

Рр 1433
р-23

ЧБОВИЙ КОМБІНАТ ЗАОЧНОЇ ОСВІТИ
ЦЕНТРАЛЬНОГО ДОМА НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ УРСР

І. РАПОПОРТ

РОБОТА АКТОРА

ЦДНТ УРСР
КИЇВ 1939

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

+

Шифр Р.Щ33.Р23 Інв. № 2411625Автор Раїонарт І.Назва Робота актора.Місце, рік видання К., 1939.Кіл-ть стор. 166, [2] с.

-\\- окр. листів _____

-\\- ілюстрацій _____

-\\- карт _____

-\\- схем _____

Том _____ частина _____ вип. _____

Конволют _____

Примітка: 25.05.2004.Молд

А449384
УЧБОВИЙ КОМБІНАТ ЗАОЧНОЇ ОСВІТИ
ЦЕНТРАЛЬНОГО ДОМА НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ УРСР

Рк 443-
Р-25

І. РАПОПОРТ

РОБОТА АКТОРА

2411625
Рк
СТ

ЦЕНТРАЛЬНИЙ ДОМ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ УРСР
КИЇВ 1939

К

Відповідальний редактор *І. С. Радовська*

Тех. редактор *Г. І. Ройтур*

Уповнов. Головліту № 3503. Зам. № 271. Тир. 2000. Ф. пап. 62×94 см.
П. арк. 5¼. Здано до друкарні 25.I 1939 р. Підписано до друку 22.VII 1939 р.

Друкарня-літографія Академії Наук УРСР. Київ

ВСТУП

Як можна визначити задачу актора? Актор створює художній образ шляхом відтворення на сцені дій, поведінки людини. Для того, щоб встановити закони сценічної поведінки, ми повинні найуважнішим способом придивитись і розібратися у поведінці людини в житті. Ми повинні встановити, в чому відміна поведінки сценічної від поведінки життєвої. Ми повинні оволодіти сценічною простою, правдою почуттів на сцені, тобто бути такими ж природними й правдивими на сцені, якими буваємо ми в житті, і в той же час ми повинні оволодіти сценічною виразністю, тобто умінням передати ці правдиві почуття глядачу в художній формі.

Умінню бути простим і правдивим у виявленні своїх почуттів перед глядачем може при певній роботі над собою навчитись, власне кажучи, кожна людина.

Умінню ж передати свої почуття в художньо-виразній формі, в такій формі, яка заражала б глядача, викликала б в глядачеві відповідні почуття, не кожний може навчитись; для цього треба мати те, що ми зовемо акторською „заразливістю“, акторськими даними, тою чи іншою мірою обдаровання актора.

Ми знаємо, що в житті виявлення почуттів у різних людей має різну форму і різну міру заразливості. Бувають люди, посмішка яких примусить і вас посміхатись, які вміють розповісти шонебудь смішне якимось так, що ви неодмінно засмієтесь, і тоді ми говоримо про них, що вони володіють гумором, а бувають посмішки неприємні, які псуєть обличчя, роблять його противним, оповідач дметься, намагається насмішити нас, а нам не смішно, і ми говоримо про таку людину, що вона позбавлена гумору.

Заразливістю — в сміхові, в журбі, при передачі першого-ліпшого почуття — актор повинен володіти в великій мірі. Чим заразливіший актор, тим він кращий, талановитіший. Але першою необхідною властивістю актора є ширість, уміння бути правдивим в сценічному виявленні своїх почуттів. Цьому ми повинні вчитись у життя, для цього ми повині вивчати життєві процеси, закони поведінки людини в житті і, вивчивши ці закони, застосовувати їх на сцені, щоб з найбільшою переконливістю відтворити поведінку тієї чи іншої особи, яку ми відображаємо.

Отже, домовлюємося, що ми будемо найуважнішим способом спостерігати себе й тих, що оточують нас в найрізноманітніших обставинах, будемо спостерігати й вивчати, як вони ходять, розмовляють, дивляться, жестикулюють і т. п. Будемо розвивати в себе спостережливість, відточувати гостроту сприйняття оточуючого нас світу, тим самим збільшуючи свій запас вражень, запас, з якого нам потім доведеться вибирати потрібний матеріал для побудови сценічного образу.

Одночасно з цим визначимо, які основні закони поведінки людини в житті, і після цього приступимо до занять, до вправ з відтворення їх на сцені.

Ми знаємо, що поведінка людини знаходиться в безпосередній залежності від оточуючого середовища, що наші думки, почуття, кожний наш вчинок є результатом впливу оточуючої нас дійсності.

Яким же чином сприймаємо ми зовнішнє середовище, під впливом чого воно, так би мовити, „потрапляє“ в нашу свідомість, викликає в нас ті чи інші думки й почуття?

При допомозі наших почуттів, яких, як ми знаємо, п'ять: зір, слух, дотик, смак і нюх. При допомозі цих почуттів ми пізнаємо оточуючий мир.

Нашу роботу ми повинні почати з вправ на розвиток і вміння довільно володіти роботою наших органів почуття, або, як ми будемо їх в дальнішому називати, органів уваги.

До цього встановимо, чому саме цим ми повинні займатися і чому ми починаємо саме з цього.

Адже в наше завдання входить не тільки навчитись працювати на сцені й підготувати себе до роботи над роллю, але й зрозуміти, що працювати треба саме так, а не інакше.

Якщо раніше в старому театрі у майстра сцени був учень, то учень цей намагався просто наслідувати майстрові. Якщо учень був талановитий, умів схопити маніру роботи вчителя—з нього було пуття, якщо менш талановитий,— він ставав тільки наслідувачем. Слідуючий, беручи приклад з менш досконалого зразка, ставав ще грубіший в своєму наслідуванні і, таким чином, відбувалося огрубіння, оскудіння справжнього мистецтва. Народжувались, звичайно, окремі таланти, яким вдавалося інстинктивно ухопити справжнє, правильне зерно в мистецтві й проявити свою творчу індивідуальність. Взагалі ж в таких умовах акторська маса знаходилася на низькому рівні як загальної культури, так і культури професіональної. Група акторів часто-густо служила грубою оправою, в якій ще яскравіше блискало справжнє, а іноді й фальшиве обдаровання головного актора—„гастрольора“, що, може, було „вигідно“ для останнього, але дуже не вигідно для спектакля в цілому і, отже, для глядачів.

Школи,—певної системи роботи, при якій був можливий випуск культурних акторів, що володіють основами сценічної майстерності,—такої школи не було раніше. Не було й обліку творчого досвіду, не було й широкої передачі висновків, зроблених з спостереження за роботою краших представників театрального мистецтва.

Тепер спостереження над роботою та грою найбільших акторів різних шкіл, спостереження й висновки практично обгрунтовані, дали можливість передачі багатішого досвіду, систематизованого й перевіреного на багатьох сучасних „поколіннях“ акторів.

Зрозуміло, створювати „таланти“ ніяка система не може, але допомогти направити, розчистити шлях, зберегти від помилок, відшліфувати обдарованість актора, нарешті, з матеріала середнього рівня створити потрібний для сцени матеріал,—в цьому задача правильного навчання актора. Суть цього навчання полягає в розкритті й розвиткові властивостей даного актора з усіма властивими йому особливостями.

Цього шляху й будемо ми дотримуватись.

РОБОТА АКТОРА

Органічна увага

Подивіться, як поводить ся людина, яка знає, що вона сама, що її ніхто не бачить. Перевірте це на собі. Ви самі, ви себе відчуваєте цілком вільно, ви читаєте, або думаєте про щось, чи просто відпочиваєте, або потішаєтесь чимнебудь, граєте на якомусь музичному інструменті. Коротше, чим би ви не займались, в якому б становищі ви не знаходились, ваша увага в кожний даний момент на щонебудь скерована, на чомусь зосереджена, щось або в оточуючому середовищі, або у вас саміх, особливо притягло вашу увагу, визначилось яскравіше за все останнє й вас зацікавило. Ви одночасно можете і дивитись, і слухати, і тримати в руках якийнебудь предмет (дотикатись) і їсти, і чути запах, і згадувати про щонебудь, але завжди з усієї цієї низки відчущань щось одне буде виділятись, стояти над всім останнім, буде головним, на що вашу увагу скеровано.

Ми дуже часто цього не помічаємо, оскільки звичайно не задумуємось над такими речами; але, перевіривши себе, ми переконаємось, що це так; по нашій волі, чи помимо неї, свідомо, чи не свідомо, але ми завжди до чогось (чи до предмету поза нами, чи до якоїнебудь думки, чи до відчущання всередині нас) буваємо особливо уважні. Те, на що наша увага в даний момент скерована ми будемо називати об'єктом уваги. Зміна цих об'єктів уваги в житті часто не залежить від нас, протікає часто непомітно для нашої свідомості, але вона існує завжди, постійно, увага наша завжди й постійно з тією чи іншою мірою напруження на них зосереджена.

Уявіть собі, що ви читаете книгу, потім вас відриває стук в двері, ви прислухаєтесь, потім на ваш ніс сідає муха, вам лоскотно, потім вам починає здаватись, що у вас починає боліти горло, ви згадуєте, що завтра у вас репетиція й починаєте до неї готуватись.

Ось перед вами ланцюг об'єктів, на кожному з них ваша увага в якійсь мірі зосереджувалась, з тією мірою серйозності, якої кожний з об'єктів заслуговував. На мусі—менше, на горлі—більше, на репетиції—ще більше і вже надого і т. д. Справжню життєву увагу, обов'язково з певною мірою інтереса, що скерований на певний об'єкт, ми називаємо увагою органічною.

І ось такої уваги ми будемо добиватись в перших наших вправах.

З перших же кроків ви побачите, що це не так просто. Ми зустрічаємось тут з тією обставиною, що на того, хто виходить на сцену, на того, хто робить вправу, дивляться. Ось ця обставина й проводить різку грань між поведінкою життєвою й сценічною. Нема нічого простіше (в житті), чим, скажемо, розглядати якусь річ, або читати книгу, прибрати кімнату. Спробуйте це ж зробити перед глядачем, і ви відчуєте незручність, зв'язаність, ви будете діяти, виходити, сидати, брати предмети примушено, ніяково, не так, як ви робили б це, знаходячись в кімнаті самі. Або, навпаки, будете держатись занадто розв'язно, показуючи своїми рухами, що я, мовляв, не соромлюсь, але саме „показуючи“, „роблячи вигляд“. І зайва зв'язаність і зайва розв'язність—результат одних і тих же обставин—ніяковіння людини, що знаходиться на сцені, перед глядачем.

І ось в першій же праві ви повинні добитись, щоб, сидячи перед товаришами, на очах керівника, що веде заняття, втратити це відчуття неспокоїності за себе, за те, який у вас вигляд. Нехай вправа полягає в тому, що ви повинні уважно розглядати сірникову коробку, взагалі якийсь предмет. Ви відчуваєте, що коли ви по-справжньому серйозно, органічно зацікавитесь предметом, тобто будете бачити дійсну коробку (а не зображати для глядача і керівника, що ви зацікавились нею), прочитаєте все, що на ній написано, якими фарбами, який на коробці малюнок, спробуєте встановити, чи багато сірників від неї запалено,

акуратно, чи неакуратно вона зроблена і т. д., взагалі, чим уважніше будете ви вглядатись в об'єкт, тим скоріше звільнитесь від зв'язаності й незручності, які були у вас спочатку. І коли, нарешті, увага ваша стане органічною, тобто, коли ви всім своїм еством (не роблячи вигляд, а дійсно зацікавившись) віддастесь розгляданню взятого вами предмету, ви самі відчуєте, а глядач побачить, що ви стали цілком вільним, серйозним, звичайним. Це виявиться і в положенні вашого тіла, і у виразі обличчя і очей — зовнішній спокій буде результатом уваги, органічно зосередженої на взятому об'єкті.

Про проведення занять

До цих вправ треба поставитись найсерйознішим способом. Перш за все треба встановити дисципліну занять. Треба, щоб всі учасники зрозуміли і усвідомили, що вони зібралися для сумісної творчої роботи, яка вимагає засвоєння певних навичок, виховання певних властивостей, без яких не можна по-справжньому добре зіграти роль.

Чому для того, щоб добре зробити стіл, треба вчитись теслярській справі, пиляти, стругати тощо? Чому для того, щоб навчитись чисто писати, треба раніш навчитись робити кружечки, палички і різні закарлючки, з яких потім складаються літери і слова? І тільки акторська майстерність іноді з боку здається настільки легкою, що знаходяться люди, які гадають, що сценічна робота не вимагає спеціального тренювання, — вийшов і говори слова, грай. Тільки „напусти бог смелости“, як каже один з персонажів Островського. Звичайно, бувають і такі випадки, — по-різному можна грати, алеж по-різному можна й столи робити і написати можна якнебудь, а інший раз і зовсім так, що нічого з написаного не розбереш.

Так ось, серйозному ставленню до роботи з перших же кроків навчають вправи, що пропонуються — це поперше.

А подруге, вони є хоч і непомітною, елементарною, але найнеобхіднішою складовою частиною в нашій майбутній роботі на сцені.

Можна уявити собі випадок, коли людина, що не навчилась управляти собою, своєю увагою, не зможе примусити

себе грати в покладений для спектакля час. А треба ж грати не формально, не абияк, а зібрано, творчо, захоплено.

Що треба для цього? Треба вміти поставити перед собою об'єкт і скерувати на нього свою увагу, відкинути сторонні думки, що відволікають. Цьому навчаємось ми шляхом відповідних вправ. Неоцінима роль цих вправ в репетиційній роботі.

Репетиція продуктивна тільки тоді, коли вона проводиться в творчому стані, коли виконавець легко й вірно реагує на пропоновані обставини, коли він налету і в той же час органічно схоплює вказівки режисера. Але до репетиції треба підготувитись. Турботи дня, все принесене з собою сторонні дані роботи заважає, виконавці бувають розкидані, не зібрані, або зібрані, але лише зовнішньо, формально.

І ось тут необхідно провести кілька групових, або індивідуальних вправ (які нижче ми наводимо) для того, щоб творчо організувати виконавців, підвести їх до доброї, творчої репетиції.

Отже, на перших порах цілий урок повинен бути присвячений послідовному проходженню всіх цих вправ. При серйозному ставленні до роботи не може бути жодного, який ухилився б від занять.

Поза залежністю від досвіду, „стажу“—всі й кожний повинні пройти через цей простіший вид роботи.

Всі частини системи, починаючи з простіших, складають одне ціле: порушити частину—значить порушити все ціле.

Пізніше в роботі над будь-якою роллю ми можемо сказати виконавцю: „Розгляньте уважно цей папірець, а потім послухайте ще уважніше що чути за стіною“. „Згадайте,—скажемо ми йому,—перші вправи на органічну увагу, більше нічого поки не треба від вас“. І добившись органічного вільного самопочуття актора, ми можемо продовжувати успішно репетирувати.

Коли у актора щось застряє, не йде на репетиції—він напружений, не може знайти вірної фарби, як ми говоримо „зашорюється“ (ніби надягає шори, те, що обмежує, заважає бачити широко)—в цьому випадкові найкращий засіб „вправити“ його, це дати одну з простіших вправ (по можливості пристосовуючи до даного сценічного поло-

ження, використовуючи той чи інший предмет, включений в хід дії, факт, що відбувається по п'єсі тощо).

І, нарешті, ці вправи сприяють простому розвитку пам'яті, уваги й життєвої спостережливості.

Про необхідність розвитку всіх цих властивостей, в вищій мірі важливих для людей, що займаються сценічною роботою, ми надалі ще будемо говорити.

Отже, суворе проведення для всіх так групових, як і одиночних вправ є безумовно необхідним¹.

Пізніше, при роботі над п'єсою, 15—20 хвилин на кожному занятті може бути приділено цим вправам для того, щоб ввести себе в робочий стан і почати репетицію.

Ми даємо деяку частину цих вправ. В указаному напрямку можна їх робити різноманітними, ускладнювати в міру засвоєння пройденого й придумувати нові, що відповідають тим же цілям, отже, зберігаючи потрібний характер вправи.

Вправи

Починаємо ми з простіших вправ на розвиток уваги.

Всі учасники вправи сідають в ряд, перший говорить слово (перший - ліпший предмет, що спав на думку, наприклад, „стіл“), другий повторює перше слово й додає своє (наприклад— „книжка“), третій повторює два попередніх слова й додає третє, четвертий—четверте і т. д. Якщо скажемо, всього приймають участь у вправі 10 чол. то десятий повинен повторити 9 попередніх слів і додати десяте. Перший повторює десять попередніх і додає одинадцяте (починаючи, таким чином, коло спочатку) і т. д. Кожний, що збився, вибуває з вправи, залишаються тільки ті, які безпомилково повторюють в вірному порядку слова, що називались.

На столі розкладаються речі у випадковому положенні: книжка, олівець, сірники—кілька предметів. Деякий час уважно приглядайтесь і старайтесь запам'ятати, в якому положенні й співвідношенні один до одного речі знаходяться. Потім ви відвертаєтесь, а керівник, що веде вправи, робить ті чи інші зміни в розташуванні речей. Повернувшись потім

¹ Творча дисципліна не має на увазі сухості, зайвої суворості, нудьги навпаки, заняття повинні відбуватись захоплююче, якщо хочете, навіть весело, але цілеспрямовано, серйозно, по суті.

до столу, ви повинні повернути речі в попереднє положення. Керівник і присутні вкажуть вам чи точно ви запам'ятали розташування речей.

Візьміть якунебудь картину і, зосередивши на ній свою увагу, постарайтесь по можливості краще її запам'ятати: які на ній предмети, якими фарбами вони зображені, в якому положенні розташовані, який сюжет картини; потім, відклавши її, постарайтесь по можливості точніше розказати ведучому вправи все, що ви запам'ятали.

