

Р Ш, 33
К 3-38

Б. ЗАХАВА, К. МІРОНОВ

РОБОТА РЕЖИСЕРА

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО
„МИСТЕЦТВО“

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

+

Шифр Рк Ш 33; 3-38 Инв. № 2217813Автор Захава Б., Міронов К.Назва Робота режисера.Місце, рік видання [Х.], 1937.Кіл-ть стор. 94, [2] с.; мал.

-||- окр. листів _____

-||- ілюстрацій _____

-||- карт _____

-||- схем _____

Том _____ частина _____ вип. _____

Конволют _____

Примітка:

22.07.2002.

Молд-



①

A 391901

Ш, 33

3-38

Б. ЗАХАВА, К. МІРОНОВ

РОБОТА РЕЖИСЕРА

Переклад з російської
М. ДІБРОВЕНКА

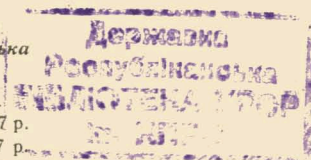
22178137

Рк

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО“
1937

Ш 330.75

Редактор Гр. Портнов
Літредактор Дашкевич
Художньо-техн. редактор
М. Дмитрієвська
Коректор А. Юнаков



Сдано до складання 16-IV-37 р.
Підписано до друку 27-V-37 р.

Уповноваж. Головліту № 8022.
Тир. 2000—3 др. арк. Зам. № 169.

Папір: 1/2 арк. 72 × 110 — 51 кг.
В 1 пап. арк. 122 тис. літ.

Фабрика художнього друку Державного Вид-ва „Мистецтво“.

Харків, Пушкінська вул., № 40.

ЩО ТАКЕ МИСТЕЦТВО І НАЩО ВОНО ІСНУЄ?

Усяке мистецтво, поперше, відтворює життя і, подруге, впливає на життя.

Відтворення життя кожне мистецтво здійснює з допомогою особливих засобів, властивих даному мистецтву: письменник у своєму романі, в повісті або в оповіданні відтворює життя з допомогою слів, художник-живописець у своїх картинах—з допомогою фарб і ліній, скульптор у статуях—з допомогою глини, гіпсу, мармуру тощо, актор—з допомогою свого власного тіла, свого голосу і своїх рухів. Ті засоби, з допомогою яких дане мистецтво відтворює життя, зветься засобами виразності.

Нащо ж люди з допомогою різних засобів виразності відтворюють життя? Нащо вони пишуть оповідання, малюють картини, ліплять статуї, ставлять спектаклі? Відповівши на це питання, ми відповімо на питання про те, нащо існує мистецтво.

Усякий художник, відтворюючи дійсне життя, зображаючи в своєму творі той чи інший факт, ту чи іншу подію, завжди прагне виразити своє ставлення до зображуваного життя, тобто ті почуття і думки, які даний факт або дана подія викликали в ньому самому. Він прагне заразити цими думками і почуттями інших людей. Він хоче, щоб і інші люди відчували ті ж почуття, що і він, зрозуміли б дане явище життя так само, як зрозумів його він сам.

Але цього мало. Виникає питання, нащо художник прагне викликати в інших людях певне ставлення до

зображуваного життя? А для того, щоб впливати на їх поведінку, на їх діяльність.

Люди діють у житті так, а не інакше залежно від того, до якого класу, до якого середовища належать вони, залежно від цього так або інакше вони ставляться до різних явищ життя, до різних фактів, подій, до різних людей і до різних їх суспільних угруповань. Буття, середовище визначають поведінку, розуміння життя. Поведінка людини впливає з її розуміння життя. Отже, викликаючи в людях певне ставлення до різних явищ життя, певне розуміння життя, художник ставить собі завдання змінити поведінку людей, змінює їх діяльність. А оскільки в наслідок людської діяльності змінюється життя, то ми маємо право сказати, що художник, впливаючи на поведінку людей, сприяє перебудові життя, його переробці. Це і є кінцева мета всякого мистецтва.

Спробуємо зрозуміти це на прикладі. Припустимо, що художник стикнувся з якимнебудь фактом, який викликав його обурення. Наприклад, він став свідком шкідницької діяльності якогонебудь куркуля в колгоспному селі. В цьому разі він намагатиметься відтворити цей факт засобами свого мистецтва (живописець—з допомогою ліній і фарб, письменник—з допомогою слів тощо) для того, щоб викликати і в інших людях таке ж обурення і таку ж зненависть, які живуть у ньому самому. Він намагатиметься так показати цю подію, щоб його власне ставлення до неї, його розуміння цієї події дійшли до глядача або до читача. Впливаючи на думки і почуття людей, на їх свідомість, художник певним способом впливає і на їх поведінку: люди з більшою енергією і з більшим розумінням справи поведуть боротьбу з куркульством, з більшою енергією візьмуться за колгоспне будівництво.

Художник свій вплив на людей засобами свого мистецтва здійснює не інакше, як в інтересах класу, інтереси якого він захищає.

Ми знаємо, що трудящі нашої країни поставили перед собою завдання корінної переробки життя на нових, соціалістичних засадах. Отже, завдання нашого, радянського мистецтва повинно полягати в тому, щоб допомагати трудящим розуміти життя і сприяти його перебудові в інтересах трудящих нашої країни і всього світу. Ясно, що саме в цьому повинно полягати завдання також і театрального мистецтва.

Діяльність людини, спрямована на те, щоб засобами мистецтва відтворювати життя і впливати на нього в інтересах свого класу, зветься художньо-творчою роботою. Наслідком художньо-творчої роботи є витвори мистецтва (повість, оповідання, картина, статуя, спектакль тощо). Той, хто створив даний витвір мистецтва, зветься його автором. Автором повісті або оповідання є письменник, автором картини—художник-живописець, автором статуї—скульптор, автором споруджуваного будинку—архітектор, автором музичного твору—музикант-композитор і т. д.



ТЕАТР—МИСТЕЦТВО КОЛЕКТИВНЕ, ЯКЕ ОБ'ЄДНУЄ РЯД МИСТЕЦТВ

Але чи є яканебудь окрема особа автором твору в театральному мистецтві, тобто автором спектаклю?

Ми знаємо, що в художньо-творчій роботі театру, отже, в створенні спектаклю, беруть участь і письменник, який написав п'єсу (драматург), і художник, який створив декорацію, і музикант, який написав музику, і актори, які грають окремі ролі, і режисер, який керує творчою роботою всіх інших учасників спільної справи. Кожний, безсумнівно, є автором тієї частини роботи, яку він виконує, але ні один з учасників спільної роботи не є автором спектаклю в цілому. Автором спектаклю є всі разом і ні один окремо. Спектакль—це об'єднання, або, як кажуть, синтез творчої роботи багатьох працівників мистецтва. Справжнім автором спектаклю є колектив. Це перше, що необхідно засвоїти. Театр—мистецтво колективне.

Але що ж таке колектив? Колективом ми зємо не всяке зібрання людей. Колектив—це таке зібрання людей, в якому всі об'єднані спільними для всіх цілями і завданнями.

Зрозуміло, діяльність різних членів колективу не може бути рівноцінною. Один у спільну справу вкладає більше, другий—менше. Обов'язки одного більш складні і відповідальні, ніж обов'язки іншого. Так, у театральному колективі обов'язки режисера, як ми побачимо далі, незрівняно складніші і відповідальніші, ніж обов'язки інших учасників роботи. Проте, кожний у межах своїх

обов'язків і в міру своїх здібностей здійснює роботу, спрямовану до однієї спільної для всіх мети. Якщо цієї спільної для всіх мети нема, то нема колективу, а якщо нема колективу, то неможливо створити повноцінний спектакль.

Тому один з найважливіших обов'язків режисера полягає в тому, щоб установити в межах даної роботи спільну для всіх мету, об'єднати, згуртувати, спаяти людей навколо цієї мети, запалити і повести їх на досягнення цієї мети. А спільною метою в мистецтві, як ми встановили, може бути одно: вплив на людей (а через людей—на життя) в певному напрямі.

Режисер зобов'язаний визначити, ради чого ставиться даний спектакль. Відповідь на це питання повинна стати надбанням усіх членів колективу. Режисер зобов'язаний також вказати шляхи (методи) досягнення поставленої мети. Ці методи повинні опанувати всі учасники спільної роботи.

Так у процесі роботи над рядом п'єс поступово складається справжній театральний колектив, тобто зібрання людей, об'єднаних, поперше, спільними громадсько-політичними спрямуваннями і, подруге, спільним для всіх розумінням законів театального мистецтва, єдиним творчим методом.

Отже, автором спектаклю є колектив, тобто всі учасники творчої роботи над створенням спектаклю. Кожний з цих учасників виконує, як ми вже сказали, свою певну частину роботи. Драматург створює п'єсу, художник—декорації, композитор—музику, актори створюють окремі сценічні образи, режисер спрямовує і об'єднує роботу творчого колективу.

Ми бачимо, отже, що в театрі не тільки багато авторів, але і багато мистецтв. І література (драматургія), і живопис, і музика, і мистецтво актора, і мистецтво режисера—цілий ряд мистецтв бере участь у створенні спектаклю. У спектаклі об'єднується (синтезується) творча

робота представників різних мистецтв. Це друга відмінна особливість театрального мистецтва.

Якщо ми ознайомимося з усіма мистецтвами, які беруть участь у створенні спектаклю, то ми легко зможемо поділити їх на дві групи: в одній групі ми вмістимо мистецтво актора і мистецтво режисера. Це—мистецтва, які існують тільки в театрі. У другій групі будуть всі інші мистецтва: література, живопис, музика тощо. Це — мистецтва, які можуть існувати і поза театром. Проте, всі ці мистецтва, беручи участь у роботі театру, виконують завдання, які істотно відрізняються від тих завдань, що виконуються цими мистецтвами поза театром.

Коли письменник видає свій твір або коли художник виставляє свою картину на виставці, то вони обидва впливають на читача або глядача безпосередньо.

У театрі ж витвори цих мистецтв—п'єса або декорація—не повинні впливати на глядача безпосередньо. В театрі безпосередньо впливають на глядача, вступають з ним у живий зв'язок тільки актори. Усі інші учасники спектаклю—драматург, художник, режисер—впливають на глядача не безпосередньо, а тільки через актора. Актор є посередником між глядачем і всіма учасниками творчої роботи над створенням спектаклю.

Всі мистецтва, які беруть участь у створенні спектаклю, дають матеріал для творчої роботи актора. Всі ці мистецтва (драматургія, музика) повинні дати матеріал, придатний для того, щоб актор міг його використати в своїй творчій роботі, в своїй грі. Матеріал, придатний для такого використання, ми називатимемо театральним матеріалом, непридатний для цієї мети — нетеатральним.

Актор, зрозуміло, з свого боку зобов'язаний якнайглибше використати той театральний матеріал, який приносять йому інші учасники творчої роботи колективу: драматург, режисер, художник, музикант. Текст п'єси—

слова, написані драматургом,—не прозвучить на сцені як слід, не вплине на глядача, якщо актор не сповнить його життям. Актор п'єси—драматург—перебуває, так би мовити, в руках актора. Актор може врятувати і може згубити автора п'єси. Він може сповнити життям слова, дані драматургом; з допомогою своїх рухів і свого голосу актор може розвинути, доповнити і донести до глядача замисел його автора, його думки. Але він може також і переінакшити автора, спотворити його думки, його образ, перекрутити, зіпсувати п'єсу, позбавити її всякого сенсу. На акторові лежить величезна відповідальність. Від нього залежить, чи дійде до глядача те, що створено автором п'єси—драматургом.

Але і всі інші учасники творчої роботи—художник, музикант, режисер—також залежать від актора.

Перший-ліпший звук може бути потрібний у спектаклі тільки в тому разі, якщо його сприйме актор і виявить до нього ставлення тієї дійової особи, роль якої цей актор виконує.

Якщо за сценою під час дії залунає спів, або заграє гармошка, глядач сприйме це так, як поставиться до цього актор, який перебуває на сцені. Якщо актор виявить до цих звуків ставлення дійової особи, роль якої він виконує, то ці звуки будуть складовою частиною спектаклю. Якщо ж актор не зверне на ці звуки ніякої уваги, не виявить до них ніякого ставлення дійової особи, то ці звуки випадуть з спектаклю—вони будуть сприйнятні глядачем як випадковість, яка заважає ходові спектаклю.

Те саме можна сказати про всяку річ, про всякий предмет, про всяку частину декорації. Все повинно бути використано актором у його грі.

Якщо художник створив декорацію, яка зображає море або ліс, ця декорація впливатиме на глядача так, як задумав художник, тільки тоді, якщо актор виявить відповідне до неї ставлення, поводитиметься так, як

поводитимуться люди в лісі або на березі моря. Інакше декорація буде непотрібною, вона залишиться мертвою.

Якщо ж актор не повинен по ходу спектаклю грати людину, яка перебуває на березі моря, або в лісі, то, значить, художник дав матеріал, який актор не може використати в своїй грі. Це—матеріал не театральний, а тому непотрібний.

Отже, все, що створено окремими учасниками спільної роботи над спектаклем, впливає на глядача тільки через мистецтво актора, об'єднується (синтезується) в мистецтві актора.

Не важко зрозуміти, що актор є головним матеріалом у театральному мистецтві.

Ми знаємо, що матеріалом для створення картини є фарби, для створення музики—звуки, для створення п'єси—слова. Матеріалом же для створення сценічного образу є сам актор. Робота всіх учасників спектаклю повинна бути розрахована на вплив через актора.

Алеж хтось повинен організувати роботу всіх учасників театального колективу так, щоб ця робота привела до створення закінченого (єдиного ідеєю і виконанням) витвору театального мистецтва—спектаклю. Таким організатором творчої роботи всіх учасників для досягнення однієї спільної мети, тобто для створення спектаклю, є режисер.



АКТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ

Що ж є матеріалом для творчої роботи режисера? Матеріалом для творчої роботи режисера є творчість усіх інших учасників колективної роботи (в тому числі і творчість актора).

Але ми вже говорили, що актор є головним, основним матеріалом у мистецтві театру.

Отже, творчість актора є головним матеріалом, з яким має справу режисер.

Тому не можна бути режисером, не будши добре знайомим з особливостями і законами акторської творчості.

У чому ж полягають ці особливості?

Особливість акторської творчості, її своєрідна природа полягають у тому, що засоби виразності (матеріал), якими користується актор у своїй роботі, знаходяться не поза ним, як в інших мистецтвах (у художника—фарби, у музиканта—звуки, у скульптора—мармур, глина), а в ньому самому. Актор є сам для себе матеріалом. Він одночасно і творець, і матеріал. Славетний французький актор Коклен (старший) говорив: „В акторі—дві людини: одна—та, яка творить, друга—та, яка є для неї матеріалом... Двоїстість ця є характерною рисою актора“.

Щоб зрозуміти цю двоїстість, ми насамперед встановимо, в чому, власне, полягає сценічна гра актора.

Суть сценічної гри полягає в тому, що актор створює сценічний образ, відтворюючи на сцені різні дії, різні вчинки людини (акти людської поведінки).

Поведінка людини в житті (кожна дія людини) має дві сторони—зовнішню і внутрішню.

Усяка дія людини в житті, всякий акт людської поведінки відбувається так:

1) На організм людини впливає зовнішнє середовище (частина навколишньої дійсності), 2) в наслідок цього впливу в свідомості людини виникають ті чи інші думки і почуття, 3) в наслідок виникнення цих думок і почуттів людина робить той чи інший вчинок.

Візьмімо для ясності якийнебудь приклад.

Людина переходить через залізничне полотно, але, побачивши, що наближається поїзд, спиняється або прискорює ходу. В наслідок цього в свідомості людини виникає думка про небезпеку, і вона вживає запобіжних заходів, тобто спиняється перечекати або прискорює кроки, щоб встигнути перейти дорогу до проходу поїзда.

Те, що людина ішла, побачила поїзд і спинилася перечекати,—це зовнішня сторона дії людини. Те ж, що в свідомості людини виникла думка про небезпеку,—це внутрішня сторона тієї ж дії.

Якби людина не побачила поїзда, в неї не виникла думка про небезпеку. А якби в неї не виникла ця думка (коли б, наприклад, поїзд був дуже далеко), то вона не вживала б запобіжних заходів і не зупинилася б.

Ми бачимо, що одно від одного відірвано бути не може, що зовнішня і внутрішня сторони становлять разом єдине ціле — дію людини.

Це стосується не тільки кожної окремої дії, але і всієї поведінки людини.

Тому і театр повинен показувати поведінку кожного образу в усій його повноті, розкриваючи одночасно і внутрішнє, і зовнішнє.

Актор, зображаючи на сцені той чи інший образ, показуючи його в усій повноті, тобто і зовнішню і внутрішню сторони його поведінки, є, як ми вже вказали,

одночасно і творцем зображуваного образу, і матеріалом для зображення.

Тіло актора є матеріалом для відтворення зовнішньої сторони дії того образу, який показує актор на сцені.

Психіка актора (свідомість, розум) є матеріалом, який відтворює внутрішню сторону тієї ж дії.

Повернемося до нашого прикладу з поїздом.

Припустимо, що акторові треба відтворити на сцені дію (поведінку) людини, яка переходить залізничну лінію.

Тіло актора повинно відтворити зовнішню сторону дії, тобто йти, побачити поїзд, який проходить, і спинитися. Свідомість актора повинна відтворити внутрішню сторону поведінки. У свідомості актора має виникнути думка про небезпеку. Якщо в свідомості актора не виникне цієї думки, він не зможе зупинитися так, як це в подібних випадках буває в житті. Без внутрішнього неможливе зовнішнє.

Отже, і тіло актора і його психіка (свідомість) беруть участь у відтворенні дій образу. І тіло, і свідомість актора, так би мовити, належать образу.

Проте, вони належать не тільки образу: вони належать також і акторові-творцю, тому що актор не тільки відтворює дії образу, але крім того ще виконує цілий ряд вимог сценічної майстерності, він не забуває про те, що перебуває на сцені і що на нього дивиться публіка.

Отже, і психіка актора, і його тіло, які становлять разом одне ціле і не можуть бути відокремлені одне від одного, належать одночасно і акторові-творцю, і акторові-образу.

В цьому полягає двоїста природа сценічної гри.

Але як же в психіці актора, в його свідомості можуть існувати одночасно і почуття образу і його власні переживання, як актора-творця?

