще десять років тому тільки одиниці користувалися новою методикою Станіславського, то тепер, з року в рік, чимраз більше театральних колективів відчують на собі переваги нового методу роботи.

Навчальне видання

Кафедра театрознавства та акторської майстерності
факультету культури і мистецтв
ЛНУ імені Івана Франка

Кнебель М. Й.

**ПРО ДІЄВИЙ АНАЛІЗ
П'ЄСИ І РОЛІ**

Загальна редакція та ідея видання
проф. Богдан Козак

Переклад з російської
Євдокія Стародінова

Літературний редактор
Ніна Бічуя

Дизайн та верстка
Інна Шкльода

Формат 84 x 108 $\frac{1}{32}$.
Папір офсетний. Друк офсетний.
Умовн. друк. арк. 4,7.