Дзеркало. Двоє тих, що роблять вправу, стають один проти одного: один робить рух, другий одночасно з ним, точно як в дзеркалі, повторює його. Керівник перевіряє і вказує, що було зроблено неправильно.

Режисер і актор. Як і в попередній вправі, двоє учасників стають один перед одним (на невеликій відстані). Перший — „режисер“ — робить кілька кроків вперед, зупиняється й показує три або чотири простіших рухів, наприклад, простягає руку вперед, стискає пальці в кулак, опускає руку вниз і відходить на місце. Слідом за цим другим — „актор“ — повторює рухи, пророблені „режисером“, при чому і кількість кроків, і швидкість рухів, і ходу, і положення пальців руки, і височінь, на яку піднята рука, — словом всі деталі руху „актор“ повинен повторити з бездоганною точністю. Коли „актор“ закінчить вправу, „режисер“ повинен сказати й показати, які були при повторенні припущені помилки, а це зобов'язує його самого („режисера“) пам'ятати всі деталі даного руху. Потім ті, що роблять вправу, міняються ролями: „актор“ стає „режисером“ і показує рухи, а „режисер“, що став „актором“, повторює їх.

Тінь. Перший учасник ходить і на ходу робить ряд рухів на свій погляд: зупиняється, повертається, нагинається, взагалі різко міняє положення; другий же, як тінь невідступно іде за ним, намагаючись вловити й повторити все, що робить перший. Характер і швидкість руху — ніщо не повинно уникнути від погляду „тіні“. Для цього другий, що зображує „тінь“ повинен завжди знаходитись позаду того, що робить рух. Звичайно, тут не може бути такої точності повторення, як в вправі з дзеркалом. Адже рухи „тіні“ не повторюють, а скоріше збігаються з нашими,

часто підкреслюючи й роблячи їх більш виразними. Проте, в цій вправі, як і в попередніх, перший (що показує рух), не повинен квапитись, а навпаки—діючи ледь-ледь затяжно, зберігачи роздільність, чіткість тих рухів, які він робить.

Цю ж вправу можна виконати цілою групою одразу: перший веде, решта гуськом один за одним слідкують і повторюють рухи попереднього.

Всі ці вправи розвивають спостережливість в учнях і при суворому виконанні й перевірці з боку виявляються цілком корисними й дисциплінуючими для майбутньої роботи на сцені.

Органи уваги й об'єкти уваги

Потім ідуть вправи на довільне зосередження уваги на взятому об'єкті.

Один з групи учасників виходить на сцену, чи місце, що її замінює, бере якийнебудь предмет і починає його розглядати. Керівник, що веде урок, слідкує за вами, як і всі присутні. Спочатку вам це буде заважати, відтягувати вас, бентежити. Постарайтесь, одначе, зацікавитись цим предметом, що ви його розглядаєте, як кажуть, по суті, постарайтесь розвинути цей інтерес, але не на показ, не навмисно, не для інших, а самі щиро, органічно захопіться предметом, який перед вами знаходиться, тоді присутність інших в кімнаті стане для вас другорядним, перестане заважати вам. В самому предметі ви будете відкривати все нові й нові ознаки, які раніше вами не помічалися, хоча б предмет був знайомий вам давно. Візьміть як об'єкт уваги, скажемо, стілець, табурет і розглядайте його всебічно, починаючи з кольору, форми, якості обробки й кінчаючи окремими дрібнішими деталями, зацікавтесь, як він був зроблений, коли, при яких обставинах тощо.

Поступово інтерес до предмета буде зростати, і ви захопитесь розглядом його по-справжньому, органічно,—тоді вправу можна вважати виконаною.

Від ведучого вправу керівника вимагається дуже обережний й уважний підхід до того, хто робить вправу. Треба вміти відрізнити справжню, органічну увагу від формальної, показної.

Проявляється ця відміна в дрібніших рисах поведінки, іноді майже непомітних: як тримає предмет в руках, як сидить учень і як дивиться. Вже тут на перших порах важливо скерувати того, хто робить вправу, в вірний бік, не дозволити йому обманути глядача й тим самим ухилитись самому в бік формального показу дії, в бік заміни справжньої дії, справжньої внутрішньої активності — підробкою, формальним наслідуванням. Ми повинні керуватись в оцінці вправи „почуттям правди“ — властивістю, необхідною актору і ще в більшій мірі режисеру. Надалі ми повернемося до більш детального визначення цього терміну, поки ж обмежимося нагадуванням про те, що кожний з нас — і актор, і глядач — знає з досвіду: ось ми бачимо, що актор фальшивить, дія неправдива, ми відчуваємо неприємне відчуття — в нас обурюється почуття правди. Це примірно те ж, що музикальний слух. Без слуха не може бути музиканта, без почуття правди нема актора. Без слуха, тим більш, не може бути вчителя музики, — як же він зможе поправити учня, що збився? Так і без почуття правди не може бути режисера — вчителя сцени, де ухил від правди ще складніше й трудніше вловимий, ніж в музиці.

Так, як і слух в музиканті, почуття правди обов'язково повинне бути закладене в акторі в тій чи іншій мірі й може бути розвиненим і доведеним до певної міри досконалості.

Далі переходьте до вправ на слух. Той, що виходить на сцену, починає слухати, встановлює об'єкт, скажемо, шуми вулиці. Чим щиріше, активніше захопиться він слуханням цих шумів, чим більш зацікавиться їх джерелами, тим вірніший й корисніший результат вправи.

В процесі зросту активної уваги ви помітите, що ви чуєте і все останнє: шум в кімнаті і тому подібне. Але при цьому все те, що чути, крім встановленого об'єкту, буде затуманюватись, відходити на задній плані, навпаки, буде виростати, робитись першозначним той об'єкт, на який ваш слух скерований.

Особливо яскраво це стає у вправах на перекидання уваги з об'єкта на об'єкт.

Ось ви чуєте шум вулиці й зосередились на цьому об'єкті; потім ви переносите увагу, скажемо, на тікання

годинника в кишені або на руці. Зосередьтесь на цьому деякий час, потім почніть слухати годинник на стіні в кімнаті або шум в сусідній кімнаті й кожного разу віддайте цьому об'єктові дійово, активно, щоб і думки ваші були зв'язані з даним об'єктом.

Далі робіть вправи на дотик. Візьміть в руки який-небудь предмет, скажемо ту ж сірникову коробку, і намагайтесь по можливості уважніше обмацати її. Відчуйте і форму і поверхню її, чим відрізняються навпомацьки чорні боки коробки від верху й низу її; краще при цій вправі не дивитись на взятий об'єкт: згадайте, як розвинуто це почуття у сліпих, яким воно замінює зір; згадайте, як добре знають ваші пальці звичні предмети, як легко поновити в руках відчуття кавуна, волейбольного м'яча, в пальцях — відчуття пера, олівця, цигарки.

Ніби з цією ж метою, запам'ятати відчуття від предмета, намагайтесь відчутти дотиком взятий вами об'єкт, переключивши всю увагу в пальці рук.

Вправи на розвиток почуття нюху полягають в намаганні вловити запах — вся увага в носі.

Ви ніколи, напевно, не думали про те, як пахнуть сірники, а вони мають свій запах і, більше того, цілу низку запахів. Старайтесь в них розібратись, принюхатись окремо до дерева, окремо до сірникових голівок тощо і хай вас не бентежить те, що на перший погляд це заняття може показатись дивним чи смішним.

Будьте абсолютно серйозні й зосередьтесь на взятому об'єкті. В майбутній вашій роботі на сцені може бути таке становище, що нюхаючи висушену квітку чи хусточку, ви заплачете, і заплачете саме від того, що запах квітки, або старої книжки чи листа нагадав вам про щось.

Пробуйте невеликими ковтками пити воду й старайтесь запам'ятати смак її, зосередьтесь на цьому, визначте на смак різницю між звичайною водою й трохи підфарбленою чаєм. Це буде вправа на відчуття смаку.

Треба відмітити, що існують ряд ступенів зосередження уваги, починаючи з звичайного інтереса до об'єкта і закінчуючи повним захопленням ним. Виходить, і по ходу справи важно прагнути пройти через всі ці ступені.

Ми повинні навчитись володіти нашою увагою, вміти її зосереджувати на взятому об'єкті й вміти захопитись,

схвилюватись даним об'єктом в ході вправи внутрішньо, активно, дійово. Ми вже сказали, що на сцені ми повинні бути завжди органічно уважні, так як завжди ми буваємо уважні в житті.

В тих випадках, коли ми свідомо, по своїй волі, скеровуємо свою увагу на той чи інший об'єкт (наприклад, примушуємо себе вчити роль, готувати урок, обговорювати якенебудь питання тощо) — увага наша довільна. Вона виникає мимовільно, коли ми, власно кажучи, самі не помічаємо, чим наша увага занята, коли той чи інший об'єкт, що виникає, ніби сам по собі, притягує нашу увагу. Роблячи якунебудь звичну роботу, ми можемо почати згадувати по випадковості, тобто від нашої свідомості услизнувшого зв'язку (асоціації), скажемо, своє дитинство. В цьому випадкові увага наша мимовільно, неусвідомлено, буде занята даними думками про дитинство.

На сцені ж ми повинні довільно, за власним бажанням скеровувати й зосереджувати всю свою увагу на свідомо обраному об'єкті. В цьому й полягає різниця між увагою життєвою й сценічною. Для того, щоб в результаті зуміти відтворити на сцені в художній формі поведінку людини, ми повинні перш за все зрозуміти й усвідомити закони життєвої поведінки й, усвідомивши, перенести їх на сцену. Цим шляхом ми й будемо йти весь час в нашій роботі.

Отже, ми встановили, що органічна, справжня, жива (а не показна, формальна) увага можлива тільки при наявності справжнього інтереса з боку того, хто сприймає, й об'єкта уваги, тобто того, на що увагу скеровано (це може бути предмет чи людина, звук, запах, смак, думка, яку висловлює партнер, або ваша власна, та чи інша подія тощо).

Подумайте самі, яке безпосередньо близьке відношення до сцени мають всі ці пророблені нами маленькі вправи. Хіба вміння бачити на сцені оточуючу обстановку, обличчя партнера, слухати слова, які він говорить, — взагалі, хіба вміння дивитись і слухати просто, природно (органічно) не є найпотрібніша властивість актора?

Ми продовжуємо треніювати (вправляти) нашу увагу вводячи у вправу перешкоду, яку нам треба здолати, щоб

зосередитись на взятому об'єкті. Так, той, що виходить на сцену, нехай читає сторінку книжки, статтю в газеті. Решта заважає йому, намагається відтягти його від читання шумом, розмовами, дотепами щодо нього тощо. Той, що робить вправу, повинен зуміти захопитись об'єктом, вникнути в зміст тієї сторінки, що він читає, настільки, щоб, залишившись цілком серйозним і зосередженим під час читання, зуміти потім розповісти про прочитане.

Згадуйте у всіх деталях, як ви провели день до приходу на заняття, що робили, з ким зустрічались, про що говорили, старайтесь нічого не пропустити, дійдіть таким чином до попереднього дня, поновіть його в своїй пам'яті. Це дуже корисна вправа для розвитку пам'яті й уваги. Або в найдрібніших деталях старайтесь поновити в пам'яті якенебудь місце, де ви бували часто, скажемо вулицю, по якій вам доводиться ходити до місця роботи. Який брук, які будинки, їх ознаки тощо. Розвивайте в собі спостережливість. Ця найпотрібніша властивість художника створює те джерело, з якого ми будемо черпати матеріали для побудови художнього образу. Розвивати, відточувати свою спостережливість ви повинні завжди й при всіх обставинах. В даному разі, під час вправи, коли ви зосереджуєтесь на тому чи іншому об'єкті, стараючись відтворити його в пам'яті, ті, що оточують вас, нехай вам заважають, ви ж перемагайте цю перешкоду, не втрачайте свого об'єкта, думайте про нього й захоплюйте себе тією думкою, яку ви обрали собі за об'єкт.

М'язове напруження

Переходимо тепер до слідуючого відділу нашої роботи.

Ми вже говорили про те, що людина відчуває почуття збентеження, коли помічає, що на неї дивляться. На сцені чи на естраді актор чи промовець, що виступає з промовою, переживає це почуття збентеження в більш значній мірі. Усвідомлення, що на тебе дивиться велика кількість людей, викликає інстинктивну несвідому м'язеву реакцію. Наші мускули немов затискуються, стають занадто напруженими, рух робиться зв'язаним, невольним, голос починає хрипнути, обличчя приймає невластивий йому звичайно

в житті надутий вираз, взагалі людина перестає бути сама собою, втрачає простоту, яка властива їй в житті. Кожному акторові, промовцеві, взагалі людині, що виступає перед публікою, це почуття знайоме. Нерідко бажання перебороти таку зв'язаність від збентеження призводить до другого явища—до розв'язності, розхлябаності й вертлявості, деякого роду сценічного зухвальства в поведінці актора, що по суті є тим же пороком, що й зв'язаність, напруженість тіла. Як зайва зв'язаність, так й зайва розв'язність тіла є результатом безпорадності актора, яка зміцнюється від впливу глядача на актора і є однією з головних перешкод, які необхідно перебороти й без чого неможливий вірний розвиток актора.

Ми звемо цю перешкоду м'язовим напруженням й говоримо, що актор весь час його перебування на сцені повинен бути м'язово вільним.

Увага й м'язи

2.411/6.15
Пам'ятайте, що ключем до м'язового звільнення є органічна увага. Ці дві складові частини нашої системи неподільно пов'язані і взаємно проникають одна в одну. Без органічної уваги не може бути повного м'язового спокою. Коли ви остаточно, з усією серйозністю посправжньому зацікавитесь поставленим перед собою об'єктом, ви наче забудете про м'язи, вони перестануть заважати вам. І навпаки: зуміти скинути з себе зайве м'язове напруження, наблизитись до м'язового спокою на сцені—це значить полегшити для себе можливість органічно, уважно поставитись до встановленого об'єкту.

Вільність м'язів

Що ж таке вільність м'язів (мускулів тіла)? За весь час нашого перебування на сцені ми робимо ті чи інші дії. Наша свідомість дає накази, наше тіло, корячись їй, ці накази виконує; ми говоримо, ходимо, сидимо, жестикулюємо (тобто намагаємось висловити чи підкреслити рухом нашу думку, яку висловлюємо) тощо. Всі ці дії ми робимо при допомозі наших м'язів тіла: ми говоримо при допомозі

м'язів горла, зв'язків, ходимо при допомозі м'язів ніг тощо. М'язи наші для кожного даного положення, яке вони займають, повинні зробити ту чи іншу роботу, затратити ту чи іншу кількість енергії.

В житті ми завжди витрачаємо стільки м'язової енергії, скільки треба для положення, в якому ми знаходимось,— ні краплини більше, ні краплини менше.

Якщо нам треба підняти предмет вагою в 1 клг., ми затратимо сили, напружимося на 1 клг. Якщо ми стоїмо, то м'язи наших ніг настільки напружені, наскільки це треба для підтримання ваги нашого корпусу. І відбувається це інстинктивно, ми не думаємо про це. В житті ми завжди м'язево вільні. Цей життєвий закон (так само як і питання про увагу), обов'язковий і для актора на сцені. Треба витрачати стільки м'язової енергії, скільки вимагається у кожному становищі, яке займає актор. Не повинно бути ні перегрузки м'язової енергії, ні недогрузки її.

Для кожної даної сценічної дії повинна бути затрачена достатня і необхідна кількість м'язової енергії. Намагайтесь оволодіти вашим м'язовим апаратом, стати його хазяїном, зробити його слухняним у вправах на уроках. Інакше на сцені, коли м'язи почнуть проявляти себе самі, майже незалежно від вашої волі, а тільки від збентеження, від переляку перед глядачем, в результаті може виникнути—і здебільшого так і буває—дуже неприємна картина: здерев'яніле, напружене і фальшиве перебування ваше на сцені.

Отже, перевіримо наш м'язовий апарат і навчимося управляти ним.

Ось ви сидите на стільці. Звільніться м'язово цілком: руки, ноги, плечі повинні стати зовсім в'ялими, м'якими, голова на шиї ледве держиться, взагалі людина вся повинна стати, як порожній, витряхнутий мішок.

Керівник нехай перевіряє чи остаточно ви звільнилися м'язово: піднімає вашу руку, яка сама, цілком від вас незалежно, прийме те положення, в яке її кинув той, що перевіряє; хитне голову, помагає чи послаблені м'язи плечей, ніг. Все це робить дуже серйозно й обережно, щоб не вдарити тих, що перевіряєте. Тут дуже важливо прослідкувати, щоб той, хто робить вправу, не підігрував, не допомагав тому, хто перевіряє, підняти руку, хитнути

головою тощо. Допомогти зробити рух або хоч частину його самому—це значить затратити зайву енергію, а тут ми домовились, що ви сидите цілком як неживий предмет.

Жіночу частину групи нехай перевіряє жінка, яку виділено з групи тих, що вчаться.

Далі, залишаючись в тому ж становищі, починайте підтягувати м'язи поступово. Скажемо, мускули правої ноги поступово напружуються і доводяться до граничного напруження, а вся решта м'язів тіла залишається як і раніше в послабленому стані.

Звичайно, мимовільно частина цього напруження передається й іншим м'язам, немов розіллється по всьому тілу. Ви, однак, намагайтесь досягти різної різниці надзвичайно напружених м'язів правої ноги від звільнених м'язів мускулів лівої ноги.

Потім додавайте напруження правої руки й залишайте звільненою ліву. Перевіряйте себе самі і ведучий нехай перевіряє вас. Права частина тіла надзвичайно напружена, ліва—наскільки можливо послаблена. При одночасному обмацуванні мускулів і правого і лівого боків різниця в мірі напруження повинна бути особливо помітна. Сидіть, стійте і ходіть в такому становищі. Міняйте потім послідовність. Ліва сторона надзвичайно напружена, права, навпаки, звільнена. Все тіло з послабленого, звільненого стану приведіть, поступово наповнюючи м'язовою енергією, в надзвичайне напруження, все одразу або по частинам.