Справа в тому, що сценічне почуття, сценічне переживання відрізняються від звичайних життєвих переживань. Актор повинен переживати на сцені почуття образу,

але ці почуття — не звичайні життєві, а особливі, сценічні.

У чому ж відміна сценічного переживання від життєвого?

У житті людина відчуває ті чи інші почуття під впливом реального (дійсно існуючого) збудника (якого-небудь факта, події тощо). Людина, на яку наставили дуло револьвера, переживає почуття жаху. В нашому прикладі вигляд ідучого поїзда (поїзд у даному разі є збудником) викликає думку про небезпеку в людини, яка переходить залізничну лінію. Прекрасний пейзаж викликає почуття захоплення. Дуло револьвера, ідучий поїзд, гарний пейзаж викликали в людині різні почуття, були реальними збудниками цих почуттів.

На сцені реального збудника нема. Акторові треба відтворити почуття жаху під дулом бутафорського пістолета. Актор, який зображає людину, що переходить залізничну лінію, повинен відтворити свідомість небезпеки, коли бачить, що іде поїзд, але ідучого поїзда на сцені в дійсності нема: подивившись у бік, актор побачить тільки те, що є за кулісами. Нема на сцені і гарного пейзажу (в кращому разі перед очима висить розмальоване полотно), а актор повинен відтворити почуття захоплення.

Отже, актор повинен викликати в собі потрібне почуття якимсь особливим способом з допомогою особливого творчого зусилля.

У вмінні викликати в собі потрібні сценічні почуття і полягає внутрішня техніка акторської майстерності.

Що ж це за почуття, які може свідомо викликати в собі актор?

Усьяке почуття, яке людина пережила в житті під впливом реального збудника, не залишається для неї без сліду: людина пам'ятає ті почуття, які вона пережила.

Дитина, яка опекла руку об лампу, відчуває біль і прикрість. Якщо вона потім знову побачить лампу,

вона вже не доторкнеться до неї, бо згадає пережите почуття болю.

Смерть друга викликає почуття горя. Проте, навіть коли минуть роки, коли це горе вже минуло, згадування імени померлого викликає спогад про пережите почуття.

Нагадати пережите почуття може іноді яканебудь зовсім незначна річ. Наприклад, якщо біля ліжка померлого друга стояв букет квітів, то через багато років вигляд таких квітів може нагадати людині почуття пережитого горя.

Те, що ми звемо співчуттям, також обумовлене пам'яттю почуттів. Якщо у вашого знайомого вмер родич, ви співчуваєте йому тому, що самі пережили почуття горя.

Так само ми можемо співчувати переживанням героя роману, який читаємо, глядач у театрі може заплакати, співчуваючи переживанням образу, зображуваного актором. Це також наслідок спогаду про почуття, раніше пережиті в дійсності.

Ці спогади, звичайно, не мають тієї ж сили, як перше почуття, вони не захоплюють людину цілком. Ми легко можемо побачити, що в усіх цих випадках внутрішнє життя людини має двоїстий характер. Ви одночасно і співчуваєте героєві роману, і розумієте, що і роман цей, і герой і всі його переживання—це тільки художній вимисел автора.

Те саме відбувається і з актором на сцені. Для відтворення почуттів зображуваного образу актор викликає в собі спогад про почуття, ним самим раніше пережиті в дійсному житті (хоча б це було і з інших приводів).

Проте, разом з переживанням почуттів образу актор переживає на сцені і інші почуття, які викликаються тим, що він перебуває на сцені, тим, що на нього дивиться публіка, на яку він повинен вплинути своєю грою.

Отже, актор переживає одночасно два почуття. Він, наприклад, викликає в собі почуття горя, яким повинен жити зображуваний ним образ, і одночасно він раці

2217813



тому, що йому вдалося викликати в собі це потрібне почуття (він відчуває творчу радість).

Ці два почуття живуть в акторі одночасно і нерозривно. І чим краще вдається акторові відчути страждання образу, тим сильніше почуття творчої радості, а це почуття радості в свою чергу посилює сценічне почуття горя.

Отже, і тіло актора і його свідомість належать одночасно і акторові-творцю, і акторові-образу, тому що актор-творець і актор-образ становлять одно нерозривне ціле—граючого актора.

Ось ті основні особливості і закони творчості актора, які повинен зрозуміти кожний творчий працівник у театрі, тому що актор—головний, основний учасник роботи і тому, що всі інші учасники своєю творчістю повинні давати матеріал для творчої переробки цього матеріалу актором.

Знання цих основ особливо необхідне для режисера, бо творчість актора є головний, основний матеріал, з яким має справу режисер у своїй творчій роботі.

Отже, основним матеріалом для режисера є творчість актора: не тільки тіло актора, не тільки його здатність говорити і рухатись, а творчість актора,—актора, як творця сценічного образу. Творчі думки, наміри і мрії актора про образ, особистий життєвий і громадський (соціальний) досвід актора, його особиста спостережливість, його знання життя, на основі якого виникає розуміння актором заданого йому образу, художній смак актора, його гумор, його темперамент—усе це є матеріалом для творчості режисера.

Усе, що сказано про творчість актора, як про матеріал для режисера, можна сказати і про творчість інших учасників спектаклю: про драматурга, про художника, про музиканта.

Творчість усіх учасників спільної роботи є матеріалом для творчості режисера.



ЗАГАЛЬНИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ

З першої читки п'єси починається творча робота режисера. Звичайно, режисерові доводиться дуже багато разів прочитувати п'єсу, яку він ставить; проте, саме перша читка має цілком особливе значення.

Справа в тому, що перша читка п'єси—це неповторна можливість дістати від неї безпосереднє враження. Під час дальших читок режисер буде так або інакше тлумачити п'єсу, розбирати (аналізувати) її, буде вносити в п'єсу наслідки роботи своєї власної фантазії. Тоді йому вже важко буде відокремити те, що є в п'єсі, від того, що він сам у наслідок своєї роботи збирається внести в п'єсу, внести в спектакль. Перша читка не дає змоги вносити такі додатки. Безпосереднє враження від п'єси є наслідок впливу властивостей і якостей самої п'єси. Нам потрібно і важливо дістати при першій читці саме безпосереднє враження від п'єси для того, щоб тим самим визначити органічно притаманні їй властивості, визначити її основні якості.

Тому до першого читання п'єси потрібно підходити з усією безпосередністю. Забудьте тимчасово, що ви режисер, не бійтесь чоگونهбудь не зрозуміти, не намагайтесь напружувати свою увагу. Читайте або слухайте п'єсу, як звичайнісінький читач або слухач. Думати, міркувати, розбирати (аналізувати) у вас ще буде багато часу і можливостей. Не турбуйтеся, якщо п'єса здатна хвилювати і зацікавити—вона вас схвилює і зацікавить.

Але нащо ж нам потрібне це перше враження від

п'єси? Нащо нам визначати притаманні їй властивості? І як, яким способом визначити і запам'ятати ці властивості, ці її якості?

Спробуйте негайно після першого читання п'єси, не роздумуючи, не розбираючи п'єси (не аналізуючи), визначити небагатьма словами те перше безпосереднє враження, яке вона на вас справила.

Запишіть ці слова.

Наприклад, в одному випадку ви визначите ваші враження словами: похмуро, низько, брудно, душно, безрадісно тощо.

В іншому випадку це будуть слова: світло, радісно, легко, сонячно, багато повітря тощо.

Ви бачите, що в цих двох випадках мова йде про зовсім різні, навіть протилежні враження. Але ні в тому, ні в іншому випадку нема розмови ні про тему п'єси, ні про її ідейну, політичну спрямованість.

Поки мова йде тільки про перше загальне враження, про ті емоції (почуття), з яких це загальне враження складається. Але як тільки ми зіставимо записане нами безпосереднє враження від п'єси з тим, про що ця п'єса говорить, ми легко зможемо побачити класову, політичну спрямованість п'єси. Якщо в нашому першому прикладі ви визначили своє враження словами: похмуро, брудно, безрадісно тощо, а п'єса написана про становище робітничого класу в нашому Союзі, то вам стане ясно, що п'єса має контрреволюційну спрямованість. Ясно, що ви таку п'єсу ставити не будете. Звідси ясно, яке величезне значення має визначення першого враження від п'єси.

Записати ж перше враження потрібно для того, щоб у дальшій роботі над п'єсою зважати на ті властивості її, які виявляють себе при першій читці.

Припустімо, що ви взяли п'єсу в роботу за те, що вона справила на вас враження, яке ви визначили сло-

вами: бадьоро, сміливо, радісно тощо. Припустімо, що в процесі роботи ви забули це перше враження. В цьому разі ви легко зможете задушити в спектаклі ці цілком позитивні властивості п'єси. Ви покажете глядачеві спектакль, позбавлений тих добрих властивостей, які притаманні самій п'єсі. Значить, ви повинні записати ваше перше враження від п'єси для того, щоб у дальшій роботі зважати на органічні властивості п'єси, на її основні якості.

Проте, зважати на ці властивості—це не значить сліпо ними керуватися. Наприклад, ви прочитали п'єсу на дуже серйозну тему, припустімо, про соціалістичну перебудову села. П'єса справила на вас бадьоре, радісне враження, але здалася вам трохи легковажною. Розбираючи п'єсу, ви побачили, що автор у цілому правильно розкрив тему, легковажність же п'єси є наслідок недооцінки автором тих чи інших труднощів перевиховання селянина, скажемо, вже дуже швидко і гладко в автора йде це перевиховання. Припустімо, що, не зважаючи на цю істотну хибу, ви вирішили п'єсу ставити. У спектаклі ви намагатиметесь найяскравіше виразити на сцені бадьоре і радісне звучання п'єси, легковажність же її намагатиметесь усунути шляхом поглиблення образів, виведених у п'єсі.

Отже, зважати на властивості п'єси в режисерській роботі—це значить виявляти її позитивні властивості і переборювати хиби п'єси.

Звичайно, читаючи п'єсу, ви легко можете помилитись у визначенні її властивостей. Тому ні в якому разі не слід цілком покладатися на своє особисте перше враження. Своє перше враження від п'єси ви повинні перевірити на колективних читках п'єси. Зіставивши це перше своє враження з враженням ряду слухачів, ви, відкинувши окремі випадкові визначення, запишете тільки ті, які збігаються в більшості слухачів.

Чим частіше ви вдаватиметесь в роботі до цього за-

пису, тим менше наробите помилок у дальшій роботі над спектаклем.

Отже, визначення першого безпосереднього враження від п'єси—це перший момент роботи режисера.

Дальше завдання—визначення теми і визначення ідеї п'єси.

Визначити тему п'єси—це значить відповісти на питання, про що в даній п'єсі йде мова. Інакше кажучи, це значить визначити, про яке життєве явище говориться в п'єсі.

Визначити ідею п'єси—це значить відповісти на питання, що говориться в п'єсі. Інакше кажучи, це значить визначити, як ставиться автор п'єси до зображуваної в ній дійсності.

Визначення теми п'єси і особливо визначення ідеї п'єси—завдання дуже відповідальне.

Якщо ми невірнo визначимо тему п'єси, тобто коло тих життєвих явищ, які відтворив драматург, то тим самим помилимося і у визначенні ідеї п'єси.

А якщо ми невірнo визначимо ідею п'єси, тобто те, як ставиться автор п'єси до зображуваної в ній дійсності, то не зможемо і самі в роботі над п'єсою знайти вірне ставлення до зображуваної дійсності, а значить не зможемо показати глядачеві п'єсу як треба.

Нерідко буває, що в п'єсі, яку ви розбираєте, говориться про багато життєвих явищ, тобто в цій п'єсі виявляється кілька тем. Тоді серед них ви повинні визначити головну, провідну тему, тобто таку, яка надає п'єсі цільності (єдності).

Спробуємо для прикладу визначити тему п'єси Микитенка—„Диктатура“ *). Відповімо собі на питання, про що говориться в п'єсі. В ній говориться про робітника-суднобудівельника, який з доручення партійних і громадських організацій їде на село, щоб допомогти в ко-

*) Тут і далі в книзі перекладач наводить приклади з української драматургії.

лективізації сільського господарства, а також говориться про хлібозаготівлі і, що найголовніше, про боротьбу проти куркулів під час хлібозаготівель. Дудар із заводу їде на село, де є великий прошарок куркулів. На загальних зборах селян Дудар доводить план хлібозаготівель до відома селян. Куркуль Чирва-Козир ще раніше довідався про план від свого кума Малоштана. Він почав провадити шалену кампанію проти хлібозаготівель, а також і колективізації. Чирва-Козир використовує свого кума, незаможника Малоштана, як провокатора проти Дударя і зриває збори. Питання боротьби проти саботажу куркулів стояло так: або виграє Чирва, і тоді програє Дудар, або Дудар розтрощить саботаж куркулів і тоді навіки програє Чирва.

Робітник-комуніст Дудар організує навколо себе віддані радянській владі сили: незаможників, середняків, комсомольців. Він допомагає бідняку Малоштану звільнитись з під впливу його кума—куркуля Чирви; він залучає на свій бік середняка Ромашку. Об'єднаними зусиллями Дудар викриває куркулів Чирву, Півня, Гусака. У них знаходять закопаний в землю хліб. Куркульський саботаж розтрощено. Куркулів за бандитизм заарештовують, куркулів знищено, як клас. Перемога за Дударем, що уособлює диктатуру робітничого класу.

Ми бачимо, що в п'есі тема не одна. З одного боку ми маємо тему про змичку робітників і селян в побудові соціалістичного суспільства, в якій керуюча роль належить робітничому класові; про соціалістичну перебудову села; про взаємовідношення між старими кадрами робітників й молоддю; про класову боротьбу з куркулем; про відданість радянській владі тощо.

Коли ми виберемо тільки тему взаємовідносин між старими кадрами робітників та молоддю, то зробимо помилку. В цьому разі ми позбавимо п'есу того основного звучання, яке в ній проходить—боротьба за соціалістичну перебудову села, за колективізацію.

Визначивши тему п'єси, тобто коло життєвих явищ, взятих як головний об'єкт змалювання, ми можемо із змісту п'єси зрозуміти, що ж хоче сказати автор про життєві явища, які виведені в п'єсі. Режисер повинен визначити, як розуміє автор ці явища, яке ставлення автора до цих явищ.

Відповісти на питання, що говориться з приводу зображених у п'єсі явищ, як ставиться автор до зображеної в п'єсі дійсності,—значить визначити ідею п'єси, ідею автора.

Яка ж ідея в п'єсі „Диктатура“? Що ж говорить автор?

Автор говорить про індустріалізацію країни, про будівництво соціалізму, про диктатуру робітничого класу. Про труднощі будівництва в ті часи, коли куркуль саботував хлібозаготівлі, автор говорить устами Дударя, що хлібну проблему надалі повинна розв'язувати техніка. „Землю істиками не сколупаєш, хліба не їстимеш, треба її машиною дряпанути. А на малому клапті землі, в окремому господарстві, яка вже там машина“. Отже, перша тема хлібозаготівель для постачання індустріальним центрам поруч з собою ставить другу тему—потребу колективізації. Але хто ж керує цим грандіозним завданням будівництва соціалізму? Автор відповідає устами Дударя: диктатура пролетаріату, бо „пролетаріат вириває трудящого селянина з пазурів експлуататора і веде його до соціалізму. Він тебе веде, а ти за ним свідомо йдеш і за його проводом, разом з ним, будуєш соціалізм, а класового ворога б'єш—от це і є диктатура пролетаріату“. Ось про це й каже автор у цій п'єсі: іди свідомо з робітничим класом, будуй з ним соціалізм, разом з ним бий класового ворога, бо тільки пролетаріат добре знає сві“ шлях і його не зіб'ють „ніякі сови, ніякі хижакі“.

Ми ще повернемося до питання про ідею п'єси „Диктатура“. А тепер подивимось, що повинен робити режисер після того, як він визначив тему та ідею п'єси.

Визначивши тему п'єси, тобто ті життєві явища, про які в ній іде мова, визначивши ідею автора, тобто його ставлення до цих явищ, ми повинні, відклавши на деякий час п'єсу, зайнятися вивченням життя в межах даної теми, тобто вивченням тих життєвих явищ, про які йде мова в п'єсі. І чим менше ми знаємо зображену в п'єсі дійсність, тим далі вона від нас, тим більше зусиль ми повинні докласти для її вивчення.

Навіть якщо ви добре знайомі з дійсністю, зображеною в п'єсі, припустімо, ви—активний учасник колгоспного будівництва і збираєтеся ставити п'єсу з колгоспного життя,—все ж вам слід спеціально зайнятися збагаченням своїх знань у цій галузі. Часто трапляється, що багато чого з тієї дійсності, яка нас оточує, ми не помічаємо просто тому, що не досить уважно спостерігаємо явища цієї дійсності.

Само собою зрозуміло, що ми повинні розглядати виведені в п'єсі життєві явища в найтіснішому зв'язку з усією дійсністю тієї епохи, в яку відбувається дія п'єси. Наприклад, розглядати життя радянського колгоспного села не можна поза зв'язком з побудуванням соціалізму в нашій країні, з політикою партії на селі, з перетворенням нашої країни з аграрної в індустріальну.

Отже, режисер повинен сам поринути в те середовище, яке він має відтворити в спектаклі. Тут йому на допомогу повинна прийти творча спостережливість. Він повинен підмітити якнайбільше фактів, дістати якнайбільше живих вражень. Напочатку всі ці факти і враження житимуть у голові режисера поза всяким зв'язком один з одним, перебуватимуть у його свідомості у випадковому, безладному (хаотичному) стані. Проте, чим більше живих вражень нагромадить режисер, тим багатші будуть його творчі можливості в роботі над спектаклем.

Зрозуміло, творчим матеріалом можуть бути також враження і спостереження, здобуті режисером раніше, ще до знайомства з п'єсою, тобто його особисті спогади.

Проте, самими тільки особистими спогадами і враженнями режисер задовольнятися не може і не повинен. Він повинен, крім того, використовувати досвід інших людей, особливо якщо мова іде про такі явища життя, які мали місце вже давно і про які режисер не може мати особистих вражень, наприклад, якщо режисерові всього 30 років, а тема п'єси—революція 1905 року.

Це особливо ясно щодо п'єс класичних. Тут, звичайно, режисер повинен ознайомитися з усім, що він може дістати. Минуле можуть добре висвітлити історичні документи. Література, спогади, мемуари, живопис, скульптура і музика даної епохи—все це повинен використати режисер, щоб здобути собі найповніше уявлення про зображувану в п'єсі епоху, про людей того часу, про їх нрави, про їх побут, форми їх класової боротьби тощо.