Зберігаючи по можливості вільним все тіло, напружте тільки шию, як у гуся, до цього додайте напруження пальців рук. Або надмірно напружте ноги, залишаючи в той же час плечі, руки, шию цілком вільними. Потім, навпаки, ноги, корпус вільні, руки надмірно напружені, тощо.

Словом в першій-ліпшій послідовності напружуйте і звільняйте м'язи свого тіла. Сидіть, стійте, ходіть в цьому становищі. Вчіться володіти різними ступенями м'язового напруження (від граничного напруження до повного звільнення) і переливати м'язову енергію з однієї частини тіла в другу.

В майбутньому, в роботі над роллю, коли вам доведеться шукати походку, маніру триматись, взагалі виявити образ в русі, вміння володіти своїм м'язовим апаратом зробить вам в цьому цілком істотну допомогу.

Поки ж для того, щоб бути готовим до наших слідуючих вправ, ви повинні навчитись розбирати: ось у мене зайве напруження в плечах, забираю його—стало зручніше, спокійніше. Ось я хожу по кімнаті один, походка у мене природна, звичайна. А ось хожу перед групою тих, що займаються, вони на мене дивляться, чи нема в ногах зайвого напруження. Яке відчуття було у мене коли я ходив один? Ви повинні навчитись знаходити на уроці ту м'язову вільність, той спокій, який властивий людині в житті, коли вона не думає про те, скільки треба затратити енергії, а інстинктивно робить кожну дану дію, затрачуючи необхідну і достатню для цього кількість енергії.

Виправдання

Виправдання пози. Кожний учасник вправи по знаку ведучого (ляск в долоні) приймає якенебудь положення (позу), не вигадуючи його завчасно, а як вийде: найсподіваніше, нехай навіть безглузде положення.

Потім, не міняючи взятого положення (позу), перевірте себе: м'язово звільніться, тобто залиште тільки необхідну і достатню енергію для даної пози.

І, нарешті, постарайтесь цю позу виправдати. Далі ми з'ясуємо, що визначає термін (названня) „виправдання“. Завчасно ж слід вказати, що ми підходимо тут до центрального питання, до самої суті нашої роботи на сцені, оскільки в основі всього того, що відбувається на сцені, як ви далі побачите, повинно лежати в виправданні.

Повертаємось до взятого нами по ляску руху. Припустимо, він полягає в тому, що ви підняли обидві руки до гори.

Зробили ви цей рух випадково, не вигадавши його заздалегідь, так би мовити, несподівано для самого себе. Тепер постарайтесь придумати, уявити з якою метою цей рух міг би бути зроблений в житті, або яка причина в житті могла б викликати у вас цей рух. Скажемо, ви підняли руки до гори, щоб розправити білизну, що висить на дворі на верьовці або щоб підхопити корзину, що падає з верхньої полиці вагона. І коли ваша уява підскаже вам вірний смисл доцільності зробленого вами руху, ось тут цей рух, положення (поза) будуть виправдані. Таких цілей, що виправ-

довують один і той же рух, може бути знайдена яка завгодно кількість.

Ви вже не просто будете стояти з піднятими вгору руками, а вам буде потрібне це положення для певної мети—для підтримання уявлюваної корзини, що падає. Тепер, знайшовши виправдання, ви самі відчуєте (і ведучий вправу побачить) різницю між невинуватим і виправданим рухом.

В першому випадкові (по ляску) воно буде наче недоцільним, в другому (після знайденого виправдання) воно стане доцільним, зрозумілим.

Нехай кожний учасник знайде виправдання взятому ним положенню і повторить це положення, маючи на меті знайдене виправдання. Вправу цю можна робити по одному, можна і групою в 4—5 чоловіка. Кожний учасник, що прийняв ту чи іншу позу, перевіряє себе м'язово, і, залишивши лише необхідну і достатню кількість енергії для даного положення, починає по черзі придумувати пояснення своєму руху, „осмислювати“ його. Він повинен розповісти, як він виправдає взятую позу, і показати, повторити її, але вже маючи на меті знайдене виправдання.

Поки перший учасник вправи знайде виправдання, решта може, запам'ятавши свою позу, прийняти звичайне положення, поки не дійде черга до них. Припустимо, що 4 учасника вправи по ляску взяли такі положення:

- 1) нахилив корпус вперед і руки відвів назад за спину;
- 2) став на одне коліно і витягнув вперед обидві руки;
- 3) став з закинutoю вверх головою, одна рука в кишені штанів, друга в боковій кишені піджака, або гімнастюрки;
- 4) сів, тримаючись руками за вуха.

Виправдання першої пози: зимою везу санки з паливом. Уявіть собі кількість дров, вагу саней, шукайте відповідний нахил корпусу, упор в ногах, уявіть верьовку, за яку ви санки тягнете, уявіть, як стиснуті пальці рук в залежності від цього,—словом, як можна докладніше уявіть собі, що ви везете санки з дровами і повторіть цю позу, але вже осмисливши її знайденим виправданням.

Друге виправдання тієї ж пози: намагаюсь розплутати зв'язані за спиною руки.

Третє виправдання тієї ж пози: вхожу тихенько в кімнату з подарунками, захованими за спиною і т. д. Ви бачите, що взятую випадково, без будь-яких попередніх міркувань,

позу можна виправдати найрізноманітнішими способами; правда, в залежності від виправдання поза трохи змінюється (нахил голови, погляд, пальці рук, міра м'язового напруження тощо), але в основному залишається попередньою (взятою по ляску).

Виправдання повинно відповідати взятій по знаку ведучого позі.

Виправдання другої пози: шукаю предмет, що десь запав під стіл, руками піднімаю скатерть або запалюю сірник. Друге виправдання—стріляю з рушниці на полюванні.

Виправдання третьої пози: слідкую за польотом літака, руками оберігаю кишені, боюсь загубити потрібні документи. Друге виправдання—шукаю в кишені гроші, не знаходжу. Думаю, де б вони могли діватись.

Виправдання четвертої пози: заважають займатись, шумлять, сижую над книжкою заткнувши вуха, щоб не відриватись. Друге виправдання—натягаю навушники, слухаю радіо. Третє виправдання—вигрушую воду з вух після купання.

Виправдань на кожний рух можна знайти скільки завгодно. Чим ближче вони відповідають взятому по ляску рухові, і чим легше спадають на думку тому, що робить вправи, тим краще.

В разі, якщо сам той, хто робить вправу, так і не зможе знайти виправдання, керівник і присутні можуть допомогти йому в цьому (як виняток).

Виконану вправу можна вважати тоді, коли поза з знайденим виправданням повторена переконливо, природно, не формально, як було по ляску, а органічно, вмотивовано, осмислено, коли вона наповнена знайденим змістом, тобто виправдана.

Всі рухи повинні, як уже було сказано, виходити по ляску ведучого мимовільно, випадково. Ні в якому разі не можна придумувати заздалегідь і брати штамповані рухи, танцювальні „па“ тощо. Взагалі не слід виправдовувати рухи тим, що „я танцюю“, або „граю в якунебудь гру“. Уникайте також виправдань психологічних: „злякався“, „зрадів“ тощо.

Шукайте по можливості більш конкретних виправдань, зв'язаних з фізичною доцільністю даного руху, з предметами—фізичними об'єктами, конкретною обстановкою.

Виправдання заданих рухів

Далі ідуть вправи на виправдання заданих рухів. В цьому випадку керівник сам пропонує кілька рухів, бажано 3—4, які повинні йти один за одним, але також непередуманих задалегідь. Наприклад, керівник каже: підняти праву руку вгору, зробити крок назад і доторкнутись рукою до підлоги.

Ви пророблюєте ці три рухи формально, без виправдання, потім, знайшовши виправдання, зв'язавши їх доцільністю, єдністю обстановки намагайтесь повторити так, щоб було зрозуміло з якою метою і з яких причин ви дані рухи робите, тобто виправдайте їх.

Скажемо: 1) трясете дерево, 2) відступаєте, щоб розглянути, що з нього впало 3) нахилившись, піднімаєте.

Або: 1) дістаєте з полиці банку, вона падає і розбивається, тому ви 2) відступаєте і 3) підбираєте черепки.

Або ви пишете масляними фарбами картину: 1) робите угорі мазок (хмару) 2) відступаєте поглянути, що вийшло, 3) нахиляєтесь, щоб промити пензель.

Словом, ви бачите, що і в цьому разі виправдань може бути знайдено скільки завгодно.

Тепер підемо далі. Ось ми говорили: придумайте виправдання, знайдіть його. При допомозі чого ми знаходимо виправдання? При допомозі уяви, або, як ми будемо говорити, при допомозі творчої фантазії.

Творча фантазія

Людина володіє властивістю творчої уяви, властивістю фантазувати, тобто сполучати, з'єднувати різні життєві явища в особливе, нове явище.

Уявити дещо, що не існує, людина не може, але з'єднати різні частини того, що існує, в одне нове ціле, створивши таким чином новий художній образ, людина може при допомозі своєї творчої фантазії.

Здатність до творчої уяви—цю необхідну властивість художника—ми повинні всяко в собі розвивати.

Починаєте ви розвивати свою фантазію з того самого виправдання пози і окремих рухів, про які ми говорили вище.

Чим докладніше буде виправдання, яке підскаже вам ваша фантазія, тим корисніше і вірніше це буде для вправи. Умотивуйте (знайдіть причину), з'ясуйте собі рух як можна точніше.

В прикладі з першою позою (руки за спиною): куди і звідки везу дрова, навіщо, як дістав їх, що було до цього, що після і т. д.

В прикладі з другою позою: який саме предмет попав під стіл, навіщо він потрібний, що буде, якщо не знайдете його і т. д.

В прикладі третьої пози: де перебуваю, який політ спостерігаю, які документи в кишенях, може чекаєте посадки, щоб летіти самому, тощо. Словом в кожному даному випадкові нехай ваша уява створить ціле оповідання на тему даної вправи. Це буде одночасно і виправданням взятої пози і вправою на розвиток вашої творчої фантазії.

Уточняйте й розвивайте виправдання як можна докладніше, точніше. Чим більша кількість деталей буде в ньому, тим вірніше, переконливіше буде результат вправи.

Намагайтесь однаке утримувати вашу фантазію в рамках життєвої правди, бачити в життєвих формах все, що ви самі розповідаєте, направляючи вашу фантазію на даний предмет, даний випадок, який може бути придуманий, цікавий, але в той же час повинен бути імовірним. Інакше, вийшовши з рамок ймовірного, можливого в житті, фантазуючи „взагалі“, так би мовити—недоцільно, безпредметно, ви ризикуєте впасти в помилку, підмінити розвиток творчої фантазії порожнім, безплідним фантазуванням, непотрібним актору для створення образу.

Актор повинен володіти творчою фантазією, яка легко збуджується, і в той же час вміти осмислювати картини, які створюються його фантазією.

Треба направляти фантазію до певної мети, фантазувати доцільно.

Назвіть кілька випадкових слів, скажемо: кінь, сірники, камінь, ріка і т. п.

Нехай кожний учасник тут же нафантазує і розкаже з приводу даних слів якунебудь історію, зміст якої повинен бути зв'язаний з названими словами.

Розповідати не бійтесь, переборюйте збентеження, яке може виникнути, говоріть просто, своїми словами, як

завгодно, хоча б нескладно, але ні в якому разі не придумуйте літературних зворотів і не намагайтесь висловлюватись красиво.

Розповідайте так, наче ці події трапились з вами чи при вас, щоб слухачі могли легко повірити, що оповідання ваше не вигадка, а правда.

Фантазуйте з приводу незнайомого, якого ви зустріли: хто б він міг бути, який у нього характер, як він поводитьсь дома тощо.

Роль і значення творчої уяви (фантазії) для художника й зокрема для актора настільки великі, що ми постійно будемо повертатись до їх допомоги. Вся наша робота на сцені знаходиться в прямій залежності від багатства і збудженості нашої творчої фантазії.

Отже, виправдовуємо ми при допомозі творчої фантазії. Виправдано ж на сцені повинно бути все: кожний вчинок, кожний погляд.

На сцені всі дії повинні бути виправдані (викликані якоюнебудь причиною) і доцільні (тобто мати якунебудь мету).

Інакше сценічна поведінка, залишаючись невмотивованою, не буде впливати на глядача своєю переконливістю, не буде хвилювати і заражати його, а тому буде втрачений і самий смисл нашого мистецтва.

Сценічне ставлення

Ми вже говорили, що добре виконати роль — це значить переконати глядача, примусити його повірити в те, що перед ним дійсно та особа, яку ми на сцені відтворюємо.

А відбудеться це тоді, коли актор буде жити на сцені життям дійової особи, тобто буде ставитись до всього неправдивого, театрального миру, що його оточує, як до правди, як до живої дійсності.

Граючи роль на сцені, ви повинні ставитись до обстановки сцени, як до того місця, за яке ми умовились його приймати, до театрального костюму, як до вашого власного плаття, яке ви звикли повсякденно одягати, до актора, що грає роль батька, як до батька, якого ви щоденно бачите; його борода, його походка, голос повинні бути вам знайомі, як борода, походка і голос вашого батька.

Адже коли розібратись, все що нас оточує на сцені, — неправда, умовність: збудовані декорації, костюми, бутафорія, загримовані партньори, та й самі ви в гримі. Актор же повинен зуміти поставитись до всього цього, як до правди, як до безумовного, немов переконати себе в тому, що все, що оточує його на сцені, є жива дійсність, а разом з собою примусити в це повірити й глядача.

Тут зав'язується головний узол нашої системи в роботі актора.

Для того, щоб знайти в собі серйозне ставлення до неправди, що оточує нас на сцені, як до правди, ви повинні це ставлення виправдати; знайти виправдання ви повинні при допомозі своєї творчої фантазії. Другими словами, творча фантазія є шлях до виправдання, виправдання є шлях до ставлення, ставлення ж на сцені—це все. З ряда знайдених актором для даної ролі ставлень (до других дійових осіб, до подій, до предметів) складається в цілому сценічний образ.

Робота актора над роллю в основному полягає в одборі і встановленні цього ряду ставлень і виправдань їх при допомозі своєї творчої фантазії.

Про це ми ще будемо говорити далі, а поки займемось найнескладнішими вправами на ставлення.

Вправи на ставлення

Візьміть перший-ліпший предмет, скажемо, кашкет, покладіть його на стіл або на підлогу і постарайтесь поставитись до нього як до пацюка, немов повірити сценічно, що це вже не кашкет, а пацюк; щоб знайти серйозне ставлення до кашкета, як до пацюка, виправдайте при допомозі вашої творчої фантазії що це за пацюк, якого розміру, якого кольору, чим можна зробити в своїй уяві ваш кашкет схожим на пацюка.

Тут твердо зрозумійте і запам'ятайте одне: бачити очима ви повинні той самий предмет, який ви взяли як об'єкт, тобто кашкет; до його кольору, форми, до всіх його ознак ви повинні знайти внутрішнє ставлення немов би це був не кашкет, а пацюк, немов би ознаки кашкета (форма, колір, матеріал) були не ознаками кашкета, а ознаками пацюка.

Або домовлюємося, що кашкет наш—це симпатичне щеня; шукаємо ставлення до нього, як до маленького щеняти, виправдовуємо це ставлення. Чим докладніше буде це виправдання уявлюваного щеняти,—де голова, де хвіст, лапи, вуха,—тим легше нам буде знайти вірне ставлення, тим вірніше заграє в наших руках кашкет, як щеня. Спробуйте, сівши в ряд, кожний із своїм щеням (кашкетом) пограти і, погравши, обережно (або хто як хоче, в залежності від ставлення) передати з рук в руки сусіду; той в свою чергу, постаравшись знайти ставлення до одержаного ним кашкета, як до щеняти, передає іншому і т. д.

Якщо ви уважно і вірно будете виправдовувати це ставлення (напр., козирьок—це морда, протилежний бік кашкета—хвіст, верх кашкета—спина, низ—живіт), то в результаті ви самі побачите і відчуєте, що у вас з'явилось вірне ставлення до щеняти, хоч ви і бачите, що це не щеня, а кашкет.

Тим, хто любить щенят, в цей момент буде приємно воїтись з кашкетом або їм буде прикро, якщо кашкет візьмуть за „хвіст“ і грубо кинуть кудинебудь.

Ось вам приклад серйозного ставлення до сценічної неправди (ми знаємо і бачимо, що це кашкет, а не щеня), як до правди (немов би це дійсно було щеня).

Ми начебто примушуємо себе повірити цілком наївно, безпосередньо, що перед нами не той, а інший предмет, і разом з собою примушуємо повірити в це й глядача.

Згадайте, як серйозно й наївно грають діти. Як, сидячи верхи на палиці, вони переконані, що це кінь. Бачить-то дитина палицю (інакше вона була б психічно ненормальна), а ставиться до неї серйозно, як до коня. Спитайте її, що це, на чому вона їздить, вона зніяковіє і скаже, що це палиця, але в момент гри, коли вона сама з собою, вона переконана, що скаче на прекрасному коні.

Цей „серйоз“, ця наївність, властива дитячим іграм, повинні бути і нашою властивістю в роботі на сцені.

Сценічне ставлення є важливим розділом в нашій роботі, що зв'язує в одне ціле всі попередні складові частини нашої системи.

Справді, все, що оточує нас на сцені,—обстановка, предмети, події, які з нами відбуваються, слова, які ми говоримо й слухаємо, люди, з якими ми на сцені зустрічаємось

(партнери),—все це умовне, неправдиве, все це побудовано, зібрано, вивчено і принесено на сцену для даного спектакля, для показу спектакля глядачам.

Ми, актори, також, як і глядач, задалегідь знаємо, що все, що відбувається на сцені, відбувається не „насправді“, що актори „грають“, що спектакль—це „гра“.

Ми також знаємо, що чим більше нам вдається переконати глядача в тому, що те, що відбувається на сцені—це дійсність, чим більше ми примусимо глядача повірити, так би мовити, в сценічне життя, яке ми створюємо, тим, виходить краща наша гра, тим кращий наш спектакль. Яким же чином ми можемо досягти цього впливу на глядача? Перш за все, ми самі повинні ставитись до умовності, що нас оточує на сцені, до неправди (з погляду життя), як до правди.

Сценічна віра, серйозне ставлення до умовного, як до безумовного, це той засіб, володіючи яким, актор захоплює за собою глядача і, живучи і хвилюючись почуттями ролі, разом з собою примушує хвилюватись всіма цими почуттями і глядача.

Яким шляхом знаходимо ми це серйозне ставлення до умовного, як до безумовного, до того, що відбувається на сцені, як до того, що відбувається в житті? Шляхом виправдання.

Без виправдання наші вчинки і слова на сцені будуть неправдивими, безглуздими і тому непереконливими для глядача. Якщо я говорю вам чи партнеру на сцені, — що „я йшов по Арбату“ (вулиця Москви, на якій знаходиться наш театр), то фраза ця буде наповнена для мене (а тому й для партнера і для глядача) живим змістом. З назвою „Арбат“ у мене буде з'язана сила уявлень: асфальт, яким залита ця вулиця, завулки, що ідуть праворуч і ліворуч, автомобілі, автобуси, міліціонери в білих рукавичках, вітрини (вікна в магазині) тощо. І слово „Арбат“ буде виправдано, воно буде звучати осмислено, правдиво, переконливо, оскільки я знаю про що говорю.

Так виправдане, заповнене змістом повинно бути все, що я говорю і роблю на сцені.

Я повинен знати себе (в ролі) і тих, що оточують мене на сцені дійових осіб також, як я знаю самого себе і тих, що оточують мене в житті. Виправдання—це є немов підве-

дення підвалини (фундаменту) під художній образ, який створюється, і вже на цій основі побудована роль, побудованим нами спектакль буде стояти вірно і міцно. Виправдуємо ми кожне сценічне положення шляхом вивчення тої дійсності, яку ми на сцені повинні зображати, і при допомозі нашої творчої фантазії, яка відбирає з вивченого матеріалу та з життєвих наших спостережень окремі потрібні для даного випадку риси. В результаті їх з'єднання досягається виправдання ролі в цілому.

Чому ми вважаємо „ставлення“ центральним пунктом нашої роботи? Тому, що всякий художній образ в основі своїй складається з різних ставлень до того, що оточує, кожна роль немов би виткана з ставлень. Зуміти вірно визначити ці ставлення і сценічно оволодіти ними — значить в основному вірно зіграти роль.

Вправ на ставлення може бути придумана яка завгодно кількість. Почніть з простіших. Візьміть, наприклад, табурет і найдіть до нього ставлення: 1) як до улика з бджолами, 2) як до конури, в якій сидить злий собака і повз якої вам треба пройти, 3) як до корзини, з смачною їжою тощо.

Читаючи книгу, поставтесь до того, що читаєте, як до дуже смішного, або, навпаки, сумного.

Ведучий вправу спостерігає вас, і коли поведінка ваша по відношенню до умовленого об'єкта здається йому вірною, коли ви самі відчуєте, що серйозно поставились, скажемо, до табуретки, як до корзини з їжою (виправдали це ставлення), — переходьте до слідуєчюї вправи (до табурета, як до конури тощо).

При обговоренні проробленої вправи на ставлення від ведучого вправи керівника і всіх присутніх вимагається найуважніший, найвимогливіший і в той же час тактичний підхід до того, хто робить вправу. Керуючись почуттям правди в оцінці, відкидаючи всякого роду спроби „зобразити“, підмінити справжнє ставлення „показним“, „зовнішнім“, борючись з так званим наїгришем, ведучий повинен вміти відрізнити і відмітити правильний живий вияв ставлення, вміти показати де правда і де фальш. В деталях, наприклад, в зміні виразу очей, часто ховається правда і заразливості набагато разів більше, ніж у великих, задалегідь придуманих, іноді б'ющих на ефект, а іноді і навмисно „звичайних“ діях.

Ось вміти підмітити і відкинути цю навмисність і допомогти знайти живе, щире ставлення до встановленого об'єкта — в цьому полягає головне завдання керівника.

Ми вже сказали, що починати треба з простіших вправ на „ставлення“ до предмету. Намагайтесь влаштувати так, щоб життєвий предмет небагато суперечив по розміру і формі сценічному (за який ми домовились приймати життєвий предмет), як в наведених вже нами прикладах: кашкет — щеня, табурет — корзина, палиця — рушниця тощо. До того ж кашкету можете шукати різних ставлень: 1) новий кашкет хороший, тількищо куплений, дуже подобається, підходящий 2) новий кашкет — привезли, виявився малим, невідходящим, а перемінити не можна, взагалі не подобається; 3) кашкет — котелок, кастрюля з окропом, взяти нічим, голими руками треба перенести з місця на місце.

Візьмемо звичайну палицю і встановимо ставлення до неї, як: 1) до змії; 2) до подарованої вам мисливської рушниці, 3) до важкої металічної штанги; 4) до музичного інструменту — флейти, наприклад, тощо.

Ви бачите, що з одного-двох предметів можна при деякій роботі творчої фантазії скласти цілий ряд вправ, які кожен з учасників окремо повинен проробити.

На кожну таку вправу слід (при великій групі) приділяти по кілька хвилин (при невеликій групі можна відповідно збільшити надану кількість часу), поки людина освоїться, знайде м'язевий спокій, зосередиться на об'єкті, пошукає відповідних виправдань, і, так би мовити, пристосується до поводження з сценічним предметом, установить серйозне ставлення до умовного, як до безумовного, так що сама вона і ми разом з нею немов повірим даним обставинам, будемо переконані, що це, скажемо, не кашкет, а котелок з окропом, тоді тільки ми зможемо сказати, що вправу виконано правильно, переконливо.

Продовжуйте вправи на ставлення до предметів.

Наприклад: 1) плаття нове (подобається — не подобається), перед дзеркалом, 2) нюхаєте флакон з дуже добрими духами або з нашатирним спиртом; 3) пробуєте на смак воду, ставитесь до неї як до дуже смачного, улюбленого вашого напою, кому який подобається (кожен нехай знайде відповідне виправдання), або як до дуже несмачного, яких-небудь ліків, скажемо — рицини.

Робіть також вправу на зміну ставлень: починайте нюхати або їсти, думаючи, що це щось дуже приємне, а спробували — виявилось, навпаки, дуже гидким.

Перерахования вправ на ставлення і зміни ставлень до предметів можна було б продовжити до безконечності, оскільки не являє особливих труднощів придумувати їх, в якій завгодно кількості. Треба тільки готуватись до занять; керівник повинен приносити з собою на урок деякий запас вправ, одночасно даючи можливість виявляти ініціативу тим, що займаються — нехай придумують самі.

Поступово можна ускладнювати вправи на ставлення, наприклад: 1) до столу чи до якогонебудь предмету по-крупніше, як до воза; 2) пройти по колоді, немов би вона була перекинута з краю на край глибокої ріки; 3) пройти по підлозі, немов по тонкій крихкій крижині через річку; 4) зробити з стільців автомобіль, поставитись до нього, як до зіпсованого тощо.

Далі робіть такі вправи на ставлення: 1) випадково чуєте розмову про себе (уявлювана — самої розмови, звичайно, не повинно бути), спочатку дуже приємна для вас, а потім стає дуже неприємною; 2) слухаєте дуже хорошу і веселу музику; 3) пишете щось — поставтесь як до дуже смішного, веселого, якщо в результаті будете сміятись — добре; 4) Дивіться вгору, слідіть за польотом літака, при чому справа відбувається так: літак летить, з нього падає вниз людина, розкривається парашют, і той, що падає поступово опускається на землю.

Ці 4 моменти (події уявлюваного польоту), можуть бути відмічені чотирма відповідними (відповідними приблизно по часу) акцентами — ляском або стуками ведучого. Перший стук — летить, другий — відокремилась людина, третій — розкрився парашют, четвертий — опустився на землю благополучно.

Це вже більш складна вправа на ставлення до подій. Абсолютно так: прочитали в газеті повідомлення про якийнебудь нещасний випадок з близькою вам людиною. При чому пам'ятайте: всі ці вправи будуть виконані вірно, якщо ви зумієте виправдати пропоноване ставлення на основі всього того, про що ми говорили вище. Якщо ви будете старатись не бачити, не слухати, взагалі можливо менше сприймати оточуючу обстановку, викачуючи і вишуковуючи

всередині себе (а так невірно деякі розуміють наші вправи) різне ставлення до предметів і фактів, то ви зробите найгіршу помилку в роботі над собою і у вас взагалі нічого путнього не вийде. Тут важливо зрозуміти і з'ясувати одне основне положення, що черпати справжнє ставлення ви повинні безпосередньо від сприйняття предмету, від об'єкту, від оточуючої вас обстановки. Якщо ви повинні читати щось і сміятись або сумувати, то ви повинні це смішити або сумне знайти саме в тому, що ви читаете, тобто бачите очима.

Якщо ви слухаєте щонебудь веселе або приємне з сусідньої кімнати, то ви повинні дійсно почути те, що вам може бути чуто з сусідньої кімнати (хоч би там було і зовсім тихо—і тишу можна чути), і до цього, що чується, поставитись, як до приємного, смішного тощо.

Переходячи через „тонку кригу“, ви саме до даного місця підлоги повинні поставитись, як до небезпечного місця, а до місця, де закінчується „крига“, як до безпечного берега.

Інакше вийде невмотивовано, невинувато. Адже реакція ваша (сміх, рух або сльози) від того саме і відбулась, що ви побачили або почули щось, тому ми вимагаємо: дивіться, слухайте дійсний об'єкт і до нього (органічно побаченого) змініть ставлення, як умовлено у вправі.

Інакше виходить невідповідність — очі будуть дивитись мимо, крізь об'єкт, буде неправда — ви не побачите того, що вас повинно було насмішити або злякати. Якщо ви дивитесь вгору, слідкуючи за уявленим літаком, то ви обов'язково повинні бачити, скажемо, стелю або колосники сцени і на них відшукати очима дещо, якусь деталь, цікаву для вас, словом, побачити те, до чого ви ставитесь, як до літака, а не уявляти неіснуючий літак.

А ось попередньо виправдайте при допомозі своєї творчої фантазії, всього свого запаса знань, згадувань, своє ставлення до факту стрибка з літака: де цей стрибок міг відбуватись, яка височінь, як довго падає людина, не розкриваючи парашюта, взагалі, як все це відбувається і при-мусьте себе повірити в ці обставини, поведітьесь так, немов всі ці уявлені події відбувались зараз на ваших очах.

Далі дайте вправу на ставлення до партнера.

Уявіть собі, що до вас на заняття повинен приїхати хтонебудь злюбимих вами письменників або артистів, виправдайте, як це могло трапитись. Наприклад, він зацікавився роботою вашого театру або гуртка і вирішив з вами познайомитись. Ось ви його чекаєте, умовний сигнал — він іде. Хтонебудь з групи з найповнішою серйозністю і простотою нехай увійде з сусідньої кімнати і з кожним з вас за руку поздоровкається, до того, хто увійшов, ви повинні поставитись так, як поставилися б до почесного гостя, якого чекаєте, всім вам відомого і шановного чоловіка. На цьому вправу закінчуйте, розмов ніяких бути не повинно. Чекаєте (мовчки по можливості), увійшов, поздоровкались, вправа закінчена. Але ось як поздоровкались. Чи вдалось вам серйозно поставитись до вашого товариша, що увійшов, як до знаменитого артиста або письменника, — в цьому суть питання.

Або поставтесь до одного з учасників, як до дуже цікавого, незвичайно одягнутого чоловіка. Він нехай сидить або гуляє на деякому віддаленні від решти (зберігаючи повну серйозність і спокій), а решта нехай його розглядає і розмовляє про нього між собою, якщо хоче.

Або — один з учасників представляється (демонструється) решті, як яканебудь порода мавп. Нехай сидить спокійно на стільці, а поруч інший учасник — „професор“ — читає про нього лекцію тобто розповідає, скільки „мавп“ років, де спіймали, як живе, чим годується. Що і як буде говорити „професор“, цілком байдуже — яке завгодно безглуздя¹, аби „професор“, і „мавпа“, і слухачі зберігали „серйоз“, хоч з боку це може здатися і смішним.

У вправах на ставлення — ніяких довгих дій, вчинків робити не треба.

Є суб'єкт, що ставиться, і є об'єкт. Ставлення яке скромно, але правдиво проявляється в очах, в руках, що держать предмети, взагалі у всьому образі людини, протягом деякого часу повинно внутрішньо все більш зміцнюватись; і коли, виявлене у відповідній поведінці, воно стане ціл-

¹ Для „професора“ це буде вправою на „фантазію“; фантазувати він повинен не „взагалі“, а відштовхуючись від даної людини, що зображає мавпу, його волосся, рук, носа тощо, а також не втрачаючи відчуження гумору положення.

ком перековливим, схожим із ставленням життєвим (а значить виправданим, вмотивованим), тоді слід вважати вправу закінченою.

Публічна самотність

Далі ми розширюємо коло об'єктів, до яких нам треба встановити сценічне ставлення.

1. Вправи на публічну самотність. Робіть такі вправи: виходьте на сцену (на занятті, при решті учнів), домовившись, що це ваша кімната. Шукайте ставлення до оточуючих предметів, як до ваших власних, звичних, робіть в „своїй кімнаті“ що хочете: читайте, вивчайте роль, шийте, пишть, вибирайте яку завгодно дію, яку ви могли б робити, якщо знаходились би у себе в кімнаті в самотності. Ми будемо називати це вправою на „публічну самотність“.

Тепер домовтесь, що ви знаходитесь в лісі, знов таки в самотності. Ставлення до оточуючих вас об'єктів повинно при допомозі відповідного виправдання змінитись. До стільців ви будете ставитись як до кущів, пнів, дерев; до підлоги—як до ґрунту, усіяного, скажемо, хвойними голками тощо.

Дію ставте перед собою яку завгодно: гуляйте, лежіть, думайте про щонебудь.

Намагайтесь ніби заключити свою увагу в коло предметів, властивих тому місцеві, за яке ми домовились приймати сцену, і відчуті себе в повній самотності (при публіці).

Якщо ми домовились, що сцена—ліс, і ви будете шукати серйозне ставлення до цього, то поступово і думки і відчуття ваші стануть такими, якими вони були б, коли б ви дійсно знаходились в лісі. Ви будете ходити навколо столу і шукати грибів, ви знайдете цвях і здивуєтесь, як він міг потрапити в ліс і т. д.

В наслідок такого роду виправдань у вас явиться вірне ставлення до оточуючого і ви повірите, що ви в лісі, поведінка ваша стане вірною, відповідною обстановці лісу, і разом з собою ви примусите і глядача поставитись до сцени, як до лісу.

У вправах на публічну самотність найістотніше—це добитись від учня, поперше, повного спокою під час перебування на сцені учасників, подруге, деякої активності,

дійовості фантазії. Це значить, що той, хто робить вправу, з одного боку, повинен бути цілком не зв'язаний в часі, — вона може тривати (відносно, звичайно) дуже довго (три-чотири вправи на занятті), що може бути трохи втомлюючим для присутніх, але необхідним для того, щоб той, хто знаходиться на сцені, міг остаточно увійти в ті обставини, які йому запропоновані. Але і ті, що спостерігають його поведінку, повинні знаходити користь для себе в своїх спостереженнях, на основі почуття правди встановлюючи, в якому місті і чим саме той, хто робить вправи, нагрішив проти правди і, навпаки, де він діяв правдиво, в чому, в якому дрібному штриху його поведінки ця сценічна правда виявилась, що більш за все переконало в даній справі.

Той, хто знаходиться на сцені, увійшовши в обумовлені обставини, відчувши себе в повній самотності, повинен проте це відчуження проявити дійово, активізуючи свою фантазію. Уявімо собі, що учень цілком спокійно (м'язево спокійно) уважно сяде за стіл, почне читати книгу, забуде про тих, що дивляться на нього, і дійсно відчує себе самотнім. Він може просидіти так, скажемо, десять хвилин. Чи можна вважати вправу виконавкою?

Так, це краще, ніж коли б він зобразив, що він сам дома, ніж коли б він придумав для цього ряд дій на показ, для глядача; вірніше взяти якунебудь просту незначну дію і на ній зосередитись, знайти відчуження самотності.

Але це ще не все. Це тільки початок вправи. Коли ви відчуєте повний спокій людини, що знаходиться в самотності, фантазія ваша повинна вам підказати ряд дій, вчинків, які людина може робити, знаходячись в даних обставинах (не втрачаючи, звичайно, основного відчуження сцени взагалі і відповідальності за поведінку на сцені і на заняттях).

Припустимо, ви дома, прибрали кімнату, почитали, набридло, згадали про щонебудь, подивились на себе в дзеркало. Коли людина буває сама, задумується, то якось і губи розпустить, вираз обличчя непевний, в дзеркало подивиться — може гримасу зробити від нічого робити; ось з таких-то дрібниць, що з'являються в наслідок роботи творчої фантазії, можна судити про переконливість вправи. В сполученні відчужень самотності з вигадкою, з хо-

рошою (виправданою) різноманітністю в поведінці і полягає правильне виконання вправ на публічну самотність. Зрозуміло, що кожна така вправа є ніби з'єднання в одній обстановці цілого ряду вправ на ставлення до окремих предметів і фактів (подій).