Нагромаджені факти і враження поступово приходять у свідомості режисера в певний порядок. Режисер починає розуміти взаємний зв'язок цих фактів, розуміти внутрішні причини, які викликали ті чи інші явища життя, і наслідки цих явищ. Він починає розглядати явища, виведені в п'єсі, не в нерухомому стані, а в стані руху, зміни, в стані їх розвитку. Він розуміє тепер, чим дане явище було (скажемо, до моменту, зображеного в п'єсі), що воно являє собою тепер (скажемо, в п'єсі) і чим воно стає (як розвивається це явище в живій дійсності). Отже, режисер підходить до розуміння суті даного явища.

Наприклад, ставлячи п'єсу про колгосп, вивчаючи побут радянського колгоспного села, навіть режисер, який знає село, на початку діставатиме і добиратиме враження від окремих колгоспників і окремих фактів (прикладі ударної праці, приклади опору, негосподарності, ледарства тощо). І лише поступово в свідомості режисера ці окремі порізнені спостереження приходять у певний порядок. По окремих явищах, незначних на перший погляд фактах, режисер побачить, зрозуміє, який глибокий зв'язок існує між кожним проривом, між кожною кла-

сово-ворожою вилазкою в колгоспі і все ще відстаючою свідомістю багатьох колгоспників. Режисер, вивчаючи колгоспну дійсність, почне бачити явища цієї дійсності в русі, в їх зміні. Він зрозуміє, як учорашній дрібний власник-одноосібник або навіть вчорашній ледар сьогодні стає справжнім колгоспником і, переборюючи стару свідомість і навички, виростає в справжнього ударника, стає свідомим і активним будівником соціалістичного суспільства.

Разом з тим, вивчаючи колгоспну дійсність, режисер розумітиме і те, в якому напрямі розвивається ця дійсність у цілому. Іншими словами, він зрозуміє, що колгоспний рух, не зважаючи на ряд нежитих ще утруднень (старі навички в праці, відстаюча свідомість, опір класово-ворожих елементів і нерідка ще негосподарність), широко розвивається і перемагає все більше і більше віджилі навички. Він ясно побачив, що колективна форма господарства є вища форма, ніж порізнене господарство одноосібників.

Ті життєві явища, які зображені в п'єсі і які вивчав режисер, про які він робив умовиводи, є темою п'єси і спектаклю.

Внутрішня суть явищ, зображених автором у п'єсі, як ми казали, є ідея п'єси, ідея автора. Те, що зрозумів і визначив режисер у наслідок вивчення дійсності або історичних матеріалів, є ідея спектаклю. Ідея спектаклю, як ми бачимо, народилась у свідомості режисера в наслідок знайомства з п'єсою і вивчення дійсності.

Проте, дійсність викликає в нас не тільки думки, а і почуття. Різні образи дійсності викликають у нас різне до себе ставлення. Ми починаємо одне любити, друге ненавидити, третьому співчувати і т. д.

Природно, що і те, і друге, і третє ставлення можуть мати найрізноманітніші відтінки і найрізноманітнішу силу. Ці ставлення можуть бути в одних випадках простою

симпатією, в других—любов'ю, в третіх—захопленням, або, навпаки, легким іронічним ставленням, ворожим почуттям і навіть зненавистю.

Отже, пізнання дійсності породжує в нас, з одного боку, розсудковий (раціональний) наслідок—думку про явища дійсності, і дею, з другого боку—наслідок, який виявляється у формі того чи іншого почуття, тобто емоціональний наслідок—наше ставлення до дійсності.

І те, і друге, злившись в одне ціле, повинно знайти собі вираз у спектаклі. Тоді спектакль впливатиме одночасно і на розсудок і на почуття глядача. Глядач одночасно заражатиметься і почуттями і думками, закладеними в даній п'єсі, в даному спектаклі.

Тепер, коли режисер ознайомився з дійсністю, коли в наслідок цього він прийшов до певної ідеї спектаклю і знайшов своє ставлення до явищ дійсності, зображених у п'єсі, він може з цим творчим матеріалом приступити до всебічного розбору п'єси.

Оскільки тема і ідея вже дані в самій п'єсі, а ідея спектаклю знайдена режисером у наслідок вивчення дійсності, режисер для здійснення своєї ідеї спектаклю повинен повернутися до п'єси і перевірити її ідею. Для цього режисер повинен визначити, як розуміє автор суть зображуваних ним явищ та їх розвиток та яке в зв'язку з цим ставлення автора до тих чи інших образів свого твору.

Коли режисер перевірить ідею автора (п'єси) і зіставить цю ідею автора, ідею п'єси, з ідеєю спектаклю, яка виникла в нього (режисера) в наслідок його самостійного пізнання дійсності, він виявить або цілковитий збіг ідеї п'єси і спектаклю, або той чи інший ступінь розходжень між собою і автором.

Якщо ідеї автора і режисера цілком збігаються, то робота над п'єсою, природно, дуже полегшується. Якщо ж такого цілковитого збігу нема, то необхідно встановити ступінь розходжень.

Якщо ці розходження мають глибокий характер, якщо режисер вважає, що ідея п'єси помилкова, що ставлення автора до дійсності неправильне,—в цьому разі режисер від роботи над цією п'єсою відмовляється. Незначні ж, другорядні розходження можуть бути знищені внесенням у текст п'єси потрібних виправлень самим автором, якщо це можливо, а якщо це неможливо (припустімо, через відсутність автора), то режисер, залишаючи текст п'єси не порушеним, повинен буде виправити хиби і помилки автора сценічними засобами. В другому разі режисер і актори поглиблюють, загострюють окремі місця п'єси, ролі, надають п'єсі і окремим образам відповідного характеру.

Бувають випадки, коли автор, прагнучи провести правильну ідею, проте, робить таку кількість помилок, що п'єса стає шкідливою зовсім незалежно від волі автора. В таких випадках від п'єси доводиться відмовлятися.

Ми встановили, що при постановці сучасної п'єси можна виправити хиби її шляхом домовленості з автором, який у цьому разі вносить у п'єсу необхідні поправки. Цієї можливості, природно, нема, коли мова йде про постановку класичної п'єси. Якого б видатного таланту не мав автор минулих часів, він все ж не може відірватися від своєї епохи. Він не може до кінця зрозуміти ті суспільні і економічні процеси, в умовах яких відбувалися зображувані ним явища, зрозуміти з такою ж повнотою, як це можемо зробити ми—люди, які живуть у нову епоху і мають точне знання економічних законів побудови класового суспільства.

Визначивши тему п'єси І. Микитенка „Диктатура“ і зрозумівши ідею автора, нам треба вивчити зображену в п'єсі дійсність. Для цього ми повинні вивчити інші п'єси Микитенка та інших авторів драматургів, а також і прозаїків, які писали про хлібозаготівлі і колективізацію сільського господарства, ми повинні добре ознайомитися з історичним матеріалом, що змальовує опір

куркулів проти хлібозаготівель, проти колективізації й перемогу колективного ладу на селі. Або коли б ми працювали над комедією Тобілевича „Хазяїн“, то повинні були б так само визначити тему й ідею п'єси (що хотів сказати автор). Ми повинні були б так само ознайомитися з історією того часу, з рештою п'єс Тобілевича, де змальовано капіталістичний розвиток на селі, ми б побачили, що Пузир (з комедії „Хазяїн“) — типова постать в українському селі за часів капіталізму. Його методи (шляхи, способи) збагачення типові для збагачення сотень і тисяч глитаїв.

Коли ми працюємо над „Диктатурою“ Микитенка, то бачимо, що погляди наші збігаються з авторовими, сам письменник дивиться на Чирву, як на ворога трудящих; всі симпатії автора, як і наші, на боці Дударя.

Значно важче ставити комедію „Хазяїн“. Дійсність, змальована в комедії, в СРСР відійшла в минуле. І радянській молоді, яка не знає тієї дійсності, що змальована в п'єсі Тобілевича, треба вивчати її, щоб розкрити, показати образ Пузирів.

Як же можна вивчити тодішню дійсність, щоб яскравіше розкрити ідею п'єси. Треба вивчити історію того часу за документами, малюнками, картинами, фотографіями.

Ми підійдемо до вивчення тієї дійсності з нашої сучасної точки зору. Ми визначимо ідею спектаклю гостріше, правильніше, ніж автор цієї п'єси. Ми намагатимемось визначити класове розмежування зображаного суспільства. Ми зрозуміємо за чий рахунок наживалися Пузирі. Ми зрозуміємо, що Карпенко-Карий — автор п'єси „Хазяїн“, хоч й реалістично змальовує жахливі картини капіталістичного села, проте, він не підносить за межі свого буржуазного світогляду в критиці капіталістичного ладу, основного на експлуатації, яка породжує куркулів — Пузирів.

Знайшовши ключ до класового розуміння походження і розвитку куркуля, ми побачимо далі і класовий підхід

письменника, його ставлення до зображуваних явищ та персонажів.

Наш радянський письменник Микитенко в „Диктатурі“ викриває куркуля з позицій робітничого класу, що засуджує Чирв на загибель.

Не те бачимо в Карпенка-Карого. Він не засуджує цілком Пузиря, він не заперечує проти збагачення його, оснований на експлуатації наймитів, він тільки хоче, щоб Пузирі стали людянішими, культурнішими, більш поміркованими. Тобілевич, як представник ліберальної буржуазії, не може перескочити за коло інтересів цієї буржуазії. А ми тепер дивимось іншими очима на Пузирів, наш світогляд інший, ніж світогляд Тобілевича, який критикує Пузиря, як свою людину. А ми дивимось на Пузирів і Чирв, дивимось на них, спираючись на вчення Леніна — Сталіна. Ось тому для нас ясно, що Чирва (куркулі) в п'єсі „Диктатура“ засуджений на свою соціальну загибель, його „путь скінчилась“, диктатура змітає Чирв. З цих позицій ми підходимо до ідеї спектаклю.

Щоб надати спектаклеві такого змісту, ми зовсім не повинні змінювати текст п'єси, бо автором „Диктатури“ — радянським драматургом дано яскраву, правильну характеристику подій, персонажів.

Нема такої ясності в п'єсі Тобілевича „Хазяїн“, де роль Каліновича, Соні подані, як ідеал для Тобілевича. Проте, й тут ми не повинні змінювати тексту п'єси. Своє нове ставлення ми повинні виявити в особливій формі виконання п'єси або окремого образу (ролі).

Після того, як режисер добре усвідомив ідейний зміст п'єси, йому слід встановити, чи досить переконливо виражена ідея тим матеріалом дійсності, який відображений у цій п'єсі.

Відповісти на це питання — значить дати художню оцінку п'єси.

Якщо матеріалу живої дійсності в п'єсі мало або він не досить різнобічно і багато поданий, то ідея може

бути позбавлена конкретного життєвого змісту. В цьому разі ідея не розкриватиметься в образах, а тільки доповідатиметься словами. Така п'єса буде мало художньою, поверховою, схематичною.

Усунути, згладити хиби п'єси театр може лише тоді, якщо режисер і актори в процесі вивчення дійсності, зображеної в п'єсі, нагромадили досить багатий запас життєвих спостережень, вражень і знань.

Після загальної оцінки п'єси, після того, як остання дістала загальну характеристику і з'ясований ступінь її художньої переконливості, режисер повинен перейти до розгляду окремих художніх ознак цієї п'єси.

Насамперед потрібно визначити, до якого жанру належить даний твір, потрібно визначити точно характер п'єси, встановити, що це—трагедія, драма, комедія чи якийнебудь інший вид драматичного твору.

Кожний жанр (характер п'єси) потребує особливих прийомів сценічної виразності, як у зовнішньому оформленні, так і в грі акторів. Комедію грають інакше, ніж драму. Тому і необхідно визначити, до якого саме жанру належить даний драматургічний твір.

Жанр складається залежно від основного ставлення письменника до зображуваних явищ і образів.

Здебільшого автори самі визначають жанр свого твору. Під назвою п'єси вони пишуть: „трагедія“, „комедія“, „водевіль“, „драма“, „фарс“ тощо. Тим самим драматург визначає своє ставлення до того, що відбувається в п'єсі. Захоплення, обурення, жаж і співчуття в трагедії, сатиричний сміх і глибока іронія—в комедії, необразлива насмішка—у водевілі, співчуття переживанням дійових осіб—у драмі, гомеричний регіт—у буфонаді,—все це цілком певні ставлення до подій і образів п'єси.

Отже, визначити жанр—значить визначити ставлення автора до того, що він відтворює. Якщо автор сам визначає жанр своєї п'єси, то тим самим він пропонує театрові підійти до того, що відбувається в п'єсі, з певним ставленням.

Проте, нерідко буває, що автор не вказує жанру свого твору, називає його просто „п'єса“ або „сцени“ і т. д. Це буває звичайно тоді, коли твір не може бути віднесений ні до одного з жанрів у чистому його вигляді. Окремі факти і окремі вчинки образів викликають у цьому разі в автора одне ставлення, скажемо, насмійка, а інші факти та вчинки—інше ставлення, наприклад, обурення або жах.

У цьому разі визначити жанр потрібно, спираючись на те, що є головним, переважаючим у ставленні автора до зображуваної дійсності. Припустімо, виявиться, що переважаючий елемент—комедійний. Це не значить, звичайно, що ми поставимо спектакль, як чисту комедію. Ні, ми не повинні забувати і про наявність драматичного елементу в даній п'єсі. Жанр спектаклю в даному разі являтиме собою сплетення різних жанрів з переважанням комедійного елементу. Саме так, наприклад, поставлений „Егор Бульчев и другие“ в театрі імени Є. Вахтангова. Думка режисера Б. Є. Захави збіглася з думкою М. Горького, що переважаючий жанровий момент у цьому спектаклі повинен бути комедійний. Проте, режисер спектаклю, розкриваючи складне ставлення до ряду фактів і до центрального образу, показав цілий ряд сцен, особливо гостро підкресливши їх соціальний характер, а окремі сцени здійснив у драматичному плані, доводячи їх у деяких моментах до майже трагічного звучання.

Але і в межах одного і того ж жанру різні п'єси можуть відрізнятися своїм колоритом, своїм основним забарвленням.

Дві п'єси можуть бути написані на близьку тему з однаковим в основному ставленням до зображуваного. Припустімо, що це дві комедії; але одна з них може звучати сумно, а друга—уїдливо.

Визначаючи колорит, забарвлення спектаклю, ми ще більше уточняємо ставлення автора і своє власне до фактів і образів п'єси.

Колорит може бути світлим, радісним, сумним, суворим, похмурим тощо.

Велику увагу треба приділити вивченню мови п'єси. Особливості мови даного автора завжди наштовхують автора на правильний спосіб подачі тексту. Великі вимоги до режисера і актора ставить і характер побудови дії, або інтриги. В одних авторів дія розвивається повільно і плавно, в інших—навальню і бурхливо. Це вимагає від режисера певної побудови сценічного малюнка всього спектаклю і кожної ролі.

Закінчивши ідейний і художній аналіз п'єси, режисер може повернутися до першого безпосереднього враження від п'єси.

Порівнюючи те, що він дізнався про п'єсу після старанного її розбору і після вивчення дійсності з цим першим враженням, режисер зрозуміє, чому п'єса справляє те, а не інше враження.

Режисер знатиме, від яких властивостей і особливостей п'єси залежить це враження, і в дальшій роботі на них зважатиме.



НАСКРІЗНА ДІЯ

Ми говорили про початкову стадію роботи режисера над п'єсою. Ми говорили про перше враження від п'єси і про визначення п'єси та ідеї. Ми говорили про те, як повинен вивчати режисер життя, тобто живу дійсність (у межах теми даної п'єси). Ми зрозуміли, що в наслідок знайомства з живою дійсністю режисер приходить до певного, глибшого розуміння суті тих явищ, які зображені в п'єсі. Після цього він встановлює чи збігається ідея п'єси (автора) з тією ідеєю спектаклю, яка народилась у нього в наслідок вивчення самої дійсності.

Ідея спектаклю збігатиметься з ідеєю п'єси, якщо в наслідок вивчення дійсності режисер визнав ідею п'єси правильною. Проте, ідея спектаклю може і не цілком збігатися з ідеєю п'єси, як це ми бачимо хоча б на такій п'єсі, як комедія Тобілевича „Хазяїн“, де наше ставлення до зображуваної дійсності не цілком збігається з ставленням автора (Тобілевича). Про дійсність часів Тобілевича ми тепер знаємо значно більше, і знаємо цю дійсність глибше, ніж знав Тобілевич. Ми дивимося на неї з погляду трудящих, які перемогли таких глитаїв, як Пузир („Хазяїн“—Тобілевича), як Чирва („Диктатура“—Микитенка).

Визначивши ідею спектаклю, ми повинні всі зображені в п'єсі образи, кожному дійову особу піддати оцінці.

Для кожного образу ми повинні встановити, чи є даний образ представником корисної, прогресивної частини суспільства чи ні, чи є він представником тієї частини

суспільства, яка живе і діє на користь трудящого людства, чи навпаки. У наслідок такої оцінки в нас виникає те чи інше почуття до кожного образу. Це почуття або, інакше кажучи, емоціональне ставлення до образів, надалі спрямовуватиме нашу роботу, воно підкаже нам форму спектаклю і манеру акторської гри.

Якщо ми дамо таку ідеологічну оцінку особам, які діють у п'єсі Микитенка „Диктатура“, то побачимо, що серед усіх образів, зображених Микитенком, одні викликають співчуття, любові і взагалі доброзичливе ставлення до себе, інші ж, навпаки, викликають класову зненависть. Отже, образи і своєю класовою приналежністю і своїми вчинками викликають різні ступені пошани, співчуття, любові чи презирства, зненависті, насмішки.

В наслідок такого ставлення до образу п'єси ми можемо встановити, що п'єса Микитенка „Диктатура“ в дещому поєднує моменти драматичні—вагання Малоштана й вагання Ромашки та становище Дударя в певні моменти (сцена „кризи в серці“, на подвір'ї Чирви). Чирва-Козир також переживає драму. Це драма класового ворога, який не хоче відступити з дороги, не хоче зійти з сцени життя, як представник останнього класу експлуататорів, але його переживання для нас чужі, ворожі. Коли ми хвилюємося за Дударя, Малоштана в драматичні моменти, співчуваємо йому, то до переживань Чирви ми ставимося інакше—вони не викликають в нас співчуття. Навпаки, поразка Чирви та його спільників, їх драма—для нас перемога й радість. Крім того, в п'єсі є багато елементів комедійно-сатиричних (епізоди: Параня і Гусак, Півень і Паранине весілля в Півня, та ін.).