Скажімо, сцена: поле літнього дня, ви самі, лежите, дивитесь в небо; ставлення до стелі сцени — як до неба, до підлоги — як до трави, до ромашок; яканебудь точка на підлозі — комашка; згадайте, як дишеться на свіжому повітрі, як відчуюються запахи.

Від змінення ряду ставлень створюється ніби нове відчуття — відчуття перебування в полі.

Сцену намагайтесь пристосувати так, щоб вона не заперечувала запропонованим у вправі обставинам.

Якщо потрібна кімната, обставте її: стіл, стілець, ліжка, книжки і т. п., якщо ліс — поставте стільці замість дерев і пнів, розкидайте по підлозі щонебудь, що вам замінить, скажімо, шишки; взагалі — чим буде більше предметів, що можуть допомогти виправданню (роботі фантазії), тим краще. Але не переходьте тут межі, задовольняйтесь тим, що є у вас під руками: на порожній сцені, серйозно, але посправжньому поставившись до неї, як до прогалини в лісі, можна провести вправу вірніше, ніж нагородивши справжніх дерев і залишаючись внутрішньо порожнім.

Отже, в цю вправу, яку кожний повинен проробити, обов'язково увійдуть у з'єднаному вигляді всі ті складові частини (елементи) в нашій роботі, які ми до цього моменту вивчили.

На публіці ви повинні бути м'язево вільні, що можливо як ми вже знаємо, при наявності органічної уваги. Об'єкт уваги ви обираєте довільно, також як і зміну їх (враховуючи лише запропоновану обстановку), і шукаєте на основі виправдань, що є наслідком вашої творчої фантазії, сценічне ставлення до оточуючого ряду умовних об'єктів (предметів, обставин), як до об'єктів безумовних (знаєте, що ви на сцені, ставитесь серйозно, як до лісу і т. д.).

Нехай кожний проробить таку вправу („в лісі“, „в полі“, „в човні на річці“, „дома“, тощо). Потім обміркуйте у кого найбільш вірно, правдиво вийшло воно і дякуючи чому йому вдалося досягти цієї правдивості.

Пам'ять фізичних дій

Переходимо до слідуючих, ще більш складних вправ на ставлення: постарайтесь в точності відтворити яку-небудь фізичну дію, наприклад—запалити лампу, але без лампи і без сірників, проробіть це, так би мовити, з уявлюваними предметами.

Згадайте, як поводяться з сірниками, як знімають скло з лампи, згадайте розміри цих предметів, вагу їх, матеріал, все це зважте і проробіть як можна точніше всі дії.

Шийте: втягайте уявлювану нитку в уявлювану голку і пришивайте уявлюваний гудзик.

Дії треба вибирати прості і звичні: рубати дрова, ставити самовар, ловити рибу, прати, прасувати, писати листа тощо, поновлюючи в пам'яті і відтворюючи до дрібніших деталей ці дії з уявлюваними предметами.

Нехай кожний вибере собі якунебудь дію (раніш нескладну) і робить вправи сам дома, а потім повторить на занятті гуртка. Для того, щоб в точності поновити в пам'яті ту чи іншу фізичну дію, проробіть її попередньо з справжніми предметами і намагайтесь, запам'ятати положення предмета і своє положення по відношенню до нього.

Припустимо, ви наливаєте в стакан чай: як ви держите чайник і якого він розміру, якого розміру ручка, визначте місце стакана, куди будете наливати, як розтиснули палець, поставивши чайник на стіл або на самовар, як держите блюдце і стакан і т. д.

Обмежтесь спочатку невеликою кількістю дій, вивчивши їх, залиште предмети і проробіть те, що запам'ятали з уявлюваними предметами.

Не кваптесь, рухи нехай будуть роздільні, немов розкладені, поступово опановуйте їх, і, навчившись легко поводитись з уявлюваними предметами, додавайте деталі, дрібниці, які допоможуть вам знайти потрібне ставлення до уявлюваного предмету і при показі цієї справи зроблять її переконливою для глядача.

З чайника, якщо його дуже нахилити, може зіскакувати кришка, її треба придержувати; перед тим, як долити його окропом, зняти кришку, не забувати, що чайник гарячий і т. д.

Потім можна поширити коло уявлюваних предметів: діставати цукор, розв'язувати банку з варенням або медом; папір, мотузочок, яким вона зав'язана, вузлик, розміри всіх цих предметів, липкі пальці, ложка, з якої стікає варення або мед на блюдце, краплини на скатерті, які треба зняти ножем і т. д.

Все це необхідно зважити, перевірити і відтворити з найбільшою мірою точності і переконливості.

Нехай вас поправляють присутні. Досягніть найбільшої правдивості і виразності в цих вправах на „пам'ять фізичних дій“.

Тут ви немов підбиваєте підсумки всьому пройденому: увага ваша повинна бути органічно зосереджена на тому чи іншому об'єкті (предметі), ви повинні бути м'язово вільні, ви повинні при допомозі вашої творчої фантазії виправдати серйозне ставлення до неіснуючого об'єкту (предмета), як до існуючого.

Словом, всі простіші складові частини (елементи) нашої системи акторської гри сплітаються тут в єдине ціле. І по наслідках, показаних вами у цій вправі, можна з певністю судити про те, наскільки успішно ви засвоїли все попереднє.

Працюйте уважно над цими вправами, придумуйте самі нові, розвивайте свою творчу фантазію, нехай вона підкаже вам всі дрібниці, які з'являються найбільш характерними для обраної вами дії, які допоможуть вам знайти серйозне ставлення до умовного (неіснуючого) предмета. Будьте спостережливі, підмічайте найдрібніші штрихи в життєвій поведінці своїй і оточуючих.

Це принесе вам неоцінні послуги у вашій майбутній роботі на сцені, оскільки, повторюємо ще раз, саме спостережливість, гострота сприйняття оточуючого світу і будуть створювати той запас умінь, вражень, які, зберігаючись у вашій свідомості у вигляді спогадів, в потрібний час будуть відбиратись вами і з'єднуватись в єдине ціле для створення художнього сценічного образу.

На цьому перша частина вправ на увагу, м'язову вільність, розвиток творчої фантазії, виправдання, сценічне ставлення, публічну самотність і пам'ять фізичних дій закінчується.

В заключення слід ще раз зазначити, що всі ці вправи мають за мету виховати, підготувати ваш внутрішній (психічний) апарат для майбутньої роботи на сцені.

В минулому актор, бувало, чекав „натхнення“, яке повинно було прийти до спектакля; нема натхнення, — спектакль пройде формально, блідо. Публіка буде дивуватись: невже це той саме актор, про якого нам стільки говорили, або яким минулого разу ми захоплювались?

Та й тепер ще буває, що актор на репетиції або учень на заняттях каже, що він „не відчув“, не „в настрою“ і т. п.

Ми стверджуємо, що актор не має права формально, „казенно“ бути на сцені, нудно повторюючи ряд слів і рухів, встановлених режисером.

Ми стверджуємо, що актор повинен за весь час свого перебування на сцені жити і хвилюватись почуттями ролі, тільки тоді поведінка його буде хвилювати й заражати глядача, тільки тоді роль буде зіграна по-справжньому.

Інакше нема сценічного мистецтва, а замість нього — грубе ремесло, або непотрібна втіха, що розбещує смак глядача. Ми стверджуємо, що для певного впливу на глядача актор на сцені (в спектаклі і на репетиціях) повинен бути в творчому стані.

Але ми не маємо права дожидати, склавши руки, цього творчого стану, як „натхнення“ з неба, яке невідомо прийде чи не прийде. Нас чекає публіка, вона вправі вимагати від нас, і ми в свою чергу зобов'язані нести їй справжнє мистецтво, а не сурогат, не підробку його.

Тому ми і повинні вміти володіти своїм внутрішнім апаратом настільки, щоб примусити себе в будьякий час на репетиціях і на самих спектаклях бути творчо зібраними; треба вивчити закони нашої психіки, які керують матеріалом актора в цілому.

На репетиції перед режисерським столиком, на сцені перед публікою, в зазначений, заздалегідь встановлений час ми повинні вміти зібратись, повинні привести себе в творчий стан, не чекати приходу „натхнення“, а вміти примусити його прийти до нас. Ось цьому вмінню ми й вчимося, пророблюючи всі вище перераховані вправи. Усвідомивши основні закони поведінки людини в житті і оволодівши ними, ми відтворимо їх на сцені. Мірилом успішності

проробленої вправи буде служити ступінь відповідності сценічної дії, що відтворюється, з дією життєвою.

Керувати і визначати цей ступінь відповідності повинне присуше нам „почуття правди“, те почуття, яке ми зрівнювали з почуттям „музикального слуха“.

Музикальне вухо почує недотягнуту або перетягнуту ноту — трохи звук вище, трохи нижче, виходить фальш.

Правда виходить тоді, коли взято саме потрібний звук, без всяких ухилів.

Так і на сцені, і у вправах: трохи щось в поведінці актора не дотягнуто — це значить що він ще бреше, фальшивить, трохи перетягнуто, „переіграно“ — значить, він вже бреше, фальшивить.

Сценічна правда — це найтонша грань збігу поведінки сценічної з життєвою правдою.

Бути сценічно правдивим — це значить знайти, так би мовити, єдино вірну ноту в поведінці людини, яка буде відповідати саме даним обставинам (запропонованим на заняттях, у вправі чи актору в ролі на сцені).

Особливу увагу, чуйність і вимогливість повинен в цьому відношенні виявляти керівник занять, в руках якого знаходиться матеріал актора, жива людина з усією складністю його почуттів, думок, переживань, обдарований тим чи іншим ступенем акторської разрозливості.

Направити й виховати в учневі „почуття правди“, звільнити його від наносних звичок, штампів, сценічних або життєвих, навчити учня керуванню своїм внутрішнім апаратом, — така найвідповідальніша і серйозніша задача керівника в справі виховання актора.

Сценічна дія

В будьякому творі, що призначений для виконання на сцені, нехай то буде драма, комедія, водевіль, ми одразу ж зустрічаємось з словами „дійові особи“, в стількох-то „діях“. Саме слово „актор“ визначає „діючий“, той, хто діє.

Справді, якщо живописець створює художній образ шляхом сполучення фарб, світла і тіні, якщо музикант створює художній образ при допомозі сполучення звуків, письменник — при допомозі слів, що з'єднані в ті або інші записані на папері думки, — то актор для того, щоб створити

художній образ на сцені, повинен відтворити поведінку людини, яку він зображає, тобто ряд його дій.

Нам вже відоме основне положення в нашій роботі: для того, щоб гра актора на сцені була переконлива, заражала глядача (а в цьому—смысл і значення нашої професії), необхідно перш за все, щоб в основі нашої майстерності лежало вміння відтворювати життєву поведінку людини.

Ми повинні бути правдивими, щирими в передачі наших почуттів на сцені, тільки тоді дійдуть вони до глядача і схвилюють його. Бути ж правдивим і щирим—це значить жити і хвилюватись на сцені почуттями ролі, це значить не бути заводною лялькою, що сліпо і байдуже виконує волю режисера, але бути творцем, який разом з режисером створив сценічний образ і на спектаклі перед глядачем знов і знов відтворює його.

В основі нашої сценічної гри повинна лежати правдоподібність почуттів, „правда“, наша сценічна поведінка повинна бути виправдана, вмотивована.

Якщо мистецтво позбавлене правдивості, воно не буде переконливим, заразливим, тому буде безцільним. Але не слід розуміти це так, що на сцені ми копіюємо, блідо відображаємо життя; навпаки, сцена з усіма її властивостями дає багатіші творчі можливості для створення найвиразніших, узагальнюючих життєві явища художніх образів—типів, на сцені є можливість перебільшення, підкреслювання тих чи інших рис характеру з метою його осміяння (комедія, сатира) або поглиблення в бік співчуття дійовим особам (драма, трагедія).

Ці можливості можуть бути здійснені лише при наявності у актора властивостей акторської виразності (вміння володіти сценічною формою, тобто відчувати сцену, організовувати себе, свій матеріал в умовах сцени) і при наявності творчої фантазії, про нею ми вже говорили і будемо ще говорити в розділі про роботу над образом (роллю).

Лише при цих умовах актор може створити справжній художній образ, тому що, як ми вже говорили, бути простим—і тільки можна навчити кожну людину, а бути виразним, захоплювати глядача не кожного навчимо; для цього треба, щоб актор мав дані зовнішньої і внутрішньої „заразливості“, ту чи іншу ступінь акторської обдарованості (тому

ми і приймаємо на сцену не всіх, хто хоче, а тільки тих, хто має для цього дані).

Але, з другого боку, людина, що має ці дані, але не зрозуміла, що таке сценічна простота, правда почуттів, яка не вміє бути широкою, яка не може відтворити життєву поведінку, буде поганим актором. Його дані — його голос, очі, посмішка, темперамент, — якою виразністю вони не володіли б, стануть його недоліками: вони стануть фальшивими, штапованими, часто-густо викликаючими огиду, тоді як при вірній їх скерованості, при наявності школи, що виховує в акторі щирість, скромність, простоту, почуття сценічної правди, міри і „смаку“, — саме ці властивості зробили б давного актора, особливо заразливим і здібним до створення високого сценічного образу. Ми знаємо, що найблисучіша майстерність, найскладніші досягнення в галузі театральної форми цінні лише постільки, поскільки опорою їм є закони життєвої поведінки людини, тобто, коли дія вмотивована і доцільна. Ось чому основою нашої роботи й є вивчення цього закону і вміння пристосовувати його в умовах сцени.

Отже, задача актора — створення сценічного образу шляхом відтворення дій людини. Ми знаємо, що в житті людина діє постійно, але питання в тому, як та чи інша дія виявляється зовнішньо і чи завжди ми усвідомлюємо в житті, що ось в даний момент я дію так ось? Що значить вираз „людина не діє“? Ось сидить людина, мовчить, не рухається і думає, — діє вона чи ні? Начебто ні. А якщо вона придумає за цей час щонебудь таке, що послужить причиною її вчинків протягом ряду наступних років? Що ж, діяла вона сидячи мовчки і непорушно? Звичайно діяла. Тільки дія не виявлялась в русі, не приводила людину до змінення положення, вона була внутрішньою (психологічною), відбувалась в свідомості, і викликала змінення стану.

Яка з дій важніша, визначити не можна, бо коли не було б обдумування (внутрішньої дії), не було б і наступних вчинків (зовнішньої дії).

Оточуюча дійсність при допомозі органів наших почуттів (зору, слуху, тощо) впливає на нашу свідомість (викликає в нас ті чи інші думки, почуття); думки і почуття, що виникають в нашій свідомості, викликають ту чи іншу

нашу дію, яка в свою чергу впливає на оточуюче середовище.

Дія зовнішня нерозривно зв'язана з внутрішньою, це єдиний процес. Не може бути одної зовнішньої дії без відповідної внутрішньої, як не може бути і внутрішньої дії, що не викликає в свою чергу відповідної дії зовнішньої. Це дуже важно зрозуміти і засвоїти, переходячи до питання про сценічну дію.

В чому ж відміна сценічної дії від життєвої? Поперше, в житті на наші органи почуття впливає жива дійсність, справжні події і предмети, які і викликають в нас відповідні думки, почуття і дії; на сцені ж ці об'єкти (події і предмети) дано умовно. Отже, щоб викликати в нас переконливу, найбільш близьку до життєвої правди реакцію, сценічні об'єкти повинні ніби оживлятися при допомозі нашої уяви. Ось чому ми говоримо, що актор повинен мати легко збудливу уяву, що багата на творчу фантазію (див. „виправдання“ і „сценічне ставлення“). Подруге, в житті ми часто діємо несвідомо, не усвідомлюючи причини, що викликала наш вчинок, а іноді не усвідомлюючи ясно і мети, яку ми своїми діями переслідуюмо, на сцені ж ми повинні завжди знати, що ми робимо і для чого робимо.

Справді, в житті, роблячи ту чи іншу дію, я все ж таки не можу передбачити, що доведеться мені вчинити в кожний наступний момент. Перша-ліпша причина, що виникне зовні, викличе в мене відповідну (доцільну) реакцію і може змінити хід дії, заздалегідь мною наміченої. Наприклад: ось я зараз пишу біля відкритого вікна, але піде дощ, я вікно закрию. Закриваючи вікно, я защемлю собі палець і буду заливати його йодом. Чи спаде мені на думку, коли я буду шукати пляшечку з йодом, що причиною цьому був дощ? Чи міг я думати, що дощ викличе потрібність в йоді? Ні. Інакше, сідаючи біля вікна займатись, я б поруч поставив пляшечку з йодом, і це було б безглуздо. Але чи визначає це, що я діяв безпричинно (не вмотивовано і безцільно)? Ні, не значить. Навпаки, дощ линув, — причина, закриваю вікно, щоб не заливало стіл, не заважало працювати — мета і в той же час причина слідуєчого — придаленого пальця, який в свою чергу є причина пляшечки йоду, що з'явилась і т. д. Як бачите, весь цей ланцюг дій вмотивований, тобто кож-

ний з них має ту чи іншу причину і переслідує ту чи іншу мету. В житті це може відбуватися неусвідомлено, наче випадково, але зауважте—усвідомлено це нами чи ні, кожна наша дія неодмінно вмотивована.

На сцені ж, в ролі, ми все знаємо наперед. Як же зроби́ти цей ланцюг дій, цю заздальгідь дану поведінку, не вимушеним, машинальним виконанням завдань, а живою, несподіваною, випадковою—словом, такою, якою є справжня поведінка живої людини, а не ляльки? Ми повинні застосувати той же засіб, що й в питанні з увагою, свободою м'язів тощо. Ми повинні усвідомити хід дій в житті і в усвідомленім вигляді перенести її на сцену. Основною ознакою кожної живої дії є її вмотивованість; отже це й буде покладено в основу сценічної дії,—тобто, як вже сказано, за весь час нашого перебування на сцені, ми не тільки знаємо, що ми робимо, але повинні знати мету дії, тобто для чого робимо.

У вправах ми будемо заздальгідь зазначати для чого і в яких обставинах ми робимо задану дію і, виходячи з цього, повинні будемо знайти форму поведінки.

Ми розуміємо вже, що відтворити саму зовнішню дію недостатньо. Треба вміти відтворити її збудників, оскільки не можна відірвати дії зовнішньої від внутрішньої. Справді, чи можливо згадати все, що відбувається зовні, фізично з людиною, коли вона сміється? Ви згадаєте, ну скажемо, вираз обличчя, сотрясіння тіла, переривистість подиху— всі ознаки сміху, і все ж таки сміх буде формальний, більш чи менш роблений, технічний, доки ви не згадаєте або не знайдете в оточуючій обстановці те, що дійсно вас розсмішить. Ось тут вже можна не сумніватись—всі фізичні ознаки сміха будуть в наявності.

Отже, під сценічною дією ми будемо розуміти процес пристосовування актора до тої чи іншої мети, до тих обставин, які перед ним заздальгідь поставлені.

Але як же викликати в собі ці хотіння, як відтворити цих внутрішніх збудників, які викличуть відповідну сценічну зовнішню дію? За завданням вправи я повинен хотіти переконати приятеля піти грати в уявлюваний теніс чи волейбол і стягати його з ліжка, а насправді я цього не хочу, мені взагалі нічим не хочеться утруднювати себе. Звичайно, відтворити задану сценічну дію ми можемо тільки

при допомозі певного вольового напруження. Взагалі слід сказати, що як в основі сценічної дії, так і в основі всієї нашої роботи на сцені лежить вольовий акт. Ми внутрішньо примушуємо себе зібрати нашу увагу, ми примушуємо себе перемінити ставлення до умовного об'єкту, ми примушуємо себе шукати виправдання. Все це робиться при допомозі певного зусилля волі; не слід розуміти це „примушуємо“ так, ніби, ми б'ємо батогом волі, як шкапу, свій внутрішній творчий апарат, але пошто в х до сценічної дії, і іноді не один, обов'язковий і він є поштовхом вольовим.

Повертаючись до прикладу з вікном і пальцем, подивимось, що треба зробити, щоб повторити всі ці дії, зберігши правдоподібність життя. Чи можливо запам'ятати все, що відбувалось, з боку зовнішнього? Почасти в основному можна, але якщо ми пропустимо хоча б одну деталь, дрібницю (а багатьох дрібниць ми не могли запам'ятати), нитка правдоподібності буде перервана, поведінка стане невмотивованою, непереконаливою, фальшивою. Вірною наша поведінка буде тоді, коли ми відтворимо весь внутрішній хід подій в його неперервності—наші бажання і наші реакції на несподівані для нас події. Тут ми повинні згадати про все, що ми вивчили досі: сценічні ставлення, зв'язані з виправданням, з безпосереднім вмінням повірити в дані обставини, не втрачаючи одночасно того внутрішнього контролю, який можна назвати почуттям сценічної правди.

Якщо ми дамо завдання відтворити історію з вікном і пальцем, то перші труднощі, на які ви натрапите, будуть саме ті, що ви наперед знаєте, що будете робити далі. Переможеними вони будуть тільки тоді, коли в кожній частині цього етюду (так ми будемо називати вправи на виконання сценічної задачі) ви з усім серйозом, з органічною увагою до оточуючої обстановки, з найбільш докладним виправданням будете виконувати саме дану, що стоїть перед вами в цій частині етюда, найближчу ціль. Вам треба займатись, перед вікном стоїть стіл, приготуйте предмети для занять: папір, чорнило, перо—ось ваша перша ціль. Заздалегідь виріште, чим будете займатись, — це визначить ступінь вашої зосередженості. Потім, почавши займатись, ви почули щось або здалось, що почули; прислухались — дійсно, грім, ось нова частина етюда —

ставлення до того, що бачите і чуєте за вікном. Обставини ці почнуть вам заважати, турбувати, відтягувати від роботи, до якої ви знов повернетесь. Неспокійність буде наростати разом з грозою і в цьому буде полягати поступовий перехід до другої частини етюда. Поскільки ви хотіли займатись, то виникне нова дія, з новою найближчою метою — забезпечити себе від грози. І для цього вам треба буде зачинити вікно. Ось тут напевно можна сказати, що наступить дуже важкий момент: той, хто робить вправу, знає, що палець буде притиснутий, а в житті ви цього не знаєте, — як зберегти правдоподібність? Тут це важче, ніж в частині, де гроза наступила, оскільки зміна другої події (з пальцем) різкіша, бистріша, несподіваніша. Одначе, поводитись треба так же, як і в першій зміні подій — закон тут один, хоча випадок виявлення більш важкий. Чим більше, серйозніше ви зосередитесь на попередній дії, тим легше буде вам знайти ставлення до слідувочої запропонованої вам події, як до несподіваної. Наприклад, займіться як слід зачиненням вікна — виправдайте — рама нескладно приходить ся, треба якось смикнути її за ручку до гори, а другою рукою придержати другу створку або одночасно пригнати дві створки і потім різким рухом захлопнути, і тут притиснути палець (звичайно, не може бути й мови про те, щоб вам було дійсно болюче, треба згадати, як болять притиснутий палець, поставитись до власного пальця, як до притиснутого, і чим краще ви згадаєте, чим краще виправдаєте, розглянувши, пощупавши палець, тим вірніше поставитесь до цієї сценічної події, як до правди, тим більше ви примусите і нас повірити цьому). Або, навпаки, продовжуйте зосереджувати увагу на своїй роботі за столом і, між іншим, не дивлячись на вікно, знаходите ручку створки вікна і захопуюте, притиснувши палець. Несподіваність події тим більше стане можлива, вмотивована, чим правдивіше, серйозніше буде зосереджено вашу увагу на попередній дії. Одночасно з такими змінами частин в етюдї (вправі), де все підкорено одній основній задачі „займатись“ і в якій найтрудніше буде полягати саме в зміні частин і задач, ви повинні будете пристосуватись до оточуючої (умовної) обстановки в цілому, знайти ставлення до всього, що навколо вас, і реагувати на різні випадковості і несподіваності (дійсні для вас несподіваності). Тоді і умовна неспо-

діваність (гроза, палець) стане в їх ряд, стане природною.

Зрозумійте гарненько, що це значить. Ось ви сіли займатись. Вам заздалегідь вже відомо, що треба буде встановити ставлення до грози,— відкиньте цю свідомість тимчасово, але не тим, щоб уговорювати себе „не думай, не думай“ (так не відкараскаєшся, а, навпаки, прив'яжешся до думки), а, як вже сказано, серйозно зайнявшись першою частиною — приготуванням до занять, і тут живіть цією частиною вправи, як цілим, немов далі нема ніякої грози, реагуйте на все, що буде виникати навколо вас випадково, немов би це було в житті: влаштуйтеся зручно, спокійно, і якщо, скажемо, до вас чіпляються мухи, проженіть їх (адже ви не стали б в житті терпіти муху у себе на носі), якщо стіл хитається — підпріть його, встановіть міцно (адже ви в житті не почали б писати на столі, що хитається), якщо в чорнилах плаває або на перо попала якась погань, зніміть її, тому що таким пером неможна писати. Словом, кожна дійсна випадковість нехай викликає вашу дійсну реакцію. Нехай на час немов зовсім зітреться грань між вправою й дійсністю. Тут же вводьте свідомо в дію нові уявлювані обставини: порив вітру, грім тощо. Переходьте до слідуєчої частини, де головне буде — захиститися від грози, можливо заземлити антену радіо, зачинити вікно тощо, але й тут поруч з цим ставленням до умовного об'єкту (до грози, що відсутня), оживленому вашою фантазією, зберігайте реакцію й по відношенню до дійсних об'єктів. Скажемо, задана заздалегідь дія, — зачинити вікно; але якщо на шляху до вікна вам під ноги попадається дійсна кішка (що живе там, де ви робите вправу і що випадково потрапила на сцену), це не значить, що ви, одержимий бажанням як можна скоріше зачинити вікно, можете цю кішку роздавити, наступивши на неї ногою, зробивши вигляд, що раз кішка непередбачена у вправі — значить її тут нема. Ні, саме вона є, і ви повинні прийняти цю несподіваність цілком по-справжньому. Якщо ви ненавмисне впустили із стола книжку, то підійміть її і взагалі поведіть з нею, як поводитись би в житті в даних обставинах, а не робіть вигляду, що раз їй, згідно вправі не полагається падати, то вона немов і не падала. Поруч з такими цілком життєвими реакціями,

тобто реакціями на дійсні обставини, що виникли поза вас, ви реагуєте й на уявлені (обумовлені) обставини. В результаті цього вся вправа повинна складатись з ряду ваших сценічних дій (реакцій), де не буде різниці між дійсними і умовними об'єктами, що викликали їх.

Важливість тих вправ на виконання сценічної задачі (сценічної дії), які в нас будуть, саме в тому й полягає, що обумовлюючи основні задачі й зміну їх, ми в усьому останньому пропонуємо учневі пристосуватися до всіх несподіваностей подій і обстановки, що виникають по ходу вправи. (В цих етюдах повинні бути справжні предмети, або ті, що їх замінюють і не суперечать по формі справжнім, як у вправі на ставлення до предметів). І ми вже сприймаємо як фальш і перервемо вправу, якщо учень буде розигрувати сюжет і для цього обійде закони органічної уваги, наприклад: побачив предмет, а удав, що не побачив; ми скажемо йому: „Адже ви побачили, значить не обманюйте нас і себе, зробіть ще раз, вірніше“. Візьмемо, наприклад, таку вправу: прийшла людина до себе в кімнату, у неї на столі лист (несподівано), вона його помічає. Цей лист в свідомості того, хто робить вправу вже заздалегідь буде сидіти занозою. Хто попростіше — зразу піде до столу (хоч про лист заздалегідь наче б то не знає), хто похитріше — той буде ходити „вкруг да около“, намагаючись по можливості довше не помічати цього листа, але з поведінки і того і другого, буде видно, що саме цей лист йому не дає жити, не дозволяє бути звичайним. Одного думка про лист буде притягувати, а другого, навпаки, — відштовхувати від предмета, але й те і друге буде результатом невірною розуміння вправи, розигруванням сюжету, що йде від бажання показати, розиграти сцену, обманути глядача. Як ми вже сказали, відштовхніть від себе думку про лист не тим, щоб говорити собі: „не буду думати, не буду помічати“, а захопіть свою увагу якимсь іншим об'єктом до листа. Уявіть собі, що вийшовши на сцену, в кімнату, ви будете думати про щось дуже сумне для вас і дуже важливе. Захопіться цією думкою, немов далі на вас ніщо не чекає, як ми це робили у вправах на ставлення, коли вас навіть відтягували від думки або читання й не могли відтягти. Ви можете настільки поглинути в свої думки, що підійдете прямо до столу, сядете, візьмете конверт з листом і будете

Його машинально тримати в руках, не зразу навіть зміркувавши, що цей лист адресований вам і що треба його прочитати. Але це, звичайно, крайність—так зробити важко й складно. Це пропонується для того, щоб з'ясувати вам, що не в зовнішньому показі справа, не в тривалості і „інтересності“ сцени, а в переконливості виправдань. Взагалі ж краще розрішити завдання коротко, але просто й правдиво. Якщо, вже увійшовши й роздязнувшись, ви побачили лист, то й займіться ним, не обманюйте ні себе, ні глядача.

Сценічна задача

Перейдемо тепер до ряду найнескладніших вправ, але задалегідь пояснимо собі, які основні складові частини (елементи) сценічної задачі.

Їх три: 1) дія—що я роблю, 2) хотіння—для чого я роблю і 3) пристосування—як я роблю (форма, характер, дія).

Перші два елементи (дія і хотіння) визначаються актором свідомо, і в результаті мимовільно виникає третій елемент—пристосування.

В сценічній задачі, яка стоїть перед актором в ролі або у вправі, задалегідь визначені дії (що роблю) і мети, до яких ці дії скеровані (для чого роблю). Здійснюється ця задача в процесі знаходження пристосувань (характера, форми, дії), що відповідають поставленій меті.

Тут слід оговоритися, що пізніше в роботі над роллю, так званий шлях знаходження пристосування в роботі буде в значній мірі складніший того, що вказується, оскільки він буде залежати від замислу образу, від форми спектакля й тому подібне. Тут йде мова про вправи, в яких ви треніруєте свій внутрішній апарат в умовах сцени, навчаєтесь умінню безпосередньо реагувати на обставини, що виникають, непередбачаючи, в якій саме формі повинна ця реакція проявитись, а, так би мовити, імпровізовано. Ми знаємо, що саме нам доведеться зробити, але як ми це робимо, ми не придумуємо,—це витікає органічно в результаті сценічної мети, яку дійово розрішуємо (для чого дію).

Власне кажучи, в цій непримушеності виникнення пристосувань і ховається сама суть відтворення на сцені життєвої поведінки

Візьміть першу-ліпшу звичайну дію й подивіться, як буде змінюватись її характер (форма) в залежності від мети, до якої одну і ту ж дію буде скеровано. Скажімо, зачинаєте двері тричі по-різному: в першому випадкові—щоб приглушити шум з сусідньої кімнати, в другому — щоб перевірити, чи добре пригнано й поставлено нові двері, і в третьому—щоб схвати свою присутність, щоб схватися й потім жартома злякати того, хто увійде.

В безпосередній залежності від змінення другого елемента задачі—хотіння (для чого роблю)—буде змінюватись і третій елемент — пристосування (як роблю). Одна і та ж дія—зачинаю двері—кожний раз буде здійснена по-різному, в залежності від того, яке хотіння (м е т а) покладено в її основу.

Переходимо далі до більш складних вправ і до з'ясування умов, при яких вони повинні будуть складатися.

Кожний етюд починайте, докладно обговоривши обстановку (місце дії) й обставивши сцену так, щоб вона не суперечила обумовленому.

Ось етюд: у себе дома хочу почитати щонебудь, шукаю книгу — не одну так другу. Ви знаєте, що ви робите й для чого — етюд нескладний й не має в собі зміни подій й задач: всі обставини, що виникають попутно, будуть викликати відповідні реакції, але в основному зберігайте умовлену дію, захоплюйте себе на неї: виберіть цікаву книгу для читання.

У другому варіанті цього етюд змінюйте хотіння, залишивши туж дію: шукаю книжку, щоб взяти захований в неї паспорт.

Третій варіант: шукаю книгу, щоб повернути її власнику, який поспішає до поїзда й дожидається у себе дома чи на станції.

У всіх трьох випадках ви будете робити одну й туж дію, але по-різному. Пристосування, форма, характер дії будуть різними, як ми вже знаємо, по-перше, від того, що різні внутрішні збудники (хотіння) керують людьми, що діють в цих етюдах; по-друге — пристосування залежить від заздальгидь обумовлених основних обставин в яких відбувається дія (де, коли і в якій обстановці). Одне діло — шукати книгу, щоб розважитись, почитати, коли нема чого робити; друге діло —

шукати книжку, щоб віддати власнику перед відходом поїзду.

Але в усій своїй повноті етюд буде складатись кожного разу по новому в силу цілого ряду причин, як наприклад: якщо один і той же варіант етюда виконується двома учнями, то в основній дії вони можуть бути схожі один на одного, в деталях же і в характері виконання будуть неодмінно відрізнятись через відміни один від одного людей, що виконували етюд. Адже кожна людина має свою індивідуальність, свій характер: один бистріший, другий повільніший, один гарячіший, веселіший, другий холоднокровніше, сумніший, один лютіший, жорстокіший, другий м'якший, добродушніший і т. д. і т. п. Всі ці якості неодмінно накладуть свій відбиток на все виконання сценічної дії.

Навіть коли одна й та ж людина двічі повторює один й той же етюд, то в обох випадках вона буде поводитись трохи по-різному. Це буде залежати від того, що, при вірному органічному житті на сцені, всі виникаючі зовні обставини повинні викликати в нас відповідні реакції (дії- відповіді) і безсумнівно, що кожне хоч незначне змінення, що виникає при повторенні етюду, так чи інакше хоч трошки, але поверне (змінить) хід наших вчинок, порівнюючи з поведінкою в тій же справі.

І, зрештою, коли ми сказали, що різниця в етюдах буде обумовлена задалегідь запропонованими основними обставинами, то це значить, що кожний етюд буде залежати і від задачі і від виправдань, від їх повноти і різноманітності. Наприклад, у себе дома,—значить треба виправдати ставлення до одних речей, як до своїх, до других—як до речей брата, придумати (нафантазувати), якими предметами обставити дім, чому ви дома самі, яка година дня, чому вам нема чого робити, можливо у відпустці чи нездоровиться і т. д. В другому варіанті етюда—теж дома, для чого став потрібний паспорт. Адже одне діло, якщо ви вирішите, що він вам потрібний, щоб піти з нареченою в Загс розписатись, а інше діло, якщо вас викликають в міліцію за те, що ви, скажімо, катались без нумера на велосипеді або переїхали курку. Адже характер дії, безсумнівно, буде різний в тому чи іншому випадкові, оскільки різні виправдання чи хотіння. Як ба-

чите, ці виправдання потрібні не взагалі, щоб ви самі про них знали, а для того, щоб бути виявленими в дії, зробити її осмисленою і переконливою. Це не значить, звичайно, що в першому (виправдання з Загсом) ви повинні танцювати і плескати в долоні, а в другому (з куркою) плакати чи кусати губи, взагалі показувати щось, як ми говоримо „наігрувати“. І в першому і в другому випадкові, ви, напевно, будете хвилюватись, може нервувати, але, звичайно, по-різному, і чим докладніше виправдаєте хвилювання, тим переконливіший буде етюд. Якщо збираєтесь в Загс, той одягнуті напевно, відповідним чином, (ставлення до костюма), тоді вже під ліжку за книжкою не полізеш, або, вірніше, полізеш, але як? — враховуючи новий костюм тощо. Як бачите, основна мета потягне за собою ланцюг виправдань, що обумовлюють форму, характер дії, ланцюг (як ми називали) пристосувань.