Визначивши жанр (вид) драматичного твору, ми зможемо визначити і певний підхід кожного актора до своєї ролі. Режисер повинен усвідомити кожний образ, щоб трактувати його саме так, як він має звучати у відповідній для нього життєвій обстанові. Драматичні персонажі зберігають своє забарвлення, відмінне від забарвлення

персонажів комедійних. В іншій п'єсі при оцінці образів, як от, наприклад, у комедії Тобілевича „Хазяїн“, більшість персонажів розгортається в плані комедійно-сатиричному. Тут підхід кожного актора до своєї ролі повинен впливати з загального забарвлення п'єси.

Отже, в п'єсі одні образи є представниками куркульні, а інші—представниками трудящих. Природно, наше ставлення до них буде різне. Трудящі викликатимуть в нас співчуття, а куркулі вороже почуття.

Одночасно ми визначимо і стосунки дійових осіб між собою. Ми побачимо, що дійові особи одної групи та дійові особи другої групи перебувають у стані боротьби між собою. Соціологічний аналіз п'єси поступово перейде в аналіз театральний.

Театральний аналіз ми починатимемо з визначення наскрізної дії п'єси. Що таке наскрізна дія? Для того, щоб це зрозуміти, відповімо собі на питання, що таке дія взагалі.

Всяка дія являє собою сукупність людських вчинків, спрямованих до певної мети. Наприклад, людина встала, підійшла до вікна і зачинила квартиру. Це дія. Людина зробила ряд вчинків з метою уникнути протягу. Отже, дією ми звемо осмислену поведінку людини. Якщо людина без усякого приводу тиняється по кімнаті, то це не може бути названо дією. Дія починається там, де вчинки людини здійснюються осмислено, тобто там, де вони спрямовані до досягнення певної мети.

Ризкрити дію—це значить зрозуміти ту мету, ради якої людина робить даний ланцюг вчинків.

Отже, ми зрозуміли, що таке дія. Що ж таке наскрізна дія? Наскрізна дія—це така дія, яка проходить крізь усю п'єсу. Наскрізна дія—це те, що роблять люди протягом усієї п'єси. Значить, визначити наскрізну дію п'єси—це зрозуміти, що і з якою метою роблять виведені в п'єсі дійові особи протягом усієї п'єси.

Для того, щоб легше підійти до визначення наскрізної

дії, спробуйте, прочитавши п'єсу, коротко своїми словами розповісти її зміст, як це ми зробили з п'єсою „Диктатура“. Потім спробуйте передати зміст п'єси своїми словами ще раз, але тільки коротше, відкинувши все другорядне. Проробіть це кілька разів, поки зміст п'єси не укладеться у вас в двох-трьох фразах. Якщо ми проробимо це з п'єсою „Диктатура“, тобто будемо дедалі коротше викладати її зміст, то кінець-кінцем скажемо так: „Кадровий робітник Дудар, спираючись на середняка Ромашку, незаможника Малоштана і сільський актив, розбирає опір Чирви під час хлібозаготівель і розчищає ґрунт для колективізації“. Тут перед нами ясно виступає наскрізна дія п'єси.

Усяка дія завжди відповідає на два питання: що роблять і нащо роблять (або чого хочуть).

Що робить Дудар у п'єсі „Диктатура“? Він прагне чітко і послідовно проводити політику партії на селі, об'єднати середняків і незаможників в єдиний міцний колектив. Нащо він це робить, або чого він при цьому хоче? Хоче, спершись на місцеві сили, взяти лишки хліба, які є в куркулів, для промисловості, а також зламати опір куркулів, скерований проти колективізації. Коли ми визначили наскрізну дію, то тим самим ми визначили також і наскрізну контрдію (протидію). Цей конфлікт, ця сутичка лежить в основі даної п'єси.

У всякому творі, написаному для театру, конфлікт (сутичка), отже, і боротьба, яка виникає на основі цього конфлікту, повинні бути обов'язкові. Де нема боротьби, там нема дії, а де нема дії, там нема і п'єси, нема театру. В п'єсі „Диктатура“ основним представником наскрізної дії є Дудар. Контрдією тут є лінія (поведінка) Чирви-Козиря, який намагається зірвати і хлібозаготівлі і колективізацію. Виникає конфлікт (сутичка) і боротьба між Дударем і Чирвою-Козирем.

Після визначення наскрізної дії та наскрізної протидії

і її основних представників ми повинні розставити і решту дійових осіб по відношенню до наскрізної дії.

У нашому прикладі, в п'єсі „Диктатура“ Ромашка спочатку завагався, пішов на нараду куркулів, хоч і не брав там активної участі, а потім переходить на бік Дударя. Це ж сталося і з Малоштаном, що через несвідомість допомагав Чирві. Оці два персонажі спочатку допомагають Чирві виконати його наскрізну контрдію, а потім відриваються від нього і допомагають Дудареві виконати його наскрізну дію.

Окремі образи можуть займати особливе становище щодо наскрізної дії. Наприклад, Гусак спочатку нібито зайнятий лише Паранею—вірніше пшеницею, яку повинен продати Півень на „вольному ринку“ і дати йому як придане за Паранею. Гусак—цей вичищений з радянського вишу куркуль стає „теоретиком“ куркульської групи, носієм політичної її програми. Отже, всі образи п'єси розподіляються так або інакше стосовно до наскрізної дії.

Після цього ми можемо перейти до наступного етапу роботи—до поділу п'єси на частини.



ПОДІЛ П'ЕСИ НА ЧАСТИНИ

Що значить поділити п'єсу на частини?

У всякій правильно побудованій п'єсі легко визначити дві-три визначені події, які ламають лінію розвитку п'єси. Ці визначні події і є межами тих частин, на які ділиться п'єса. Отже, в кожній п'єсі ми можемо визначити тричотири, максимум п'ять частин. Ці частини звичайно не збігаються з поділом п'єси на акти або дії. Перелом, тобто межа між двома частинами звичайно знаходиться в середині того або іншого акта.

Подивимось, які важливі події відбуваються в п'єсі „Диктатура“. Першою такою подією є зрив загальних зборів селян куркулями, керованими Чирвою. Малоштан зрадив Дударя, Чирва виграє. Другий важливий факт: Ромашка викриває Малоштана. Третій—Дудар згуртував навколо себе актив. Куркулі готують замах на Дударя. Четвертий—у куркулів знайдено захований хліб. Чирву остаточно викрито.

Проте, нам треба не тільки визначити події, які відокремлюють одну частину від іншої, і тим самим визначити ці частини,—нам треба ще правильно зрозуміти ці частини і дати їм заголовки.

До останнього слід поставитись надзвичайно серйозно. Це дуже відповідальний етап роботи. Правильно назвати (дати заголовки) частини п'єси можна тільки зрозумівши їх залежність від наскрізної дії. Крім того, ми повинні дуже добре відчувати своє ставлення до того, що відбувається в тій частині п'єси, якій ви хочете знайти правильну назву.

Без правильно знайденого ставлення до подій, які відбуваються в кожній частині, ви не зможете вірно ні зрозуміти, ні назвати цю частину. Отже, підшукування правильної назви частинам п'єси—це дуже відповідальна частина роботи: підшукуючи потрібні назви для кожної частини, ви заготовляєте творчу поживу для вашої дальшої роботи над п'єсою.

На це не слід шкодувати ні часу, ні старання. Підшукавши назву, яка вам на перший погляд здається придатною, не заспокоюйтесь на ній, перевірте її добре, спробуйте знайти більш вірну і виразну, одне слово, шукайте доти, поки назва не буде цілком точно визначати зміст і сенс даної частини.

Назвати частину—це значить знайти таку фразу, дуже коротку, яка б точно, з правильним ставленням, визначала, що ж повинно бути в цій частині зіграно всіма акторами, які беруть у ній участь. Ви таким способом визначите, що повинен дістати кінець-кінцем глядач від даної частини.

Кожний глядач знайде, звичайно, для кожної частини свою назву відповідно до того, як він ставиться до подій, що відбуваються в даній п'єсі.

Щоб дати деяке уявлення про те, як можна назвати частини п'єси, повернемось до п'єси Микитенка „Диктатура“.

Ми визначили чотири важливі події, які змінюють лінію розвитку цієї п'єси. Наприклад, перша подія—доведення Дударем плану хлібозаготівель до відома загальних зборів—викликає шалений опір Чирви та його компанії, яка намагається повести за собою середняків проти бідноти, проти Дударя. Чирва вдається до тактики саботажу дати добровільно, не вказуючи цифри. Ромашка в розмові з Дударем усвідомлює свої помилки і відходить від Чирви. Він також викриває Малоштана; криза в серці Малоштана змінює гнів Дударя,—він зрозумів, що Малоштана одурено, як маленького хлопчика. Тепер

фронт, скерований проти Чирви, набуває нової сили і готує поразку класового ворога—Чирви. Чирва програє. І, нарешті, іде, так би мовити, післяслово—утвердження колгоспу, викриття перекручень—„ййцептах“ хоче усупільнити „курку“,—а також остаточне викриття Чирви, що вдається до бандитизму,—його путь скінчилась.

Тепер спробуємо назвати частини, обмежені згаданими визначними подіями. В першій частині говориться про підготовку до хлібозаготівель. З розмов, які відбуваються в першій дії, глядач знайомиться з дійовими особами. Це коло розширюється в другій дії. Становище і матеріальні інтереси дійових осіб, частково розкриті в першій дії, цілком розкриваються в другій дії. Розкривається також і тактика Дударя під час хлібозаготівель.

Виходячи з наскрізної дії, ми можемо першу частину назвати „боротьба за план“. Другий важливий факт—опір куркулів, виступ Малоштана, зрив зборів, зрив плану, активний виступ Ромашки, скерований проти Чирви—можемо назвати: „Ромашка допомагає Дудареві“. Третій важливий факт—Дудар мобілізує всі сили і скеровує їх проти Чирви. Нейтральних у цій боротьбі нема і цю частину можна назвати „клас проти класу“. Дудар виходить на фронті хлібозаготівель переможцем. Тепер Ромашка і Малоштан з допомогою Дударя організують колгосп. Чирва перейшов до терору. Але його викрито й знешкоджено. Четверту частину можна назвати так: „Чирва програв“, або „Перемога Дударя“.

Так, приблизно, ми могли б назвати частини п'єси „Диктатура“.

Дібравши назви для визначених нами частин п'єси, ми можемо розставити ідеологічні акценти. Під цим треба розуміти визначення таких моментів спектаклю, які є найвиразнішими для ідеї всього спектаклю. Ми повинні виявити моменти, які найяскравіше виражають ідею спектаклю.

Повернемось до нашого прикладу з п'єсою „Дикта-

тура“ і спробуємо знайти в ній такі моменти. Ми бачимо, що сцена розмови Ромашки з Дударем і Малоштаном має вирішальне значення для всієї п'єси. Чим яскравіше буде подана ця сцена, тим яскравіше буде розв'язана, розкрита провідна думка, провідна ідея спектаклю—пролетаріат вириває трудящого селянина з пазурів експлуататора і веде його до соціалізму. В сцені, коли Ромашка і Малоштан усвідомили своє місце в боротьбі проти Чирви, ідея спектаклю виявляється найяскравіше: після цієї сценки глядач уже повірить, що за ходом дії Чирва буде викритий і розгромлений.

Отже, сцена розмови Дударя з Ромашкою і сцена розмови Дударя, Ромашки, Малоштана та інших (Ромашка викриває Малоштана) вимагають, щоб на них поставити особливий наголос (ідеологічний акцент). Саме для цих сцен треба знайти найяскравіші, найвиразніші сценічні фарби. Тоді ідея спектаклю буде донесена до глядача з найбільшою повнотою і переконливістю.

Отже, ми визначили наскрізну дію і контрдію п'єси, ми визначили відношення кожного образу до наскрізної дії і поділили п'єсу на частини. Ми також визначили наше ставлення до подій, які відбуваються в цих частинах, і в зв'язку з цим нашим ставленням так або інакше назвали окремі частини п'єси.



РОБОТА НАД ОБРАЗАМИ

Тепер ми перейдемо до детального розгляду кожного образу. Насамперед визначимо наскрізну дію образу, тобто те, що він робить протягом усєї своєї роботи. Ця наскрізна дія кожного образу окремо визначається, по суті, тим місцем, яке приділили ми йому відносно наскрізної дії п'єси в цілому. Справді, наскрізна дія Дударя нами визначена: прагнення виконати план хлібозаготівель і розчистити дорогу переможному наступові соціалізму на селі—змести Чирв. Ми також визначили наскрізну дію Чирви—зірвати план хлібозаготівель і колективізацію. Наскрізна дія інших, теж значних образів, наприклад, Ромашки і Малоштана, які відриваються від Чирви і переходять на бік Дударя, полягає в тому, щоб підкреслити, на кого орієнтується Дудар, а також підкреслити складність боротьби на селі і потребу в цій боротьбі не втрачати класового чуття, класової пильності і йти нога в ногу з робітничим класом. Так само ми можемо визначити наскрізну дію й інших персонажів, які діють на боці Дударя. Решта—діє на боці Чирви.

Після цього нам потрібно дати образам п'єси соціально-класову характеристику.

Дати соціально-класову характеристику—це не значить знайти індивідуальні, особисті риси даного образу. Це значить зрозуміти, розглянути образ не як замкнену в собі особу (наприклад, Дударя), а як представника певного соціального середовища, певного класу. Це значить

зрозуміти образ з точки зору тієї соціальної обстанови, в якій він живе і діє.

Тільки в світлі соціальної характеристики ми зможемо правильно зрозуміти наскрізну дію образу і дістати ясне і вірне до нього ставлення. Дудар є для нас представником робітничого класу, передовим його бійцем і на виробництві, і в сільському господарстві. Як представник свого класу Дудар прагне виконувати його волю. Коли б ми взяли п'єсу Тобілевича „Хазяїн“, то в ролі Пузиря побачили представника свого класу куркулів, що експлуатацію робітників довів до найвищого ступеня, що бере участь у різних махінаціях, скуповує в голодних районах худобу за безцінь, що „кришить направо і наліво“, щоб забагатіти. Його закон— „аби бариш, то все можна“. Представником останнього класу—класу куркулів виступає і Чирва в п'єсі „Диктатура“. Це не просто рядовий куркуль, а це куркульський „апостол“, який благословляє решту куркулів іти „у чотири кінці села“ і проповідувати проти колгоспу, проти хлібозаготівель.

Так само ми повинні дати соціально-класову характеристику і всім іншим образам п'єси.

Закінчивши характеристику образу з соціально-класової точки зору, ми повинні визначити ставлення кожного образу до навколишнього середовища. Тут мова йде про необхідність визначити ставлення образу не тільки до всіх інших образів, але і до всіх подій, що відбуваються. Так, наприклад, нам важливо встановити, як поводитиметься образ у сім'ї. Цікаво було б перенести Дударя у сім'ю. Видно, що він добрий сім'янин, чула людина. Згадаємо Малоштанового „Пузаня“, що вночі „на дудку свистить“, згадаємо, як лірично говорить про нього Дудар. Або ставлення до Небаби, коли та „сімдесят шість верстов одміряла верхи“. Дудар любить природу, працю селянина так само, як і свою працю; земля для нього „пахне, як на неї впаде крапля селянського поту“, але він знає, що там, де на межі будяк

цвіте синім,—що там зараз „кипить рішучий“, і він іде туди, щоб лінію робітничого класу „вести твердо“. Але ліризм цей у Дударя в п'есі виступає випадково, він мало розвинений, бо це часи суворої боротьби.

Треба зазначити, що стосунки можуть бути соціальними (ставлення Дударя до всього, що його оточує, як представника робітничого класу) і особистими. Соціальні стосунки нас цікавлять у першу чергу тому, що особисті взаємини образів не тільки залежать від них, а і прямо їм підпорядковані.

Наприклад, візьмемо того ж Пузиря з комедії „Хазяїн“. У нього є дочка Соня; ми бачимо, що він, як батько, любить її, іде їй зовні ніби на поступки—каже: „Звелю, щоб харчі були кращі“. Але, відвернувшись від дочки, наказує, щоб робітників годували гливтяками „після того як обробимось“, а зараз перед жнивими наказує харчувати краще, щоб „не покидали робочі“. Поведінка дуже хитра—і дочку хоче задовольнити, і навіть вигоду мати з цього для себе—втримати робітників „на гарячу пору“. Але він дивиться на дочку як людина свого класу і хоче використати її як засіб для дальшого збагачення—він хоче видати її заміж за Чоботенка, бо „Чоботенко—мільйонер“. Але, коли він був спійманий на афері, коли йому загрожує арешт, він на словах погоджується на одруження дочки з Калиновичем, хоч про себе каже: „Обіцяти можна все... Обіцянка-цяцянка“. Отже, любов до дочки відступає перед любов'ю до збагачення, він шукає, де б „більше купити землі, бо скільки б її чоловік не мав—все бракує“. Це справжній Пузир, що надимається від збагачення, і ставлення його до дочки—видати заміж за мільйонера, потім обіцяти видати за Калиновича (поки лихо пройде)—викриває його в першу чергу не як батька, а як глитая, для якого дочка—засіб посвататися з мільйонером, засіб збагатитися.

Отже ми будемо прагнути насамперед визначити со-

ціальні стосунки образу, а його особисті стосунки будемо розглядати тільки з точки зору його соціальних стосунків—це занадто складне завдання. Вся наступна робота над образами перебуватиме в прямій залежності від того, наскільки правдиво, глибоко й точно ми визначили стосунки кожного образу і взаємостосунки окремих образів між собою.

Встановивши соціальну характеристику образів і їх стосунки, режисер також повинен визначити індивідуальні, особисті риси образів.

Ці індивідуальні, особисті риси вже не будуть прямо залежати від соціальної характеристики.

Бо й справді, представники одного і того ж класу можуть мати найрізноманітніші індивідуальні ознаки. Дудар є представником робітничого класу, як і всі свідомі представники робітничого класу, він прагне виконати волю партійних і громадських організацій: організувати й виконати хлібозаготівлі і підготувати ґрунт для колективізації. З класової приналежності Дударя випливають його стосунки до навколишнього середовища. Він, як і всякий робітник, може бути і відданим борцем, що має свої особисті почуття. Свої у нього погляди на сім'ю, на молодь, своє особисте ставлення до природи, він може мати свої особисті якісь вади і т. д. У нього можуть бути якісь зовнішні ознаки, що характеризують його: високий, низький, тонкий, товстий чи середньої комплекції, того чи іншого віку.

Яким має буди Дудар? Про нього ми знаємо, що він працює „24 роки як котляр, що він у синьому піджачку, в кепі, що він трохи не дочуває і часто повторює „га?“. Як видно професія котляра позначилася на ньому, він має ваду слуха.

Наприкінці режисер повинен простежити розвиток образів у межах спектаклю. Кожний образ, який бере участь у спектаклі, мірою розгортання зображених у ньому подій і під впливом цих подій у тій чи іншій

мірі змінюється. Звичайно, не можуть змінитись класова приналежність образу або його фізичні риси, але його ставлення як до подій, так і до навколишніх образів може змінюватись. Наприклад, Малоштан, який вірить своєму кумові й не хоче іти на його подвір'я понятим,—коли йому розкривають очі на його злочин, різко змінює своє ставлення до Чирви, пориває з ним.

· Те саме можна сказати і про інші образи. Чирва зовні улесливий, коли він виїжджає на станцію, щоб взяти Дударя до себе на квартиру, в процесі сутичок, які привели його до поразки: наприкінці п'єси він виступає, як бандит, неприховано вороже до Дударя та його спільників.

Отже, ставлення образу, яке ми визначили, не являє собою чогось раз на завжди встановленого. Навпаки, воно встановлюється тільки на початку п'єси, отже, є тим відправним пунктом, від якого розвиваються образи під впливом розгортуваних подій.



РОЗКРИТТЯ ТЕКСТУ. СЦЕНІЧНЕ ЗАВДАННЯ

Ми розглянули ряд моментів театрального розбору п'єси. Перейдемо до дальшої роботи над п'єсою—до розкриття тексту.

Розглядаючи поділ п'єси на частини, ми говорили, що в кожній п'єсі є дві-три визначні події, які, ламаючи лінію розвитку п'єси, являють собою межі частин.

Ми вже встановили, що таких частин у п'єсі буває невелика кількість. Кожну з цих частин ми в свою чергу ділитимемо на сценічні куски.

Як же визначаються ці сценічні куски, і що є межею, яка відокремлює один кусок від іншого?

Подібно до того, як визначні події, що змінюють лінію п'єси, є межами частин, так межами кусків є дрібніші події.

Наприклад, поява на сцені нової дійової особи може стати подією, яка відокремлюватиме один кусок від іншого. Так переломним моментом в п'єсі „Диктатура“ після першої частини—„боротьба за план“—буде розмова Ромашки з Дударем; цю сцену ми і назвали „Ромашка допомагає Дудареві“. Ця частина п'єси поділяється в свою чергу на ряд кусків, поділених тими чи іншими подіями: 1) „Хто зрадник“?—Дудар викриває зрадника й 2) „Хлібозаготівлі по куркульському“—Дудар викриває голову сільради Гороха, що піддався на провокацію куркулів збирати хліб у куркулів добровільно,—хто скільки дасть.

Після поділу п'єси на великі частини, іде поділ цих частин на куски.

Подібно до того, як ми відшукуємо назви для частин п'єси, ми повинні знайти назву і для кожного куска.

Цьому етапові роботи потрібно приділити велику увагу. Правильно дібрати назву для куска ви зможете тільки тоді, якщо будете ставити перед собою питання, що ж повинно бути в цьому куску зіграно всіма виконавцями для глядача.

Кусок розмови Дударя з Ромашкою повинен, припустімо, справити враження на глядача, що і Дудар і Ромашка порозумілись. Дудар відчуває ворога, але викрити його без активної підтримки не може, і на допомогу виступає Ромашка. Дудар і Ромашка домовились діяти спільно. Цей кусок ми й назвемо „Знайшли спільну мову“ або „Домовились“?

Повторюємо, що шкодувати часу на відшукування потрібної назви для сценічних кусків не слід.

Найважливіше—це самий процес підшукування назви, бо в цьому процесі ви якраз і можете збагнути те, що в цьому куску повинно бути зіграно всіма виконавцями.

Визначивши куски і підшукавши для них назви, слід приступити до визначення акторських сценічних завдань у кусках.

Насамперед відповімо на запитання, що таке сценічне завдання?

Кожна дійова особа має свою наскрізну дію. Наприклад, Дудар у п'єсі Микитенка „Диктатура“ прагне виконати план хлібозаготівель і розчистити дорогу переможному наступові соціалізму на селі, змести Чирв. Це його наскрізна дія. Для виконання цієї мети він їде на село, включається в активну класову боротьбу на селі, керує цією боротьбою, перемагає ряд труднощів, розсіює вагання Ромашки, підтримує у важку хвилину Малоштана, мобілізує громадську думку активу села і спільним фронтом розтрощує куркуля Чирву. Інакше кажучи, Дудар виконує цілий ряд завдань.

На цьому прикладі ми бачимо, що всі ці завдання впливають з наскрізної дії. Справді, коли б Дудар не був відданим борцем за соціалістичну індустріалізацію, за побудову соціалізму, то він би не підставляв грудей під „дідівську рушницю“ Чирви. Він виступає борцем на аванпостах соціалізму.

Так само будуються завдання всіх дійових осіб. Отже, завдання впливають з наскрізної дії і здійснюють наскрізну дію.

Сценічне завдання відповідає на три запитання: 1) що я роблю, 2) нащо я роблю (або чого я хочу) 3) як я роблю. Два перших елементи завдання—що я роблю і чого я хочу—свідомі, третій—як я роблю—несвідомий, бо він народжується мимовільно в наслідок виконання завдання, в наслідок стосунків з партнером. Отже, визначити завдання—це значить назвати „чого я хочу“ і „що я роблю“, тобто назвати бажання і дію.

Візьмімо якийнебудь приклад з п'єси „Диктатура“. У першій дії Чирва вже передчуває, що йому й іншим куркулям треба „думати“, щоб підготувати опір хлібозаготівлям. План опору ще не визрів. Його порада: „Думайте, люди добрі; думайте“. У другій дії Чирва вже надумав. Він радить Малоштанові, щоб той після доповіді виступив з провокаційним запитанням. „Я кивну вам завтра, коли треба спитати“. Це одна лінія опору, скерована на зрив зборів. Далі друга лінія: щоб виграти, він хоче „всіх хазяїв, усе село постановити на пуття“: радить голосувати за те, щоб „дати хліба, але не затверджувати скільки“. Яке тут завдання Чирви, чого він хоче? Він має намір зірвати колективізацію, він хоче підірвати авторитет Дударя, авторитет радянської держави, хоче дискредитувати неможливе селянство в особі Малоштана, якого сам використав, хоче повести за собою середняків. Провокація йому на зборах удається, але вдається частково через того ж Малоштана, через

розгубленість голови сільради Гороха. Цього ж він домогся також через нейтралізацію Ромашки, не давши йому „висловитися“. Чирва всіма способами впливає на Ромашку і Малоштана,—на першого, щоб зробити його своїм прибічником, на другого—щоб використати його в своїх інтересах. Це завдання Чирви.

Отже, акторові повинно бути задано на кожний кусок, чого він хоче і що він для цього робить, тобто хотіння і дія. Вирішати ж наперед, як актор здійснюватиме своє завдання, не можна. Як він буде робити, тобто „притосування“,—це наслідок стосунків автора з партнером у процесі виконання режисерського завдання.

Режисерові слід дуже добре пам'ятати, що не можна вимагати від актора грати почуття.

Актор на сцені повинен виконувати ту чи іншу дію. Почуття ж (емоції) є наслідок виконання дії, наслідок, який виникає в актора мимовільно. Відразу вимагати від актора наслідку режисер не має права.

Режисер повинен побудувати завдання актора так, щоб у підсумку актор відчував потрібне почуття (емоції).

Почуття, так само, як і форма його виявлення,—це наслідок тривалого процесу.

Насамперед, людина відчуває певне хотіння; хотіння породжує ту чи іншу дію. В наслідок дії з'являється та чи інша емоція. Якщо вдається досягти бажаного, з'являється радість; навпаки, якщо на шляху до здійснення трапляється непереборна перешкода, з'являється досада і прикрість тощо.

Необхідно добре розуміти різницю між почуттям і дією.

Всяка дія відрізняється від почуття наявністю в ній вольового елементу.

Переконувати, дражнити, ляяти хвалити, умовляти і т. д.—це дієслова, які виражають ті чи інші дії.

Сумувати, відчувати прикрість, радіти, захоплюватися, любити, ненавидіти тощо—це дієслова, які виражають почуття.

Актор може і повинен на вимогу режисера виконувати першу-ліпшу дію. Почуття ж актор грати не повинен. Він може відчувати їх лише, як наслідок правильно здійснюваного сценічного завдання.

Тепер, зрозумівши, що таке сценічне завдання, повернемося до питання про поділ на куски. Ми вказали, що межею куска є та чи інша подія. Разом з тим межею куска є зміна сценічного завдання.

Зміна завдання стосується одночасно всіх дійових осіб. Якщо одна дійова особа змінює завдання (отже, змінює „хотіння“ і „дію“), вона інакше впливатиме на тих, хто її оточує, в наслідок чого і в усіх інших дійових осіб завдання повинні будуть змінитись.

Кусок неминуче змінюється з зміною „хотіння“. В межах одного куска ви можете багато разів змінювати дію, але хотіння повинно залишатись одним і тим же.

Візьмімо розмову Дударя з Малоштаном. Дудар хоче активізувати його, зробити своїм прибічником, призначає його понятим, щоб іти до Чирви шукати закопаний хліб. Малоштан до кума йти не хоче, він вірить, що в Чирви хліба нема. Дудар каже, що він своєю рукою „двох своїх кумів знищив, бо зрадили революцію“, так і Малоштан мусить піти, щоб виправити свою помилку на зборах, де він став „куркульським підголоском“ у той час, коли Дудар мав його за свого, „хотів на нього спертись“. Малоштан і далі не хоче зрікатись Чирви, заперечує, свідчить, що в нього нема хліба, і тим ще більше поглиблює попередню помилку. Малоштан не здається. Дудар, щоб розбити помилкові переконання Малоштана, надає слово Ромашці і той виводить Малоштана на чисту воду. Малоштан здався, чи, вірніше, усвідомив тактику „колишнього кума“. Дудар, як бачимо, змінює дію: то він заперечує роль кумівства, бо інтереси революції вищі за всяких кумів, то він вдається до свідомості Малоштана: „За свого мав, хотів на тебе спертись“, а коли не допомагає—використовує останню можливість викрити Чирву

перед Малоштаном. Подія відбулась: „криза в серці“ — і Малоштан стає понятим революції. Малоштан не хотів поступитися; тепер він змінив своє хотіння. Тим самим змінилось завдання і в нього і в Дударя, змінився і кусок.

Тепер перейдемо до дальшого і дуже важливого етапу роботи—до відшукування „підтекстів“.

Що таке підтекст і в яких взаєминах він знаходиться з текстом?

Справа в тому, що актор, вимовляючи на сцені ту чи іншу фразу з тексту, який він має, ніколи не обмежується тим сенсом, що вкладений у словах цієї фрази. Якби актор робив так, то він не був би актором, він нічим не доповнював би авторський матеріал і не був би творцем своєї ролі. Глядач почував би нудьгу, бо за словами автора він не бачив би його думок.

Можна з певністю сказати, що за винятком може дуже слабких п'єс текст ніколи не збігається з підтекстом, так само, як рідко збігається в житті те, що хоче сказати людина з тими словами, які вона при цьому вимовляє. Розуміємо ж ми співбесідника, звичайно, не тільки з тих слів, які він вимовляє, а головним чином з того, як він їх вимовляє, з його інтонацій і жестів.

Жест і інтонація і є головними засобами, якими користується актор у своїй роботі.

Кожна фраза може бути вимовлена десятки разів і кожного разу вона матиме інший сенс, залежно від тих жестів та інтонацій, з якими вона буде сказана. Візьмімо якийсьнебудь найпростіший приклад. Припустімо, хтонебудь говорить: „жарко“. Якщо той, хто вимовляє це слово, любить жару і в даний момент задоволений тим, що жарко, він скаже це слово так, що воно набуває сенсу: „Ех, добре!“ Якщо ж, навпаки, він жару не зносить, то це слово, набуває сенсу „погано“ або „нестерпно“. Зрозуміло, що залежно від того, в якій мірі рада або не рада жарі людина, що вимовляє це слово, воно також звучатиме інакше.

Той сенс, який хоче вкласти в ту чи іншу фразу актор, ми й звемо підтекстом.

В окремих випадках знайти підтекст дуже легко, наприклад, коли у фразі є іронія, обдурення або удавання, глузування, жарт і т. д.

Якщо, наприклад, бачачи, що хтонебудь робить явне безглуздя, говорять на його адресу: „От розумник знайшовся“, то цілком зрозуміло, що це сказано іронічно, що підтекст не збігається з текстом, навіть просто йому суперечить. Говориться фраза „ну і розумник“, а зміст цієї фрази „ну і дурний!“ У розмові Чирви з Сироваткою, Півнем та Малоштаном (картина 2, дія 1) є багато прикидання, говориться одне, але розуміти треба інакше, як підтекст: Чирва нібито шкодує, що „держава неможна“, або „робить що людина так чи так проживає, мов та птиця небесна, а їсти хоче однаково. Дав би якийсь пуд, одірвав би од свого рота, так повірте, самому не вистачить“. Ми, звичайно, не повіримо йому. Зміст його мови скерований проти трудящих. Робітники у нього виходять дармоїдами, він ніби хоче сказати: ви, міські жителі, нічого не робите, а хочете від мене хліба; не дам. Але він маскується словами: „Яке то лихо, коли держава неможна, невесела її доля, та і наша разом“. Або далі нашттовхує Малоштана на провокаційне запитання: „Що голова у вас, куме, не абияка, це я знаю, що ви всього можете дійти—вірю. Ну, що на цей раз докопаєтесь,—сумніваюсь. Дуже глибоко берете. Під самий корінь“... Цим самим він і заохочує Малоштана, і хвалить його, але йому треба сказати „сумніваюсь“, щоб ще більше примусити Малоштана замислитись над тим „жуком“, якого йому в серце пустив Чирва, щоб Малоштан докопувався до „кореня“. Значить і в розмові про „неможну державу“ і в розмові з Малоштаном Чирва тільки удає, що співчуває державі; так само прикидається він, коли радить йому „не клопотати голови думкою, чому „влада робітників і селян, а диктатура пролетаріату“. Виходить, слова Чирви не

збігаються з його думками, тобто не збігаються з підтекстом.

Проте, здебільшого відшукати підтекст буває не так просто, бо немає такого очевидного розходження між ним і текстом, як у зазначених випадках удавання, іронії тощо. Все ж знайти його можна і шукати необхідно.

Здебільшого, коли буває важко підшукати підтекст якоїнебудь другорядної фрази, слід шукати його в зв'язаній з нею основній фразі.

Візьмімо для ясності приклад. Хтонебудь розповідає: „Дуже мені були потрібні гроші. Іду я сьогодні по вулиці і ось зустрічаю Івана Івановича. Почали розмову, я в нього і попросив позичити грошей. Так що ви думаєте? Дав 25 карбованців“.

Для людини, якій дуже потрібні гроші, найважливіше і найрадісніше те, що вона їх одержала. І, звичайно, цією радістю будуть забарвлені всі слова про те, як ця людина йшла, зустріла і т. д. В цьому разі підтекст можна висловити так: „Ось пощастило“. Навпаки, якби Іван Іванович у грошах відмовив, то все оповідання, передане тими ж словами (за винятком останньої фрази), звучало б, звичайно, інакше і було б переїняте почуттям прикrostі з приводу того, що гроші одержати не вдалось. Підтекст був би такий: „Знову невдача“.

Отже, крім визначення завдання в кожному даному куску, тобто крім відповіді на запитання „чого я хочу“ і „що я роблю“, необхідно ще відшукати підтекст, тобто відповіді на питання „що я хочу сказати?“

Звичайно, кожна окрема фраза має свій окремий підтекст. Але взагалі слід шукати підтекст не для кожної фрази, а для кожного куска. Інакше кажучи, кожна фраза куска повинна висловлювати одну і ту ж думку, вкладену в підтекст, як це було в прикладі з одержанням у позику грошей від Івана Івановича.

Отже, ми знаходимо куски, визначаємо для кожного куска завдання кожного образу і знаходимо внутрішню

думку, тобто підтекст куска. Цей підтекст повинен бути висловлений в одній фразі, зміст якої і звучатиме під кожною фразою даного куска.

Наприкінці ще раз нагадуємо, що приступити до поділу на куски і до визначення завдань у кусках можна тільки з'ясувавши наскрізні дії та стосунки. Куски і завдання також безпосередньо від них залежать, як це ми бачили із зробленого в цій бесіді розбору.



МІЗАНСЦЕНУВАННЯ

Ми говорили про загальний аналіз п'єси, ми з'ясували, в чому полягає її театральний розбір і, нарешті, ми зрозуміли, як розкривається текст п'єси.

Отже, режисер визначив тему та ідею спектаклю. Він виявив конфлікт і визначив наскрізну дію та контрдію. Він дав характеристику образам і усвідомив їх стосунки. Він поділив п'єсу на частини, а частини на куски, назвав ці частини і куски, знайшов завдання в кусках і відшукав підтексти. Тепер він може приступити до дальшого етапу роботи над спектаклем, до розробки мізансцен.

Насамперед відповімо на питання, що таке мізансцена.

Мізансценою ми називаємо розташування фігур (дійових осіб) у сценічному просторі в певних стосунках один до одного і до навколишніх предметів.

У своїй роботі на сцені, відтворюючи задуманий образ, актор користується для цього всіма засобами виразності, які має в своєму розпорядженні.

Такими засобами акторської виразності є: слово (інтонація), рух (жест) і міміка.

Вони зветься засобами виразності тому, що їх призначення через зовнішнє виражати внутрішнє.

За інтонацією, за рухом (жестом) і за виразом обличчя актора глядач сприймає внутрішній стан образу. Актор може виразити перше-ліпше почуття з допомогою першого-ліпшого засобу виразності.