Продовжуйте ставити перед собою задачі, в яких буде змінюватись тільки другий елемент — хотіння (тобто те, для чого я роблю задану дію), і слідкуйте за тим, наскільки правдиво, переконливо і різноманітно в розумінні виправдань (згадайте про роль творчої фантазії) буде цей ланцюг виявлятися у виникаючих пристосуваннях. Припустимо, що ми встановили дію: грати на якомусь музикальному інструменті.

В першому випадкові поставили мету — щоб зробити приємність уявлюваному слухачеві або слухачці. Знайдіть відповідне виправдання — де знаходиться людина, для якої ви граєте вашу мелодію (і все це в залежності від того, звичайно, на якому інструменті граєте: на роялі, на гітарі або на гармошці тощо): в сусідній кімнаті, чи біля вікон будинку, можливо — ви хочете нагадати про щонебудь цією мелодією-піснею. Нафантазуйте про що саме. Можливо, ви домовились, що по знаку — з цією піснею — до вас хтось повинен ввійти, коли ступінь серйозності вашого ставлення до людини, яку ви чекаєте, високий тощо. Весь цей ланцюг виправдань також, як і ступінь їх виразності і правдивості, залежить від вашої творчої фантазії. Шукати ці виправдання, придумувати їх можна разом з ведучим вправу. Припиніть вправу, якщо виявиться фальш, наігриш, відхід від сценічної правди. Спочатку проте, не дуже нервуйте учня — нехай заблуджується, шукає, але по можливості доведе

до кінця те, що почав, після чого ведучий зробить свої зауваження, вказавши як на негативні, так і на позитивні сторони проробленої вправи.

В другому випадковій тій же дії (гри на інструменті) поставимо перед собою іншу мету—грати, щоб оцінити інструмент для купівлі його. Відповідно поставленому хотінню будуть виникати і пристосування. Як звучить інструмент, тембр його, зовнішній вигляд тощо—ось що буде для вас важливим в даному разі. Виправдуйте також у кого, де, за скільки купуєте.

В третьому випадковій поставте мету—дратувати когонебудь, набридати своєю грою. Хтось вас прохав: „не грай, будь ласка, я спатиму (або працюватиму)“, а ви на зло йому граєте. Але ось хто прохав, чому вам хочеться заважати йому, де це все відбувається,—це ви повинні знати, це повинно бути виправданим.

Проробіть ряд таких вправ, в яких ми навмисно зберігаємо без змін перший елемент задачі—дію, (що роблю) і міняємо другий—хотіння (для чого роблю), щоб ясніше на цих прикладах відчуті залежність третього елементу—пристосування—від другого—хотіння,—і перейдіть потім до ряду сценічних дій, що різняться одна від одної (сюжетів тут безмежна кількість) наприклад:

1. Одягаєтесь і приводите себе до пристойного вигляду, щоб піти на бенкет чи урочисті збори (відповідні виправдання: куди йдете, який бенкет чи збори, що будете там робити, можливо виступати, кого зустрінете, що надягти, раптом на черевикові шнурок тріснув тощо). Надалі ми вже виправдань підказувати не будемо. Домовимось, що термін „виправдайте“ досить зрозумілий і примушує вашу фантазію працювати в певному напрямкові створення картини живої дійсності круг заданої у вправі теми.

2. Чекаєте на платформі приходу поїзда. Повинна приїхати людина, яку ви дуже любите і з якою давно не бачились.

3. Прийшли кудись, щоб довідатись про дуже важливе для вас рішення, що може змінити весь хід вашого життя.

4. Приходите на прийом до доктора, щоб вирвати хворий зуб.

5. Прийшли на аеродром, щоб політати вперше на аероплані як пасажир, розглядаєте машину і влізаєте в неї (з стільців і столу можна зробити — буде схоже).

6. Дістати з канави ключа, який ви впустили і без якого не можна увійти в будинок (згадайте сценічне ставлення: до підлоги, як до канави, розмір канави, дотягтись до середини важко, може поставити камінь, в результаті все ж таки ногу промочили і т. п.).

7. Ловите муху, яка заважає вам працювати. Вона дуже спритно ухиляється і знов починає чіплятися.

Ось ряд задач для прикладу. Пам'ятайте, що в кожній задачі, зберігаючи повну вмотивованість, виправданість її, простоту, справжню серйозність (а не підробку під простоту, про що ми вже говорили і далі ще поговоримо), ми в той же час повинні знати, що ми діємо на сцені, що активність, саме дійовість наша повинна збільшуватись протягом вправи, що вправа — це творчий акт, що з органічного з'єднання в єдине ціле ряду таких вправ в результаті буде складатись сценічне втілення того чи іншого художнього образу, що створюється нами.

Перейдемо до складніших вправ, в яких буде відбуватися зміна задач і задалегідь запропонованих подій.

Наприклад: прибираєте кімнату до приходу приемних вам гостей. Дзвінок або стук (можливо уявлюваний, а може справжній). Виходите з кімнати. Виявляється — лист або телеграма з дуже неприємною звісткою. Треба терміново збиратись в дорогу.

Нехай керівник підготує до уроку деякий запас таких вправ і учні самі під контролем керівника нехай виготовлять для себе теми для етюдів. Зауважте, що в попередніх і в цих більш складних етюдах, той, що робить вправу знаходиться на сцені сам. Партнерів покищо на сцені нема. Нема, тому, ніяких слів і розмов. Найбільше, якщо в якому-небудь етюді, як цілковитий виняток, може зірватись той чи інший вигук, звук безумовно викликаний обставинами, що виникли, суто виправданий. Наприклад: якщо людина згадує, щось дуже активно або рішає якунебудь важку математичну задачу, то трапляється якось погудить або покрекче.

При дуже різкій несподіваності, перелякові — може скрикнути, якщо вже не витримав. Тільки слів, тобто, моно-

логів“ ніяких бути не може. Це в корні невірне розуміння наших вправ іноді зустрічається, тому й доводиться від нього застерігати.

Ось, наприклад, важка вправа. Читаєте газету, попадається таблиця виграшів. Знаходите свій номер — ви виграли, але облігацію знайти не можете, вирішуєте, що загубили, потім несподівано згадуєте, де ви її сховали, знаходите і з задоволенням ідете одержувати виграш. Було б правильно в цій вправі так виправдати обставини: грошей у вас нема, — ви, наприклад, студент, стипендія на кінець місяця витрачена, і раптом ви виграли, при чому виграш може бути значним, але не дуже рідкий, не стоїссячий, тому що це дуже важко буде виправдати — зіграти. Але і середня сума, коли дуже потрібні гроші, повинна у вас викликати досить виразну реакцію. Взагалі уникайте спочатку складних і занадто значних обставин в завданні (напр., смерть близьких людей, зустріч через 20 років, злочин тощо). Все повинно бути просто і складатись з таких можливостей, які з вами самими могли б трапитись, чому легко повірити самому. Потім, при поступовому ускладненні завдань, ми повинні будемо зустрічатись і з важкими обставинами, поки ж, повторюємо, дійте виключно від себе і в найбільш можливих для себе обставинах. Ще зауважте, що як в цих, так і в наступних вправах з партнером ви залишаєтесь „самим собою“. Не треба з себе удавати ні старішого, ні молодшого, ні товстішого, ні худішого, ви залишаєтесь таким, яким ви є, зі всіма вашими властивостями і звичками, але дієте в заданих обставинах. Намагайтесь не одразу, але поступово ускладняти сценічні задачі і обставини і майте на увазі, що при переконливих і різноманітних знайдених виправданнях із найнескладніших тем і сюжетів можуть бути етюди з добрими результатами; і навпаки, нерідко заздалегідь придумані складні теми, що здаються цікавими, будучи недосить правдоподібно здійснені, стають нецікавими, малопереконливими і, що ще гірше, фальшивими.

Ставлячи перед собою виконання вправи, в якій відбувається зміна задач, а тому і сценічних почуттів, як результата виконання поставлених задач, звертайте особливу увагу на перехід від задачі до задачі, від одної частини етюда до другої. Тут від того, хто робить вправи, вимагаєть-

ся максимум правдивості, безпосередності, і в той же час почуття міри.

Для визначення того, в якій формі слід давати завдання, зупинимось на такому прикладі: збираєтесь в театр, дуже спішите, одягаєтесь, кілька разів щось забуваєте, повертаєтесь, нарешті все готово, востаннє перевіряєте чи все на місці в ридикюлі чи в гаманцеві, і раптом виявляєте, що нема квитка. До театру дуже хотілось піти, час проходить, шукаєте квиток і знайти не можете. Час пройшов. Шукати недоцільно, вам доводиться поступово роздягатись і раптом випадково, коли вже розшуки припинені, денебудь в кишені чи у пальці від рукавички ви помічаєте загублений квиток — ви летите, на ходу одягаючись, в театр.

В описаній тут вправі (як між іншим і в інших) є деякі подробиці, які з необхідності доводиться вводити, щоб заочно цю вправу зробити більш зрозумілою, але які з точки зору педагогічної є ухиленням від правильного завдання. На цьому слід затриматись. Що повинен встановити ведучий з тим, хто проводив вправу? Місце дії, задачі і зміну подій — готовите себе, одягаєтесь тощо, щоб піти в театр на дуже цікавий для вас спектакль. Виявляється відсутність квитка і починаються розшуки. Розшуки ні до чого не призводять, вирішуєте залишитись дома, випадково знаходите квиток, після чого йдете в театр. Ось схема етюда, яку одержує учень. А виконання буде залежати від того, як учень рішить етюд. В результаті зіткнення задачі з контрдією (пропажа квитка), може трапитись непередбачене, але цілком закономірне, інше розв'язання етюда. Що ж неправильного було в першому описанні етюду? Предложення, підказування пристосувань. Еказівка на те, що „забуваєте речі“, „востаннє перевіряєте, чи все на місці в ридикюлі“, „поступово роздягаєтесь“, „в пальці від рукавички помічаєте квиток“, „на ходу одягаєтесь“, і навіть слово „летите“ є певне підказування пристосувань. А пристосування, як ми пам'ятаємо, повинні з'являтися в результаті виконання перших 2-х елементів задачі і виправдання всіх обставин, в яких ми перебуваємо. Ось чому завчасний розбір обставин є необхідним. Ми вказуємо задалегідь часу мало. Це визначає ритм етюда, поспішання; все, що зв'язано, з такими питаннями, як „а чи не можна піти без квитка“, задалегідь повинно бути обу-

мовлено і відпасти—іти можна, тільки маючи квиток на руках. Справа ведучого сказати: „дуже хочете піти в театр“, а вже учень нехай шукає правдиве виправдання, що саме його так захоплює в даному спектаклі: чи актори, чи концерт, чи гастролі якогось знаменитого співця, чи зустріч з приятелем чи приятелькою і т. п. В результаті припущеного в даному разі виправдання і основної мети повинно з'явитись і відповідне ставлення до події (пропажа і знайдення квитка), в результаті зіткнення дії з перешкодою (протидією) повинні з'ясуватись відповідні сценічні почуття (засмучення, роздратовання, лють при пропажі, що ростуть разом з активністю в розшуках, і задоволення, радість, коли знайдений квиток).

Припустимо тепер, що пропав не квиток в театр, а залізничний квиток, їхати далеко і в дуже важливій справі. Уявляєте собі наскільки буде відрізнятись ваше ставлення до подій в даному разі від першого? Другий факт для вас набагато важливіший, серйозніший, значніший наслідками.

Якщо в першому випадкові—неприємність, то в другому випадкові може бути нещастя. Якщо в першому випадкові події можуть здаватись хоч і неприємними, але загалом незначними і навіть смішними, то в другому, навпаки, вони будуть в результаті дуже сумними і важкими.

Ця оцінка подій накладе свій основний відбиток на форму, характер нашої сценічної задачі, наших сценічних дій, скерує їх в той чи інший бік.

Дія і протидія

Якщо уважно прослідкувати, в яких випадках найбільш правильно виконується сценічна задача, то ми побачимо, що це відбувається тоді, коли сценічна дія розвивається, росте від початку до кінця етюд.

Розвиток же і ріст сценічної дії на відміну від тупцювання на місці (з вигляду хоча б і в „правдивій“ формі)¹

¹ Сценічна вправа поруч з виконанням основної умови — відтворення життєвої правди — залишається одночасно сценічною, — ця умова є також основною і не менш важливою ніж перша. Це значить, що вона повинна мати в собі основні риси, що відрізняють творчі відтворення від самого об'єкту, що відтворюється. Управі повинні бути закладені відчуття сценічного часу, дійовість, активність, вольове

можливі тільки тоді, коли вона (дія) скерована на переборення перешкод, що стоять на її шляху. Сценічна задача росте і здійснюється в боротьбі з перешкодами. Під перешкодами ми повинні розуміти не тільки зовнішні, але і внутрішні обставини, що протидіють нашій задачі. Наприклад, я поспішаю до поїзда. Речі зібрані, лежать у мене в кімнаті. Я приходжу за ними, а квартира виявляється замкнутою і ключ загублений. В даному разі на шляху до виконання моєї задачі буде стояти чисто зовнішня сценічна перешкода — замкнуті вікна і двері, через які мені потрібно пройти за речами. Хочу написати неприємний лист, але шкода людини, не зважуюсь — перешкода внутрішня. Чим важче для мене переборення цих перешкод, тим дійовіше (активніше) буде розвиватись моя задача і тим глибше і яскравіше буде почуття, що з'явилося в результаті виконання задачі — я буду розстроений, розлючений, буду обурюватись на свою розгубленість (оскільки я загубив ключ — і т. п.) словом, буду відчувати цілий ряд почуттів, які з'явилися би у мене, якщо зі мною в житті трапилась би така історія. Ланцюг перешкод, що стоять на шляху здійснення сценічної задачі, є протидією (контрдією) сценічної дії, даної у вправі. Тому у сценічну задачу, крім 3-х елементів, з яких вона складається, вводиться ще одна необхідна умова — „протидія“. Необхідно свідомо визначати таку протидію і її носіїв в складних етюдах, що вимагають розвитку сюжету (обумовленого заздалегідь або суто імпровізованого, тобто виникаючого по ходу дії), проте наявність такої протидії слід констатувати з перших же самих нескладних вправ: ваша дія — знайти гриби в лісі, чи є протидія? Є: гриби немов ховаються від вас.

Сценічне почуття

Ми підходимо до одного дуже важливого положення нашої системи, яке необхідно прийняти і засвоїти: в боротьбі сценічної дії з протидією народжується сценічне по-

напруження, що штовхає на захоплення сценічною задачею і в і д ч у в а н н я глядача. При чому в даному разі мова йде не про первісне відчуття глядача, що полягає в збентеженні перед ним, і в загубленні творчих можливостей; навпаки, це є нове відчуття глядача як учасника творчого акту, глядача, який в основному є головною силою, джерелом енергії, з якого актор черпає свою волюву зарядку під час своєї роботи.

чуття. Ріст, активність сценічної дії обумовлюють собою ріст сценічного почуття. Сценічне почуття є результатом виконання сценічної задачі.

Ніколи не треба шукати почуття самого по собі, видавлювати його з себе (наживати „настрій“, „стан“, і таке інше). Якщо ви будете „висижувати“ те чи інше почуття або „настрій“, то це призведе вас, якщо ви його „не висиділи“ до обману, до показу почуття, до „наігришу“ або, якщо висиділи, — до нервозності і істеричного становища, найшкідливішого й найогидливішого явища на сцені.

Ви повинні хотіти і діяти: вдається вам здійснити своє хотіння в боротьбі з протидією, з перешкодою—в результаті буде виникати почуття задоволення, радості, захоплення—яке хочете; не вдається—з'явиться почуття незадоволення, роздратованості, люті, гніву і т. д. і т. п. В кожному окремому випадкові виявлення того чи іншого почуття буде визначатись і виправданням обставин, і ланцюгом причин, і оточуючою обстановкою, і вашими, вам особисто властивими, індивідуальними рисами.

Виявлення одного й того ж почуття задоволення при знаходженні грибного місця у худорлявого, довгого, похмурого меланхоліка або круглого товстяка-весельчака будуть різними.

Ми повинні твердо зрозуміти і засвоїти, що почуттів, так би мовити, „взагалі“, почуттів абстрактних не існує, є гнів одної, другої і третьої людини. В кожному випадкові він буде набирати іншої, певної, конкретної форми. А гнів взагалі, сам по собі, поза людиною—це тільки поняття, слово.

Намагання відторити почуття „само по собі“, відтворити гнів „сам по собі“ приведе неминуче до штампу, до наслідування звичайних уявлень про виявлення даного почуття: буде зображатись „гнів“, як його взагалі уявляють, з риком, вишкірянням зубів, закриванням очей, биттям в груди і т. ін., а якраз в даному випадкові це почуття повинно виявлятись може тільки в тому, що людина зблідла, повільніше, трохи тихіше заговорила, при значно більше вірному внутрішньому самовідчутті, ніж коли б виявила гнів „биттям в груди“. Справжнє живе сценічне виявлення почуття повинно виникнути при внутрішньому самовідчутті, єдино вірному, повністю відповідному даним

обставинам і вони є результатом активної боротьби сценічної дії з протидією.

Що ж, скажуть нам, значить актор не повинен відчувати, плакати, сміятись тощо, а тільки повинен „діяти“, як машина?