Проте, якщо одного з них недосить, то він може скористуватися двома або, нарешті, всіма засобами вираз-



Мал. 1. Сцена з 2 акту п'єси „Достигаев и другие“

ності одночасно. І інтонація, і рух, і міміка в цьому разі виражають одне і те ж почуття, відтворюване актором. Вони, отже, цілком зв'язані і взаємно доповнюють одне одного.

Повторюємо, що часто актор може і повинен виразити потрібне почуття, наприклад, тільки виразом обличчя (міміка). Або він може вимовити якунебудь фразу, залишаючись нерухомим. Нарешті, він може виразити потрібне почуття, користуючись тільки одним рухом.

Актор, перебуваючи на сцені, повинен бути завжди виразним. Зрозуміло, що це стосується не тільки тих моментів, коли він говорить той чи інший текст.

Він повинен бути виразним і тоді, коли він слухає партнера, і взагалі протягом усього часу перебування на сцені. Слухаючи партнера, актор відтворює ту чи іншу реакцію, тобто враження, яке на нього справляють слова партнера.

Ми тут трохи відхилилися для того, щоб пояснити, що і рух, і інтонація, і міміка мають виражати внутрішній стан образу: його почуття, думки, бажання, його ставлення до навколишнього середовища.

Усі засоби виразності роблять, отже, спільну справу.

В розділі про текст і підтекст ми говорили про те, що актор, вимовляючи слова автора, повинен з допомогою інтонацій висловити думку, закладену в підтексті. Тепер же ми ми говоримо про мізансцени, тому нас цікавить головним чином рух.

Що ж спільного між рухом актора і мізансценою?

Коли актор робить той чи інший рух, ми говоримо, що він змінив позу.

Отже, поза актора повинна виражати внутрішній стан образу, його ставлення до партнерів і навколишніх предметів. Якщо на людину навели дуло револьвера, то вона не сидітиме спокійно в креслі, а в її позі буде виражене почуття, яке викликано виглядом револьвера, — наприклад, переляк.

Поза актора—це його положення в сценічному просторі, в певному відношенні до навколишніх партнерів і предметів.

Якщо актор у даному куску перебуває на сцені один, то його поза і буде мізансценою даного куска. Якщо ж на сцені дві, або кілька дійових осіб, то мізансценою ми назвемо їх зовнішнє розташування, яке виражає їх внутрішні взаємини.

Отже, мізансцени повинні через зовнішні (фізичні) стосунки фігур виражати їх внутрішні взаємини.

Як же повинен режисер знаходити потрібні мізансцени? Ми поділили п'єсу на частини і частини—на куски. Ми підбрали для кожної частини і для кожного куска назву, яка повинна виразити те, що всі учасники цього куска разом повинні зіграти в цьому куску (частині), тобто основну думку даного куска або частини.

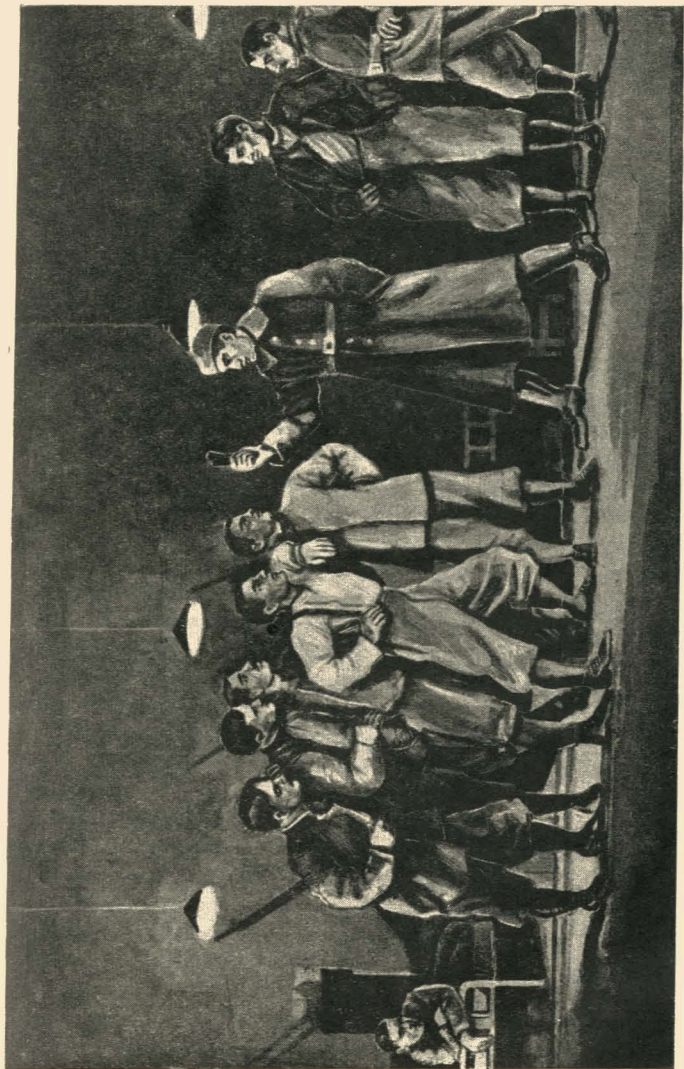
Тепер ми повинні знайти для кожної частини і для кожного куска мізансцену, яка так само має виражати основну думку частини або куска.

Таку мізансцену ми називатимемо основною.

Коли ми побудуємо основні мізансцени для кожної частини і для кожного куска, ми поставимо перед собою питання: як підійти до даної основної мізансцени і як перейти від неї до наступної основної мізансцени?

Такий перехід від однієї основної мізансцени до іншої здійснюється через знаходження ряду проміжних мізансцен, які ми назвемо перехідними.

Розгляньмо кілька прикладів, які допоможуть нам усвідомити викладене. На мал. 1 ми бачимо сцену з 2-го акту п'єси „Достигаєв и другие“ М. Горького (спектакль театру ім. Вахтангова). Кусок, до якого стосується дана фотографія, має такий зміст: Шура Буличова розмовляє з Тятіним. Вона вимагає, щоб він став на коліна. Оскільки Тятін протестує, вона загрожує, що битиме посуд.



Мал. 2. Сцена з 2 картини п'єси „Інтервенція“

Як тільки розбита перша тарілка, Тятін, боячись скандалу, стає на коліна. Тятін вагається, а Шура заявляє, що лічить до трьох і якщо він не виконає її бажання, то вона розіб'є всі тарілки, які вона вже тримає напоготові. Ми бачимо, що мізансцена, зображена на фотографії, виражає внутрішній зміст описаного куска, який міг би бути названий: „Не перешкоджайте моему норову“, або „Вимушене признання“. Фігури дійових осіб увідповіднюються між собою. Їх зовнішнє положення виражає їх внутрішнє ставлення, у даному разі, цілковиту залежність Тятіна від дій Шури.

Подібно до того, як на даній фотографії ми бачимо увідповіднення фігур між собою, фігури можуть пристосовуватись і до предметів. Наприклад, актор за ходом дії сидить на стільці. З того, як сидить людина, можна судити про її внутрішній стан. Сидіти на стільці можна різно.

Тому треба старанно вивчити ці можливості, щоб вибрати увідповіднення фігури до стільця, яке найяскравіше виражає внутрішній стан сидячого. Цілком зрозуміло, що сказане стосується не тільки сидіння на стільці, але й усякого пристосування фігури до предмета.

Тепер розгляньмо приклад мізансцени, де заняті не два, а більше число учасників.

Мал. 2 зображає мізансцену одного з кусків 2-ї картини 1-ї дії спектаклю „Интервенция“ (театр імени Вахтангова).

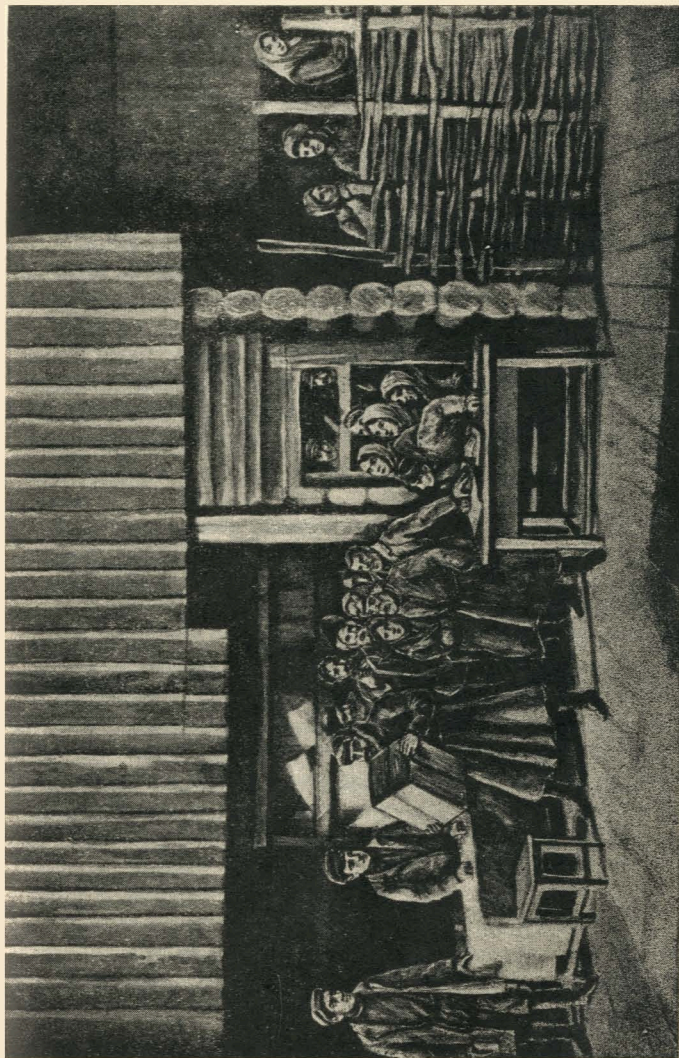
Зміст куска такий: більшовик Бродський на підпільній роботі в зайнятій військами Антанти Одесі пояснює французьким солдатам, що справжня причина захоплення французами Одеси—це прагнення капіталістів захопити Донбас. Показуючи солдатам кусок вугілля, він говорить, що це і є мета, зза якої вони воюють. Цей кусок п'єси міг би бути названий: „Ось яка причина у вашого командування воювати з більшовиками“. Зображена на фотографії основна мізансцена і виражає цю основну

думку куска. В попередньому куску мова йшла про те, що солдати прибули за наказом на два тижні нести караульну службу, але виявилось, що вони обдурені, бо частина їх уже брала участь у боях. Основна думка цього куска може бути виражена в назві „Нас обдурюють“ або „Оце так караульна варта!“. Основна мізансцена була така: всі солдати сиділи на ліжках і тільки один з них, стоячи на крайньому ліжку, обурювався з того, що командири обдурюють.

Щоб перейти від описаної основної мізансцени до іншої, зображеної на фотографії, побудовано ряд перехідних мізансцен. Спочатку двоє солдатів відходять до рампи і читають прокламацію з метою знайти в ній пояснення причин обдурення. Потім, мірою читання прокламації, до них приєднуються інші, утворюючи групу (тих, що з'ясовують причину незрозумілої війни). Нарешті, до них з куском вугілля в руці підходить Бродський і каже: „Ось яка причина у вашого командування воювати з більшовиками“.

На цій же фотографії ми бачимо, що фігури дійових осіб розташовані не у випадковому, хаотичному безладді, а відповідно взаємно увідповіднюються між собою, що пози цих солдатів, які стоять у групі, виражають найживіший інтерес, викликаний переконливістю промови Бродського. Солдат, який лежить осторонь, явно неохвально дивиться на цю розмову.

Отже, розташування групи солдатів, Бродського і солдата, який один лежить осторонь, виражає їх внутрішні взаємини. Солдати, які з інтересом слухають Бродського, об'єднані в групу. Це зовнішнє об'єднання виражає те, що вони внутрішньо об'єднані спільним почуттям. Солдат, який лежить осторонь один, відірваний зовнішньо (за своїм положенням) у сценічному просторі. Ця зовнішня відірваність виражає його внутрішнє ставлення до товаришів і до Бродського. Він не співчуває тому, що відбувається. Якби таких неспівчуваючих знайшлося



Мал. 3. Сцена з п'єси „Вириня“

кілька, то вони також могли б становити групу, об'єднану внутрішньо спільним почуттям недовір'я або протесту.

За цим принципом будуються мізансцени в масових сценах.

На мал. 3 ми бачимо сцену з спектаклю „Виринея“, яка зветься „Вибори до установчих зборів“. Як ми бачимо, це також масова сцена.

Під час голосування входить селянин Магара, позбавлений права голосу. Він хапає ящик, і всі присутні бояться, щоб Магара не розбив ящик.

Уважно розглянувши малюнок, ми бачимо, що виконавці, які перебувають на сцені, не становлять однотипної маси: вони поділені на окремі групи. Біля стола стоять голова і секретар зборів. Положення їх фігур пристосоване до фігури Магари: вони відповідають за схоронність ящика і тому пильно стежать за рухами Магари.

Ззаду в дверях розташована група осіб, які вже збирались опускати в ящик свої записки. Несподіване втручання Магари збентежило цю групу. Трохи інакше ставиться до того, що відбувається, компанія молоді, яка спостерігає хід голосування через вікно. Вона об'єднана почуттям найшвидшого інтересу. Осторонь за парканом є невелика група дітей, які з дитячою цікавістю і без усякої тривоги ставляться до цього замішання. Отже, натовп, який перебуває на сцені, поділений на групи, об'єднані спільним внутрішнім станом. Зовнішнє розташування цих груп виражає внутрішній стан кожної групи.

При цьому найважливіші за дією фігури, в даному разі фігури Магари і голови зборів, розташовані так, щоб вони в першу чергу займали увагу глядача.

Для більшої ясності способу розташування фігур у сценічному просторі розгляньмо ще мал. 4. Ця фотографія зображає початок сцени параду з спектаклю „Коварство і любов“ (театр імени Вахтангова). Внутрішній зміст цієї сцени полягає в показі величності та могут-

ності військової влади в Пруссії. На фотографії ми бачимо, що мізансцена куска справді виражає величність. Розташування в сценічному просторі фігури носія влади—президента—нагорі в центрі відповідає внутрішньому змістові куска: „влада“. Завмерлі при появі президента внизу ліворуч фігури солдата і слуги і фігури офіцерів, які йдуть знизу вгору, підкреслюють виразність положення фігури президента.

Усяка побудована режисером, а потім і виконана з акторами мізансцена, повинна відповідати рядові художніх вимог. Художня якість мізансцени залежить від її природності, виразності і простоти.

Вимога природності означає, що мізансцена не повинна справляти враження надуманої. Розташування людей на сцені повинно здаватися природним, як у житті. Вимога виразності зрозуміла з того, що ми вже розбирали в цій бесіді. Остання вимога—вимога простоти—також зрозуміла: мізансцена не повинна бути надміру складною.

Тепер розгляньмо питання, як може записати для себе режисер задумовану ним мізансцену.





Мал. 4. Сцена з п'єси „Коварство і любов“

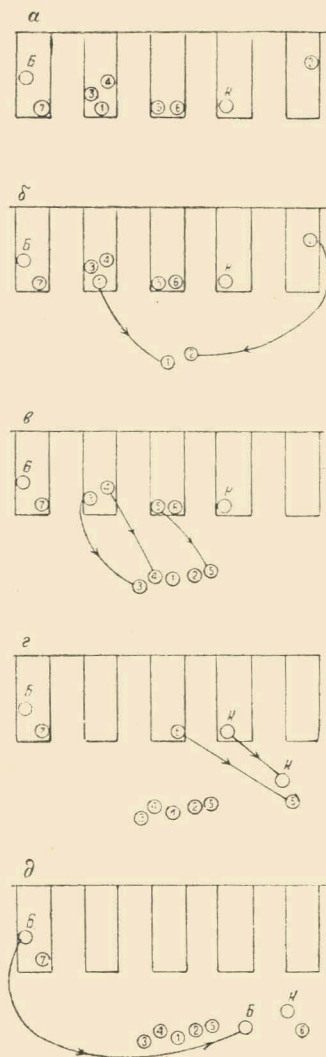
ЗАПИС МІЗАНСЦЕН

Режисер накидає на папері потрібну картину (в плані) і кружками відзначає місце кожної фігури. На дальшому начерку тієї ж картини він кружками позначає місце, на яке повинна переходити та чи інша фігура, і рисою з стрілкою позначає шлях переходу тощо.

Повернемося до нашого прикладу з сценою в казармі з „Интервенции“ і подивимось, який би вигляд мав запис мізансцен розібраних нами кусків. Мал. 5 зображає послідовний перехід від однієї основної мізансцени до іншої. Для кожної мізансцени є свій невеликий рисунок. Рисунок *а* стосується основної мізансцени куска, який передує кускові, зображеному на фотографії (мал. 2).

На ліжках, зображених у вигляді чотирикутників, кружками показані місця фігур. Літерою *Б* позначена фігура Бродського, літерою *К*—фігура капрала (на знімку він стоїть праворуч в ермолці). Номерами позначені фігури солдатів. Рисунок *б* зображає перехідні мізансцени за реплікою „ось у цьому папірці дещо сказано“: 1-й і 2-й солдати переходять до рампи читати прокламацію. Рисунок *в*—дальша перехідна мізансцена. За реплікою „нас знову обдурили, як у 1914 році“ до 1-го і 2-го солдатів підходять 3-й, 4-й і 5-й. Рисунок *г*—дальша мізансцена. З реплікою „дозволено воювати з більшовиками, значить причина є“ капрал і 6-й солдат приєднуються до групи.

Останній рисунок *д* зображає мізансцену, зняту на фотографії. З реплікою „ось яка причина у вашого ко-



мандування воювати з більшовиками“ Бродський з куском вугілля підходить до групи.

Тепер ми бачимо, як випи- сує для себе режисер основні і перехідні мізансцени.

Усе, що говорилося в цьому розділі про спосіб запису мі- зансцен, стосується поперед- ньої роботи режисера, яку він проробляє доти, як при- ступив до роботи з акторами.

Надалі, при здійсненні цих накреслень з акторами на сцені, вони повинні бути тільки вихідним матеріалом. Режисер не повинен буд- ьщо вимагати виконання задума- них ним мізансцен. У роботі з акторами можуть з'ясува- тись куди цікавіші можли- вості. Актор мимоволі може підказати режисерові ту чи іншу більш виразну мізан- сцену, яка не спадала на дум- ку режисерові під час по- передньої роботи. Режисер, звичайно, зробить потрібні виправлення відповідно до знайдених цікавіших можли- востей і змінить свої пер- вісні записи та накреслення.

★

Мал. 5. Запис мізансцен

РОБОТА З АКТОРОМ

Коли режисер проведе підготовчу роботу, він може перейти до здійснення спектаклю, тобто до роботи з складом виконавців.

Проте, до цього йому необхідно проробити надзвичайно відповідальну справу—розподіл ролей. Ми називаємо цю справу дуже відповідальною тому, що від правильної розстановки акторських сил у спектаклі залежить у значній мірі успіх. Досвід і знання свого колективу (гуртка) в цілому і кожного актора (виконавця) окремо допоможуть режисерові уникнути помилок.

Підставою для розподілу ролей є порівняння даних актора з тими даними, які повинен мати задуманий режисером образ. Коли режисер провів усю підготовчу роботу, то він знає, які якості повинен мати кожний образ. З зовнішнього боку, треба зважити і на ознаки зовнішнього порядку: високий, гарний, товстий і т. д., з другого боку, внутрішні дані: спокійний, нервовий, вольовий, з слабким характером тощо. Проте, найважливішими є якості внутрішнього порядку. Найкраще, зрозуміло, коли і зовнішні і внутрішні якості (дані) актора підходять до зовнішніх і внутрішніх вимог, які ставляться образом (роллю). Коли ж такого вдалого збігу нема, то краще зробити поступки по лінії зовнішній коштом більшого збігу внутрішніх якостей.

Що ж ми називаємо цими внутрішніми якостями. Звичайно, не слід розуміти так, що добрий актор повинен

грати добрі образи, а злий—злі. Мова йде про якість акторського темпераменту.

Припустімо, що в нашому розпорядженні є ряд акторів. Проте, якщо ви всім цим акторам запропонуєте здійснити однакову своїм змістом реакцію на якийнебудь зовнішній вплив (наприклад, реакцію страху під впливом раптом наставленого на людину револьвера), кожний з цих акторів здійснить цю реакцію по-своєму. Всі ці реакції, будучи однакові змістом (почуття страху), значно відрізняться одна від одної формою виявлення і своїм забарвленням. Один актор реагуватиме швидко, але мляво, другий повільно, але сильно, третій—сильно і одночасно швидко.

Різниця цих реакцій визначатиметься різною якістю акторських темпераментів. Отже якість акторського темпераменту визначається поєднанням сили і швидкості реагування. А оскільки і сила і швидкість можуть мати безліч ступенів (трошечки сильніше або трошечки слабкіше, трошечки швидше або трошечки повільніше), то, виходить, ми можемо мати також і безліч комбінацій одного і другого, тобто безліч темпераментів, які відрізняються один від одного своїм забарвленням або своєю якістю.

Якість темпераменту є головна внутрішня властивість актора, і вона повинна бути вихідним моментом при розподілі ролей. Ось у коротких словах поради, які слід дати режисерові, що приступає до розподілу ролей.

Після того як це завдання режисером розв'язане, починається дальший етап роботи—репетиційний етап.

Режисер повинен твердо пам'ятати, що репетиції не слід починати прямо з мізансцен, прямо з роботи на сцені. Перша частина роботи проходить за столом. Перехід на сцену буде пізніше, і про це ми говоритимемо окремо.

У чому ж полягає робота за столом? Насамперед, режисер „оговорює“ (роз'яснює) п'єсу, тобто він роз-

повідает виконавцям про наслідки своєї підготовчої роботи над п'єсою. Він каже, як зрозумів він п'єсу. Режисер говорить про те, що ж повинен сказати спектакль з приводу цієї теми, тобто визначає ідею спектаклю. Він називає і пояснює наскрізну дію і протидію. Далі режисер пояснює розстановку дієвих осіб відносно наскрізної дії та контрдії п'єси.

Закінчивши роз'яснення п'єси в цілому, режисер приступає до „обговорення“ (роз'яснення) образів. Він дає соціально-класову характеристику кожного образу і говорить про ставлення образу до навколишньої дійсності та до інших дієвих осіб. Нарешті, він говорить про індивідуальні особливості образу. Режисер не повинен задовольнятися простим описом образу, він повинен добитися, щоб образ був цілком зрозумілий виконавцеві.

Образ повинен стати для виконавця близьким, як добре знайома людина. Щоб це сталося, треба пробудити фантазію актора. Актор повинен навчитися фантазувати про образ.

Слід добре зрозуміти, що матеріалом для людської фантазії є знання життя. Ніяка фантазія не може собі уявити нічого, що в цілому або в окремих елементах не існувало б у реальній дійсності. Необхідно завжди поповнювати свій запас життєвих спостережень. Якщо режисер погано знає ту дійсність, про яку він говорить з актором, то його слова ні для кого не будуть переконливі. Актор, який знає цю дійсність краще за режисера, завжди відчуватиме слабкість режисера, і в цьому разі режисер не зможе ним керувати. Якщо ж, навпаки, режисер добре знає дійсність, а актор її не знає, то актор буде пішаком у руках режисера, йому доведеться сліпо користися режисерові, і ні про яку спільну творчість не буде й мови. Отже, ще раз повторюємо, що актор так само, як і режисер повинен знати зображувану дійсність, і це знання дійсного життя є матеріалом для роботи його творчої фантазії.

Коли ми говоримо, що дуже добре знаємо людину, то це значить, що ми знаємо її погляди, смак, звички, знаємо, як вона вчинить у першому-ліпшому випадку життя, як вона на ту чи іншу подію реагуватиме. Більше того, ми знаємо, які в неї родичі, з ким вона приятелює, знаємо, в яких умовах вона живе і працює, знаємо її минуле життя. Ось знання всього цього і робить для нас людину добре знайомою.

Зрозуміло, що й образ, який повинен грати актор, буде йому близьким і знайомим тільки тоді, коли актор знатиме його так само, як ми знаємо живих, близьких нам людей.

Отже, актор повинен фантазувати про те, як вчинив би образ у тому чи іншому випадку, як би реагував він на ту чи іншу подію, актор повинен створити в своїй уяві умови життя образу, його близьких людей і т. д., при чому так, щоб цілком ясно уявити собі деталі, бо саме по деталях, по дрібницях найкраще можна запам'ятати події й людей. Якщо, наприклад, виконавець ролі Малоштана в п'єсі „Диктатура“ буде фантазувати про його минуле, то він може вирішити, що, наприклад, він з дитинства ходить з батіжком під пахвою. В дитинстві він ходив коло панських волів та коней за погонича, підріс—знову коло тих же коней та волів возить панський хліб, солому, гній і т. ін. А далі він потрапляє до Чирви, в якого теж батракує з тим же батіжком, а тепер він стягає на „рисачку“ і от увесь час їздить на станцію може для нього трапиться пасажир. Ось такі деталі, як батіжок, ми найкраще й можемо запам'ятати. Він ніби доповнює Малоштана, і образ останнього перед нами виступає, як живий, з батіжком в руках, немов бачимо його в дійсності.

Фантазуючи так про образ, не задовольняючись самими тільки вказівками режисера, а користуючись своїми спостереженнями, актор поступово доб'ється того, що образ стане для нього близьким і зрозумілим.

При цьому треба пам'ятати, що режисер має вірно спрямовувати фантазію актора.

Робота над образами, звичайно, не обмежується тим, що режисер і актори „оговорюють“ образи і фантазують про них. Актор продовжує працювати над образом безперервно, бо вся дальша робота безпосередньо з цим зв'язана. Ця дальша робота за столом полягає в зав'язуванні стосунків з іншими дієвими особами і в поступовому опануванні акторських завдань. Але і стосунки і завдання режисер визначив залежно від образів. Значить, стежачи за зав'язуванням вірних стосунків, за вірним виконанням завдань, режисер тим самим продовжує стежити за роботою актора над образом.

Отже, після „оговорювання“ п'єси та образів, після фантазування про образи режисер працює з акторами за столом над опануванням завдань і зав'язуванням стосунків.

Скільки ж часу проходить ця робота за столом? Коли ж, через скільки репетицій за столом можна виходити на сцену і, отже, репетирувати вже з мізансценами? Кількість днів і репетицій за столом заздалегідь визначити важко? Це залежить від п'єси, від складу виконавців. Ніколи не слід поспішати з цим переходом на сцену.

Коли актори вже досить опанували завдання і, таким способом, між виконавцями зав'язалися вірні стосунки, тоді і режисера і виконавців уже не задовольняє сидіння за столом, і у виконавців з'являється бажання підтвердити виконувану дію жестом, зміною пози тощо.

Ось коли репетиції вже дійшли до такого стану, тоді рухи по сцені будуть для акторів не зайвим навантаженням, яке заплутає їх і завдасть їм труднощів, а органічною необхідністю—тоді пора переносити репетиції на сцену.

В усій своїй роботі з акторами як за столом, так і на сцені режисер повинен уміти викликати в акторові творчий стан.

Творчим станом актора ми називаємо такий стан, коли актор може вільно і вірно (тобто так, як потрібно) реагувати (відповідати) на першу-ліпшу, заздалегідь йому відому подію (бо актор знає все, що відбудеться в п'єсі), як на несподівану.

З цього визначення видно, що актор повинен діяти вільно і в той же час вірно. Отже, недосить тільки режисерської вказівки, щоб актор виконав таке саме завдання. Ні, режисер повинен зробити так, щоб акторові захотілося виконувати саме це завдання, бо тільки тоді він діятиме вільно. Актор захоче виконувати потрібне завдання лише тоді, коли йому буде зрозуміло, що образ, який він грає, тільки так і може діяти, тільки так на дану подію може реагувати. Режисер зобов'язаний це довести акторові.

Ніколи не слід добиватися, щоб актор давав потрібне почуття або стан. І те і те прийде як наслідок вірно виконуваної дії, вірно виконуваного акторського завдання. Режисер може і повинен вимагати від актора дії. Режисер повинен уміти поставити перед актором потрібне завдання, тобто підказати йому: 1) що він робить і 2) чого він хоче (тобто на що він робить). Третій же елемент завдання—як актор це робить—повинен виникати в актора несвідомо, мимовільно, в стосунках з партнерами (з іншими дієвими особами п'єси).

Усе те, що говорилося про акторські завдання і обов'язки режисера зробити їх для актора єдино вірними і необхідними, в такій же мірі стосується і мізансцен. Ніколи не слід обмежуватися простим розведенням виконавців по місцях і задовольнятися формальним виконанням. Так само, як і завдання, кожна мізансцена повинна бути виправдана до кінця. Актор повинен усвідомити, що в даних обставинах образ не може перейти цього місця на інше. Вірно побудована режисером мізансцена впливає з дії й отже для актора, який правильно виконує завдання, не може бути незручною.

Проте, режисер ніколи не повинен сліпо добиватися від акторів безумовного і точного здійснення раніше ним побудованого малюнка. У процесі роботи актор може підказати режисерові щонебудь вірніше або цікавіше. Режисер не тільки не повинен від цього відмахуватись, а, навпаки, він повинен уміти вчасно підмітити і розвинути ініціативу актора. Тільки в цьому разі буде справді спільна творча робота режисера з акторами. Більше того, режисер повинен уміти помітити нову сценічну барву, яка ось-ось з'явиться в актора, але не з'являється в наслідок чогонебудь, що заважає ще акторові. Завдання режисера в цьому разі—усунути перешкоду.

В роботі з акторами режисерові доводиться робити їм багато різних вказівок.

Ці вказівки можуть бути зроблені у формі пояснення і у формі показу. В якій би формі не робив свої вказівки режисер, змістом цих вказівок повинна бути вимога щодо певних дій, а не почуттів. Показ є сильним засобом у руках режисера, але в ньому—великі небезпеки, а тому вказувати треба головним чином, пояснюючи, розказуючи.

Показом режисер повинен користуватись якнайрідше. Він не повинен вдаватись на нього доти, поки актор не приведений до творчого стану, інакше актор лише механічно копіюватиме режисера. Поки нема творчого стану, режисер повинен докладати всіх зусиль, щоб поясненням і усуненням перешкод (про що ми говоритимемо далі) добитися творчого стану, повинен підпорядкувати його певним вимогам. Найважливіша вимога,— щоб режисерський показ ставив собі завдання розкрити загальне, а не демонструвати часткове в образі. Тому слід показувати окрему інтонацію або окремий жест не ради них самих, а для того, щоб через цю інтонацію або жест показати акторові всю внутрішню суть образу. Тому найкраще, якщо режисер при показі не користу-

ватиметься текстом актора, а показуватиме, імпровізуючи (вигадуючи) текст.

При цьому, показуючи, режисер ніколи не повинен проігнорувати за актора цілу сцену. Він повинен тільки натякнути, спрямувати шукання актора вірним шляхом. Відчувши вірний напрям, відчувши суть образу, актор сам зуміє розвинути і доповнити те, що дано в режисерському показі. Він зробить це на основі своїх життєвих спостережень і знань.

Здебільшого режисурою займаються люди, які одночасно є й акторами. Тому дуже часто режисер, вдаючись до показу, демонструє, як він сам зіграв би дану роль. Це, звичайно, велика помилка.

У цьому разі режисер виходить з своїх власних акторських даних, з своїх власних індивідуальних (особистих) особливостей. Тим часом, вдаючись до показу, режисер повинен відштовхуватись не від свого особистого акторського матеріалу, а від матеріалу того актора, якому він показує. Він повинен показати не те, як він сам зіграв би цю роль, а те, як слід зіграти цю роль даному акторові. Тому, показуючи різним акторам, режисер не може пропонувати їм одні й ті ж сценічні прийоми, хоча б ці актори грали одну й ту ж роль.

Тепер нам слід поговорити про ті труднощі, які можуть трапитись на шляху режисера в роботі його з акторами. Дуже часто буває так: режисер начебто зробив усе необхідне, він штовхнув актора на шлях вивчення живої дійсності, він намагався пробудити творчу фантазію актора, він роз'яснив акторові взаємини між цим образом і іншими дієвими особами, він не вимагав від актора почуттів, а навпаки, поставив перед ним ряд діювих завдань, нарешті, він сам пішов на сцену і, відштовхуючись від даних актора, а не від власних даних, показав на ряді прикладів, як дане завдання може бути виконане.

Тим часом, не зважаючи на всі намагання режисера,

актор, розумом начебто все розуміючи, проте не може легко, вільно виконати завдання режисера. Що робити? Як подолати опір акторського матеріалу?

Режисер повинен пам'ятати, що перше ніж шукати перешкод в акторові, він повинен перевірити, чи не зробив він сам ту чи іншу помилку. Іноді режисер може вимагати від актора того, що не можна виконати, він може зробити помилку у визначенні завдання, може підказати акторові невірне ставлення тощо.

Зрозуміло, що в усіх цих випадках актор легко, вільно виконати завдання не може. Перевіривши себе і виявивши ту чи іншу помилку, режисер, природно, повинен її виправити.

Припустимо тепер, що режисер старанно перевірів усі свої вимоги до актора, всі свої завдання, всі свої вказівки. Припустимо, що навіть при найсуворішому до себе ставленні він ніяких істотних помилок у себе не виявив, тоді, очевидно, він повинен шукати причину творчого затиску в самому акторові.

Щоб відповісти на питання, як виявити цю причину, розглянемо спочатку, які взагалі бувають внутрішні перешкоди в акторській творчості.



УВАГА ДО ПАРТНЕРА

1. Відсутність уваги до партнера і до сценічного середовища, яке оточує актора. Кожну секунду перебування актора на сцені його увага повинна бути зайнята (тобто актор повинен мати певний об'єкт уваги). Це одна з необхідних умов творчого стану. Актор повинен на сцені все бачити і все чути. В першу чергу, звичайно, він повинен бачити і чути партнера, з яким розмовляє. При цьому актор не повинен показувати, що чує і бачить партнера, але насправді б а ч и т и і ч у т и. Більше того, він повинен не тільки чути, але й розуміти те, що говорить партнер.

Тільки при цій умові він може вірно ставитись до того, що він бачить і чує, вірно на це реагувати.

Тим часом, дуже часто буває, що актор нічого не бачить і не чує на сцені. Живі стосунки з партнером у цьому разі, природно, неможливі. Живі сценічні барви поступаються місцем штампіві, актор починає грати фальшиво, і настає творчий затиск.

Як же повинен режисер усувати згадану перешкоду?

Іноді буває досить просто вказати акторові на необхідність дійсно бачити і чути партнера. Іноді цього буває мало. Тоді режисер може спинити актора в найсильнішому місці сцени і запропонувати йому уважно розглянути якунебудь деталь на костюмі партнера, наприклад, гудзик, потім волосся, або ніс, або очі. І коли режисер побачить, що увага актора зосередилась, тоді він може запропонувати акторові продовжувати сцену з того місця,

на якому він зупинився. Звичайно в таких випадках картина різко змінюється. В актора з'являються живі барви, темперамент і правдиві сценічні почуття. Якщо ж і це не допомагає, то, очевидно, справа не у відсутності уваги, а в якійнебудь іншій перешкоді.

2. Мускульне напруження також є однією з серйозних перешкод для творчого стану. Перебуваючи на сцені в русі або в нерухомості, актор завжди повинен бути мускульно вільним.

Це значить, що на кожне положення або рух свого тіла на сцені актор повинен витратити стільки мускульної енергії, скільки її для цього положення або руху потрібно, не більше, не менше.

Про те, як позбутися мускульного напруження, докладно розповідається в іншій книзі— „Робота актора“.

3. Відсутність необхідних виправдань. Творчий стан актора можливий тільки в тому разі, якщо все на сцені—перший-ліпший вчинок актора, перша-ліпша мізансцена, перший-ліпший предмет на сцені, місце дії і т. д.—є для актора цілком виправданим.

Сценічне виправдання—це таке пояснення, таке мотивування, яке, поперше, цілком відповідає тому образу, що його грає актор, а, подруге, є до кінця переконливим для самого актора.

Якщо актор не знає, чому він так, а не інакше ставиться до партнера, якщо він не знає, чому він у даний момент виходить на сцену, і т. д., тобто якщо для нього щонебудь залишилось невиправданим—він творчо грати не може. Відсутність виправдання найдрібнішого факта може бути перешкодою для творчого стану.

4. Неясність ставлення також є перешкодою в акторській творчості. Як ми вже не раз вказували, завдання будуються залежно від ставлення, і природно, що не знаючи ясно свого ставлення, актор не може вірно виконати задане йому завдання.

5. Прагнення актора зіграти почуття

також часто є перешкодою. Режисер зобов'язаний, помітивши це, відразу ж спинити актора. У цьому разі найкраще підказати акторові дійове завдання.

6. Нарешті, серйозною перешкодою може бути допущена неправда. Під час репетицій режисер не повинен пропускати фальші, хоча б у зовсім незначному місці. Допущена неправда тягне за собою іншу і кінець-кінцем приводить до штампі, з яким пізніше буде дуже важко боротися. Тому режисер зобов'язаний помічати кожному, навіть найменшу, неправду в грі актора і добиватись усунення цієї неправди.

Усе, що ми перелічили, є перешкодою для творчості. Зосереджена увага, мускульна свобода, наявність виправдань, виконання дійового завдання, сценічні стосунки між партнерами, які впливають звідси, і почуття сценічної правди—все це найнеобхідніші умови для творчого стану. Відсутність однієї з цих умов тягне за собою зникнення інших. Режисер повинен уміти знайти головну, основну причину творчого затиску для того, щоб її усунути.

Звідси видно, яке знання актора, яке вірне і проникливе око повинен мати режисер.

Це не повинно лякати початківців. Ці якості легко розвиваються. Не треба тільки прагнути до легкого успіху. Треба любити й цінити актора і не заспокоюватися доти, поки акторське виконання стане органічним (легким, вільним), внутрішньо наповненим і художньо правдивим.



ЗОВНІШНЄ ОФОРМЛЕННЯ СПЕКТАКЛЮ

Яка робота під керівництвом і за завданнями режисера виконується художником спектаклю?

Насамперед поставимо перед собою питання: якій меті служить зовнішнє оформлення спектаклю (декорації)?

Нерідко думають, що основне завдання декорації полягає в тому, щоб переконати глядача в справжній реальності того, що відбувається на сцені, примусити його повірити в те, що на сцені—не театральна ви-става, а найживіша дійсність. Виходячи з цього, режисер і художник прагнуть досягти в зовнішньому оформленні спектаклю найбільшої правдоподібності. З цього погляду добрими визнаються ті декорації, які найточніше й найповніше відтворюють кімнату, хату, ліс тощо. Чим більше схоже на справжнє, тим краще. Чим декорація ближча до фотографічного знімку, тим вона до-сконаліша.

Цей погляд ми повинні визнати хибним, невірним. Насамперед та мета, яку ставлять собі в цьому разі режисер і художник, явно недосяжна.

Добитися в зовнішньому оформленні цілковитої правдоподібності неможливо, і зовсім невідомо, де ж повинен зупинитися художник у своїх прагненнях до цієї недосяжної мети. Яких би успіхів на цьому шляху не добився художник, однаково залишиться деякий елемент театральної умовності, або сценічної „неправди“: ніколи бутафорська річ не матиме цілком такого вигляду, як

справжній предмет, ніякий театральний задник не зможе дати того враження, яке дає природа. О. С. Пушкін сказав: „...яка в біса правдоподібність може бути в залі, поділеному на дві половини, з яких одна зайнята двома тисячами чоловік, начебто невидимих для тих, хто перебуває на сцені“.

Але ми знаємо, що О. С. Пушкін був одним з найбільших реалістів. Він нам дорогий тим, що він умів правдиво і вірно відбивати живу дійсність. Чому ж він заперечував правдоподібність у театральному мистецтві?

Справа в тому, що він зовсім її не заперечував. Він тільки вважав, що, поперше, правдоподібність не є основною метою театрального мистецтва (про основну мету мистецтва ми говорили на початку книги) і, по-друге, справжня реалістична правда в театральному мистецтві досягається не через зовнішнє оформлення спектаклю, а зовсім іншим шляхом. Пушкін писав:

„Правдоподібність становищ і істина розмови—ось справжні закони трагедії“ (тобто театру). „Істина пристрастей, правдоподібність почувань у пропорованих обставинах,—ось чого вимагає наш розум від драматичного письменника“ (і взагалі від театрального мистецтва в цілому,—додамо ми від себе).

Зрозуміло, що „істина пристрастей“ і „правдоподібність почувань“ досягаються не з допомогою зовнішнього оформлення спектаклю, а з допомогою правдивої акторської гри. Завдання ж зовнішнього оформлення, як ми вже говорили в першій нашій бесіді, полягає в тому, щоб давати потрібний матеріал для правдивої гри акторів, а зовсім не в тому, щоб фотографувати дійсність.

Художник, який прагне в зовнішньому оформленні найточніше сфотографувати дійсність, неминуче впаде тиме в грубий натуралізм, загромаджуватиме сцену силою зайвих подробиць, безліччю непотрібних для гри актора предметів.

При створенні декорації необхідно пам'ятати, що основний елемент театру—це актор. Якщо актор посправжньому, цілком серйозно ставитиметься до бутафорського предмету, як до справжнього, то він змусить так само ставитись до нього і глядача, хоча б цей бутафорський предмет був виконаний далеко не з фотографічною точністю.

Чи значить це, що правдоподібність у зовнішньому оформленні зовсім непотрібна? Правдоподібність у декораціях необхідна, але вона не повинна бути основною метою художника і режисера. Зовнішня правдоподібність — не мета, а засіб. Вона так само, як і сама декорація, необхідна остільки, оскільки вона допомагає акторові в його грі.

Правдоподібність зовнішнього оформлення може допомагати акторові двояким способом.

Поперше, з цілим рядом предметів, які становлять зовнішнє оформлення, актор за ходом дії фізично стикається: він їх бере в руки, на них спирається, сідає, лягає тощо. Художник повинен дати ці необхідні предмети, зробивши їх по змозі схожими на справжні для того, щоб полегшити акторові поводження з цими предметами, як із справжніми. Взагалі, можна замість кулемета, якого вимагає хід дії, поставити на сцені стілець, сподіваючись, що талановитий актор своєю грою (своїм поводженням з цим стільцем, як кулеметом) змусить і глядача ставитись до стільця, як до кулемета. Але це, безсумнівно, ускладнило б завдання актора: на його плечі було б навалене додаткове навантаження без особливої в цьому потреби, гра актора була б не полегшена, а утруднена. Тому краще, якщо на сцені буде поставлений не стілець, а спеціально зроблений бутафорський предмет, який своєю формою і забарвленням буде настільки схожий на справжній кулемет, що глядач відразу ж, побачивши його, зрозуміє, який предмет мав бути зображений. Все інше зробить акторська гра.

Подруге, актор крім фізичного стикання з предметами зовнішнього оформлення, може вступати з ними в певне внутрішнє (психологічне) стикання і тим краще і повніше схарактеризувати для глядача образ, який він грає. Для цього художник повинен дати акторові необхідний матеріал. Він повинен з допомогою зовнішнього оформлення схарактеризувати місце дії і тим самим допомогти акторові схарактеризувати для глядача даний образ.

Якщо, наприклад, на сцені зображається кімната, в якій живе дійова особа п'єси, то художник повинен поставити перед собою запитання: що потрібно вмістити в цій кімнаті для того, щоб глядач зрозумів смак, характер, звички того, хто в цій кімнаті живе? Характеристику даної дійової особи глядач, зрозуміло, насамперед дістане в грі актора. Але ця характеристика може бути доповнена засобами зовнішнього оформлення. Зовнішнє оформлення, отже, прийде на допомогу акторові, а в цьому, як ми сказали, — основне призначення театральних декорацій. При цьому всі предмети, вміщені на сцені для характеристики місця дії та дійових осіб, тобто такі, з якими актор повинен вступити у внутрішній (психологічний) зв'язок, знову таки повинні бути дані з тим ступенем правдоподібності, який необхідний для актора; для актора ж потрібно тільки, щоб глядач відразу зрозумів намір художника, зрозумів, який саме предмет у даному разі відтворений. А для того, щоб глядач відразу зрозумів, який саме предмет відтворений, зовсім непотрібна фотографічна точність — багато подробиць можуть бути відкинуті, як неістотні.

При створенні зовнішнього оформлення необхідно пам'ятати, що все неістотне, все, без чого можна обійтись, слід без жалю відкидати, бо все це буде тільки перешкоджати, а не допомагати акторові, без потреби приковуючи до себе увагу глядача, тоді як його увага повинна бути зосереджена на акторові.

Наведемо приклад. Ви хочете зобразити на сцені кімнату в старому купецькому домі. Покопавшись в історичних матеріалах (картини, фотографії, описи) ви легко встановите, що в купецьких домах хазяї мали звичай обвішувати стіни свого житла портретами, фотографіями, картинами. Крім того, на шафах, на столах тощо ставилась звичайно як прикраси безліч усяких дрібничок. І от ви споруджуєте на сцені тристінний „павільйон“, на стіни вішаєте картини, портрети, ставите велику кількість меблів, прикрас тощо. Що вийде в підсумку? Відкриється завіса, актори почнуть грати, а глядач, замість того, щоб стежити за грою акторів, розглядатиме портрети і прикраси. У наслідок він пропустить ряд важливих моментів у зав'язці п'єси, тому погано розумітиме дальший її хід і кінець-кінцем неминуче почне нудьгувати: декорація його вже не цікавить (він її розглянув), п'єса йому незрозуміла,—лишається одно: йти додому.

Що ж слід зробити, щоб усього цього не сталось?

Насамперед: чи потрібна вам неодмінно кімната з трьома стінами? Може вам в даному разі досить дати тільки куток кімнати? Тоді і меблів потрібно буде багато менше. Може ви зможете обійтись одним диваном? Глядач у своїй уяві сам домалює решту три кутки кімнати з усією її обстановою.

Тепер прикраси: можна, зрозуміло, над диваном, для характеристики кімнати і тих, хто в ній живе, повісити два-три портрети, але нащо ці портрети старанно вимальовувати? Ви можете запропонувати художникові, щоб він на цих портретах дав тільки силуети облич і фігур, не виписуючи їх, не вимальовуючи,—тоді глядачеві непотрібно буде витрачати увагу на їх розгляд; він побачить портрети на сцені, а більше нічого, по суті, і непотрібно. Але припустімо, що за ходом п'єси один з цих портретів відіграє істотну роль. Наприклад, яканебудь дійова особа, звертаючись до свого партнера

і вказуючи на портрет, каже: „це портрет мого діда“, і у вас, як у режисера, з'являється бажання показати цього діда. У цьому разі один з портретів („граючий“ портрет) ви можете зробити більш виразно, ніж решти. І так далі. Одне слово, тільки те, що потрібно. Тільки-но у вас з'являється бажання чимнебудь поповнити зовнішнє оформлення спектаклю в декораціях, у меблях, в бутафорії, запитайте себе: а чи не можна без цього обійтись? І якщо є яканебудь можливість обійтись, краще відмовтесь від свого наміру.

При створенні зовнішнього оформлення слід завжди пам'ятати, що у глядача є фантазія і ваше завдання полягає не в тому, щоб дати все, як на фотографічному знімку, а в тому, щоб розбудити фантазію глядача в певному напрямі.

Для цього іноді буває досить тільки натякнути глядачеві. Глядач сам продовжить, дофантазує все, чого не вистачає. Поставте на порожній сцені, облямованій полотнами, телеграфний стовп з дротами, які йдуть від нього, і дайте за кулісами звук польового птаха — і глядач зрозуміє, що дія відбувається в полі поблизу дороги, і сам у своїй уяві намалює і жито, і небо з хмарами, і все, що слід. Поставте стінку з віконцем, покладіть під вікном камінь, а збоку поставте невелике деревце або спустіть зверху зза падуги гілку з листям, і глядач знатиме, що дія відбувається не в хаті, а зовні, перед будинком.

Отже перше, що повинен зробити режисер, складаючи проект зовнішнього оформлення (декорації, меблі, бутафорія), це визначити те, що необхідно.

Потрібно скласти точний список тих елементів, з яких має складатись оформлення даного акту, картини або епізоду.

Друге завдання (це завдання художника)—так скомбінувати ці визнані необхідними елементи, щоб усі форми, лінії і фарби поєднувались одна з одною, утво-

рюючи єдине ціле, приємне не для ока (гарне), зручне для гри акторів і одночасно виразне.

Яке зовнішнє оформлення ми називаємо зручним і виразним?

Усяке зовнішнє оформлення повинно, як ми вже вказували, давати найкращі можливості для творчої роботи актора. Ми вже говорили про роботу режисера над побудуванням мізансцен. Ми говорили про ті якості, які повинні мати мізансцени. Серед цих якостей одна з найважливіших—виразність. Зрозуміло, що оформлення спектаклю має безпосереднє відношення до виразності мізансцен. Враховуючи, що маленька сцена дає дуже невеликі можливості для виразності мізансцен, можна створити на сцені підвищення, тобто похилий станок, який має вигнуту поверхню. Нащо це пропонується? Справа в тому, що можливість розстановки акторів у різних площинах дуже збагачує виразність мізансценування. Прикладом, який ілюструє це, може бути також сцена з спектаклю „Коварство и любовь“ Шіллера в театрі ім. Вахтангова (мал. 4). Розташування фігури президента на високому станку дуже сприяє тому враженню влади, якого хотіли добитись режисер і художник. Ми бачимо, що в цьому разі оформлення картини справді сприяє виразності даної мізансцени.

Але і поза впливом монтування на виразність мізансцен актор взагалі повинен почувати себе в цьому монтуванні зручно. Йому повинно бути зручно сидіти на тих стільцях, які стоять на сцені, зручно спертися на стілець, зручно виглянути у вікно тощо. І от про цю зручність актора на сцені не повинен забувати художник під час роботи над створенням оформлення спектаклю.

Як приклад вдалого зовнішнього оформлення ми можемо назвати таке оформлення, де художник дає цілком певну характеристику місця дії. Разом з цим на сцені нема нічого зайвого. Художник досягає потрібного вра-

ження надзвичайно малими засобами. На сцені дано дуже обмежену кількість елементів оформлення, які в повній мірі можуть бути використані акторами.

У зв'язку з лаконічністю (своєрідною скупістю) оформлення тісно зв'язана його портативність (тобто можливість легко переносити його з місця на місце)—якість, особливо необхідна в умовах роботи більшості колгоспних сцен. Театр повинен мати можливість швидко і легко переміщати спектакль з одного сценічного майданчика на інший, а часто ставити спектакль і зовсім без сценічного майданчика. Отже, портативність оформлення нерідко відіграє вирішальну роль.

Нарешті, створюючи монтування спектаклю, і режисер і художник повинні заздалегідь зважити на можливість швидкої зміни однієї картини іншою в тих місцях, де це необхідно.

Чим менший і тісніший сценічний майданчик, чим гірше він устаткований, тим важливіше, щоб монтування дало можливість нескладної й швидкої перестановки картин.

У тому ж прикладі подана художником височина складається з окремих частин. Зміна картин досягається різним положенням цих частин з додаванням незначних деталей до кожної картини. Отже це монтування відповідає вимогам портативності, бо всі картини складаються з тих же основних моментів. Одночасно цим же досягається і мінімальна витрата часу для перестановок.

Ось у коротких словах ті вимоги, які повинні поставити перед собою режисер і художник, приступаючи до роботи над оформленням сценічного майданчика.

Проте, робота художника не обмежується виконанням декорацій. Крім цього, художник робить ескізи (малюнки, костюми) або принаймні керує добором костюмів у тих випадках, коли нові костюми не робляться.

Звичайно, костюми так само повинні відповідати завданням режисера, як і декорація. Ті вимоги, які ми вста-

новили щодо декорації, однаково стосуються і костюмів. Призначення костюма—також допомагати акторові в його творчій роботі. Щоб костюм справді допомагав акторові, він повинен правильно характеризувати той образ, для якого він призначений, тобто повинен відповідати тому, що грає актор, і тим умовам, в яких образ діє.

Наприклад, для виконавців п'єси „Устим Кармалюк“ костюми повинні бути такі, щоб глядач справді уявив собі панів з їх економами, льокаями, або селян на Поділлі в тридцятих роках 19 століття.

В одних випадках костюми повинні справляти враження нових, в інших—навпаки, вони повинні бути старі, обтріпані. Але, крім того, що костюм повинен бути вірний, він має бути зручний для актора, не повинен зв'язувати його рухи. Актор має почувати себе в ньому, як у своєму власному костюмі.

Наприкінці вважаємо необхідним сказати кілька слів про те питання, яке дуже довго викликало великі суперечки. Які ж слід робити декорації—живописні чи об'ємні?

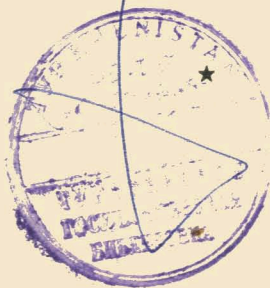
У старому театрі застосовувались головним чином живописні декорації (задники, куліси тощо). Тепер від писаних декорацій театр у значній мірі відмовився. Стикання об'ємного тіла живого актора з писаними декораціями справляє неприємне враження: одно з одним не в'яжеться, одне одному суперечить. Тому в основному декорації слід робити об'ємними. Ми говоримо „в основному“, тому що окремі частини декорацій можна робити і писаними, але тільки ті, з якими актор фізично не стикається, наприклад, задник, який висить на задньому плані сцени; всі ж інші елементи, з якими актор стикається, слід по змозі робити об'ємними.

На цьому ми закінчуємо наші короткі початкові бесіди про роботу режисера.



ЗМІСТ

	<i>Стор</i>
<i>Що таке мистецтво і нащо воно існує</i>	<i>5</i>
<i>Театр — мистецтво колективне, яке об'єднує ряд мистецтв</i>	<i>8</i>
<i>Акторська творчість</i>	<i>13</i>
<i>Загальний аналіз п'єси</i>	<i>19</i>
<i>Наскрізна дія</i>	<i>35</i>
<i>Поділ п'єси на частини</i>	<i>40</i>
<i>Робота над образами</i>	<i>44</i>
<i>Розкриття тексту. Сценічне завдання</i>	<i>49</i>
<i>Мізансценування</i>	<i>58</i>
<i>Запис мізансцен</i>	<i>73</i>
<i>Робота з актором</i>	<i>75</i>
<i>Увага до партнера</i>	<i>84</i>
<i>Зовнішнє оформлення спектаклю</i>	<i>87</i>



A 391901

37-2449 **KX**