Так, актор повинен діяти, і активно сценічно діяти, але не як машина, а на основі свідомо поставлених цілей — хотінь, і тоді в результаті цих дій, скерованих до здійснення тих чи інших цілей, у нього з'являться потрібні почуття, які йому доведеться не стільки видавлювати, скільки стримувати, і почуття ці будуть завжди живими, властивими тільки даній людині з усіма її душевними і тілесними (психофізіологічними) властивостями. Саме тому, що людина не машина, а індивідуальність, що має високу розвинуту свідомість — думки, чуття, переживання в нескінченній їх різноманітності, — саме тому не може бути двох цілком однакових людей, як можуть бути цілком однаковими дві машини. І не може бути двох цілком однакових виявлень людських почуттів, — яканебудь хоч дрібніша деталь буде відізнати їх одне від одного, якщо ці виявлення щирі, звичайно. Ось коли виявлення почуттів виготовлені по штампу, тобто — по готовому чужому зразку, — це справа інша. Тоді вони можуть бути схожі, як одна машина, вірніше, як одна чугунна болванка схожа на другу, тому що складна машина розумніша і індивідуальніша, ніж штампований актор.

Актор повинен відчувати (але не зображати почуття). В результаті сценічних дій, що виконуються, і ставлень до оточуючої сценічної дійсності (згадайте про сценічні ставлення — виправдання і роль творчої фантазії) повинно відбуватись виникнення сценічних почуттів і зміна їх.

Взаємодія між партнерами

Далі переходимо до вправ, в яких ми зустрінемося на сцені з другою людиною, що бере участь в нашій дії — з партнером. Якщо ми в свій час говорили, що обставини, які оточують нас на сцені, змінюючись в невеликій мірі, викликають змінення нашої поведінки, примушуючи нас кожного разу по-своєму пристосовуватись до них, то наскільки ж складніше і відповідальніше необхідність вступити у взаємодію,

взаємно пристосуватись один до одного на сцені двома людям, кожний з яких має свої думки, почуття і по-своєму виявлює їх.

Сценічні відносини

В цьому випадкові ми підходимо до нового відділу нашої роботи, який ми називаємо сценічними відносинами—впливом партнерів один на одного. В чому ж полягає цей взаємний вплив?

В житті ми впливаємо один на одного, не тільки слухаючи людину або дивлячись на неї, але і безпосередньо. Скажімо, двоє людей люблять або навпаки ненавидять один одного. Уявіть собі, що вони сидять мовчки в різних кутках кімнати (знаючи про присутність другого в кімнаті). Між ними неодмінно виникають відносини: в першому випадкові одного характеру, в другому, звісно, цілком іншого.

Ми знаємо, як часто в житті той чи інший „настрій“, „атмосфера“ визначаються властивостями людей, що зібралися: почуття незручності, замкненості, внутрішньої напруженості може виникнути серед, людей які тількищо непримушено веселились, при появі тяжкого, підозрілого, „несимпатичного“ чоловіка. Переживаючи горе, наче безпосередньо відчуваєш присутність другої людини і взаємно подану (хоча б не виявлювану ніякою зовнішньою дією) підтримку. Присутність людини, хоч вона зовні не діє, може бути приємна або неприємна.

Для нас поки не важить, як ці відносини виявляються зовні, навпаки, ми хочемо підкреслити, що люди можуть впливати один на одного безпосередньо, майже непомітно для ока і слуху. Цей життєвий закон відносин—внутрішнього зв'язку і взаємного впливу між людьми—повинен бути усвідомлений і перенесений на сцену.

Так ми робили і в питанні з органічною увагою, вільністю м'язів тощо, але треба сказати, що сценічні відносини, яким ми також навчаємось у життя—питання значно складніше.

Також складне й відповідальне його застосування на сцені. Але безсумнівно можна сказати, що відсутність на сцені між партнерами такого живого внутрішнього зв'язку позбавить гру актора головного—правдоподібності почут-

тів. Гра залишиться хоч і блискучою, але холодною, можливо, і вірною, але позбавленою правдоподібності почуттів, що створюють справжні твори мистецтва. Порожніми, формальними залишаться твори мистецтва, бо в них не буде живого, органічного, внутрішнього життя художника.

Сценічні відносини слід визначити, як вплив партнерів один на одного при нерозривному внутрішньому зв'язку між ними, коли найменше змінення в поведінці одного тягне за собою відповідне змінення в поведінці другого.

Під словом поведінка ми домовились розуміти перші-ліпші дії людини як зовнішні, так і внутрішні, що виявляються не тільки у зміненні положення, але і в зміненні стану.

Ось чому ми відкидаємо таку роботу, яка заздалегідь вироблює схему взаємодій між партнерами, пропонує готові рухи, інтонації. Взагалі в будь-якій мірі підказувати учням форму поведінки по відношенню один до одного у вправах неприпустимо (в ролі, в спектаклі—справа інша там і розмова буде про це особлива, хоч закони виправдання повинні залишитись непорушними при всіх умовах).

Чи можна сказати, ведучи вправу з двома учнями: перший повинен подивитись в бік, а другий прямо, тоді перший скригне і тупне лівою ногою, чим викличе хитання голови і заглушену відповідь другого і т. д. Чи можна працювати з акторами на основі такої схеми рухів, інтонації і ін.? Ні, не можна. Це значить знекровити, позбавити гру актора найголовнішого, що повинно в ній бути — правди почуттів.

І дійсно, чи можемо ми в житті передбачити, що зробить, як подивиться, з яким виразом скаже нам щось людина, з якою ми бесідуємо, а тому яку реакцію викличе у нас його поведінка? Ні не можемо.

Перша-ліпша зустріч наша з людиною, навіть звична і що часто повторюється, ніколи не може в точності повторити попередню.

Ми можемо хоч сто разів грати одну й ту ж сцену, і зовнішній малюнок буде майже точка в точку повторяться. Але завжди залишиться це майже. В найменших деталях, у виразі очей, в ледве вловимому зміненні інтонації

будуть якісь змінення, які відповідно повинні викликати і нашу живу реакцію.

Тут дуже важно зрозуміти, те що ми повинні розмовляти один з одним, дивитися один на одного, добиватись один від одного того, що вимагається по ролі, не формально, не по вказівках, научені зовнішнім прийомам, а органічно, на основі живого зв'язку між людьми, і тоді наші взаємодії будуть правдивими і переконливими для глядача. Ми повинні навчитись слухати і дивитись на сцені не формально, не роблячи вигляду, що ми слухаємо або дивимось на рухи партнера, а вникаючи в суть слів і вчинків, в наміри партнера, намагаючись вловити не тільки самі дії, а і те, що за цими зовнішніми діями ховається.

Виходячи з цього, перші вправи на відносини ми починаємо з вправ без слів, ставлячи партнерів в такі обставини, коли при наявності внутрішнього зв'язку між ними необхідність і навіть можливість розмови між партнерами виключається.

Ось примірні теми для вправ на органічне мовчання: два товариша або подруги живуть в одній кімнаті, посварились, один одного чимнебудь дуже образив (обставини, які повинні бути виправдані) — все це було безпосередньо до початку вправи, в другій кімнаті; сама вправа починається з того, що вони один з одним не розмовляють. Той, хто ображений, збирає свої речі і, можливо, пише записку про те, що виїздить, другий, прийшовши, застає першого за складанням речей, знаходить записку і, відчуваючи свою провину, хоче помиритись, але соромиться заговорити перший. Другому ж, чим ближчий момент уходу, тим важче піти, оскільки один одного вони, по суті, люблять. Закінчується так: один вийде, другий піде за ним, або тут же помириться, але з умовою, як тільки з'явилась необхідність щось сказати (а вона в даному разі, наприклад, при перемир'ї, обов'язково повинна виникнути), негайно припиняйте вправу.

Кількість пристосувань і різноманітність їх в етюді стають безмежними і не можна навіть приблизно вказати, як же, якими саме способами досягнути переконливості в даних вправах. Можна тільки нагадати про необхідність

живого, органічного зв'язку між партнерами у виконанні своїх дій.

Кожний з них в певній мірі буде залежати від дії другого, а оскільки немислимо передбачити поведінку партнера у всіх деталях і тому заздалегідь побудувати свою поведінку, то й слід вимагати від обох сценічних відносин. Якщо не відноситься один, то пропадають відносини взагалі, оскільки відносини, як ми вже сказали, є акт взаємодії.

Що можна передбачити в поведінці партнерів по відношенню один до одного в даному етюді? Навряд чи вони будуть зустрічатись поглядами,—вони будуть цього уникати. Спочатку дуже розлючені (бажання розійтись), вони поступово будуть охолоджуватись (перешкода уходу—прив'язаність один до одного, усвідомлення провини у того, хто образив), сором виявити один перед одним свої почуття, зобов'яже їх до зовнішньої стриманості, і, нарешті, той, що залишається, бачучи наскільки неохоче збирається його друг йти, як повільно він складає речі, одягає кашкет тощо (не показуючи, а навпаки ховаючи, що йому важко), може допомогти тому, що йде, або навпаки, затримати його. І ось тут, коли ви побачите в очах один одного знак перемир'я і з'явиться необхідність сказати щонебудь, етюд, по знаку ведучого, закінчиться. Тут починаються відносини з словами, а ми до цього ще не прийшли.

Другий етюд: сидять двоє незнайомих людей на віддаленні, ловлять рибу (з вудочками і відерцями); у одного улов хороший—часто клює—повне відерце риби, а в іншого нічого, виникають відносини: один заздрить, другий злорадствує. Пам'ятайте, нічого на показ не зображати, всі виявлення скромні, стримані, але внутрішньо словнені. Лють, що стримується, у другого може розвинути до того, що коли перший полізе у воду (за куліси) відчеплювати гачок, що зачепився під водою, він може підмінити відро і піти з уловом сусіда, а йому залишити своє порожне.

В класі під час іспитів з математики; розмови заборонені; один біля дошки розв'язує задачу, але нічого у нього не виходить. Учитель час від часу поглядає, як йде справа. Другий учень, що сидить за столом в другому кінці, намагається підказати приятелю біля дошки, виручити його. Виникають відносини між учнями: одному підказати,

другому вловити підказане тихенько від учителя; учителеві — спостерігати за ними і, розібравши (не одразу) в чім справа, закінчити етюд, перекресливши все на дошці або відправити знаком учня на місце.

Два товариша або подруги живуть в одній кімнаті; один працює або вчиться і рано лягає спати, другий — гульвіса, пізно приходиться, шумить, взагалі неорганізований хлопець, або дівчина, хоч першого й поважає, він не на зло погано поводить. Перший погасив світло, ліг спати, другий приходиться, запалює світло і будить товариша. Відношення дуже напружені: перший намагається заснути, але від люті не може, а другий намагається не шуміти, але йому це не вдається — шум все таки продовжується. В результаті може виникнути сварка, тоді етюд кінчається (коли перейдете на відносини з словами, можете продовжувати ту ж гру).

Двоє на полюванні з рушницями в абсолютній тиші, зносячись тільки при допомозі знаків і перемигувань, підбираються до виводку качок, собаки нема; кінець придумайте який хочете: один одному перебили, промахнулись і потім полаялись (на розмові, що починається, припинити етюд); пізніше, перейшовши на відносини з словами, можете продовжити тему: не промахнулись, а вбили парочку, але качки виявились хатніми; і з'являється третій учасник — хазяїн, який вимагає гроші за птицю, що йому належить.

В гуртожитку, де заборонені розмови і палення цигарок, а після певної години зберігається абсолютна тиша, один спить, другий лежить і читає, третій приходиться, шукає цигарку, коробка порожня, всі випалили; другий, не ховаючись від третього, але оберігаючись першого сплячого (що роздратовується) дістає у себе останню цигарку, можливо склеює зламану, збирає крихти тютюну, як буває у курильщиків, коли нема чого курити, але сірників у нього нема, а у того, хто прийшов, є. Більше дістати ніде, ніч. Тихенько, щоб не збудити сплячого, знаками домовлюються. Власник сірників вимагає за сірник половину цигарки, власник цигарки погоджується, закурює; інший слідкує, щоб не порушилась умова, щоб не більше половини цигарки було викурено; той, хто курить, не віддає, починається возня. Роздрознений сплячий, який раніше, і вовтузився, і кілька разів прокидався зі сну і з докором дивився на товари-

шів, що притихали, в цей момент прокидається вже остаточно, рве розвішані плакати „Палити не можна“, „Держуйте тиші“ тощо. На цьому скандалі, що виникнув, етюд закінчується (далі можете продовжувати його зі словами). Розбуджений, прокинувшись, лається пошепки, тому що інших уявлених сплячих будити не можна, і, можливо, приведе четвертого — коменданта гуртожитку тощо.

Розберемо ще кілька етюдів. Биявлено спробу вивести зі стайні коней. Охронець помітив це, але зловмисник зник. В одну з ночей (початок етюду) охронець і один, приставлений до нього на допомогу, чекають повторення нападу; вони вирішують піймати злодія. Місце дії — біля дверей стайні; ніч, ворота, може бути рушниця. Оскільки поблизу з'явився хтось чужий, двоє, що охороняють, відносяться один до одного мовчки, щоб не видати, що охорону зміцнено, і мовчки готуються спіймати злодія. Наприклад, один ховається, інший прикидається сплячим. З'являється зловмисник, переконується, що охронець сам і спить і проникає в стайню. Той, що прикидається сплячим, наглядає за його діями і знаками викликає товариша. Замикають ворота або ловлять зловмисника. Загалом, тут вже обставини, що викликають необхідність мовчазних дій, змінюються і етюд закінчився.

На вокзалі чекають відходу поїзда. Один з чемодаником спокійно читає газету; інший, навантажений речами, покупками, портфелем прибігає, сідає на лавку поруч, щоб покласти гроші і квиток в портфель. Навколо гудки і дзвінки, що примушують другого сказано поспішати; він все впускає: зонтик, пальто на руці, якісь баночки з варенням тощо. Нарешті, при якомунебудь різкому гудкові він біжить і забуває на лавці портфель. Той, що залишився з газетою, помічає портфель, чекає деякий час. Потім, бачучи, що той не повертається, підбирає портфель і іде шукати власника. Як тільки той пішов, до лавки повертається зо всіма речами вже в повному розпачі власник портфеля, не знаходить його і вирішує залишитись оскільки ні квитка ні грошей нема. В останній момент прибігає сусід з газетою і портфелем, але він дуже поспішає, кидає портфель хазяїну, той в захопленні, обидва біжать до поїзда.

Отже, головне у всіх етюдах на відносини без слів — придумати такі обставини, коли мовчазні відносини будуть органічно витікати з них, будуть виправдані. Штучне, формальне мовчання, коли відчувається, що треба заговорити, а мовчать—неприпустимо. Це значить, що або обставини запропоновані не ті, або не так виконується вправа, вона незрозуміла учням.

Етюди більш складні, порівнюючи до попередніх, вимагають і більш сценічних аксесуарів (речей), завчасної договореності між партнерами про зміну подій і погодженість дій, підібраних виправдань і т. п., але обставини тут такі, що кожний з цих етюдів може бути проведений без єдиного слова і нічого не втратити в своїй органічності, і, значить, зрозумілості. Тє, що партнери примушені відноситись без слів, немов зміцнює, різкіше виявляє смисл сценічних відносин і допомагає учневі, який робить вправу, зрозуміти, органічно засвоїти, що погляд партнера, почуття, яке виявляється в рухах, часом у найнезначніших, вираз його обличчя, словом, всі прояви його внутрішнього життя органічно відбиваються на поведінці другого, викликають відповідні реакції і створюють те, що важливіше слів на сцені—живий внутрішній вплив партнерів один на одного, без якого найкращі слова будуть чужими, формальними і мертвими.

Відсутність слів в цих вправах дозволяє спостерігати вплив партнерів один на одного в найчистішому вигляді, і тим самим допомагає визначити ступінь правдивості, органічності цих взаємодій.

Етюди на відносини з словами

Перехід до вправ з словами треба шукати в тих же примірно етюдах, в трохи змінених, або в розвинених обставинах.

Двоє—в кіно, один перед одним. Спереду—високий кашкеті все загорожує і совається на місці, позаду—нижчий ростом, нічого через нього не бачить. Виникають відносини. В залі, в темноті, розмовляти багато і голосно не можна. Етюд такого роду може бути ніби мостиком, що веде до вправ на відносини з словами. Задньому доведеться ривками, потихеньку пошелки, примусити переднього зняти

кашкет; передній з неувважності або від захоплення уявленою картиною може знов і знов одягати кашкет, задній буде добиватись здійснення своєї задачі все активніше, першому теж доведеться щось заперечити, і можливо, коли він обернувся, він пізнає в задньому свого старого знайомого, який випадково опинився тут. Не думайте про те, що і як говорити: сценічні відносини повинні підказувати лінію вашої поведінки і її словесний вираз. Виконуйте задачу („примусити зняти кашкет“, „не заважати дивитись“), вплиньте на партнера, переборюйте виникаючі перешкоди і не думайте про спосіб виразу, нехай приходять живі слова. В житті нам адже і на думку не спадає підшукати літературні звороти, раніш ніж висловити потрібні думки, так і тут говоріть, не турбуючись про красоту складу, в найпростіших, нехай нескладних виразах. Думка буде тим зрозуміліша, чим простіше і природніше вона буде висловлена, без всякого розуміння і бажання „інтересничати“.

І надалі, коли в етюдах можливості розмови не будуть нічим обмежені, повинна одначе зберігатись простота взаємовідносин, сюжету і небагатомовність. В небагатомовностях буде визначатись гранична необхідність висловити думку. Зрозуміло також, що думки партнерів, що висловлені ними в словах, знаходяться в тісній взаємній залежності. Я тому і скажу дані слова, що перед цим були сказані такі ось слова партнера, і я тому саме так сказав, а не інакше, що мій партнер саме так, а не інакше висловив свою думку. Коли б він сказав її по іншому, інакше звучала б і моя відповідь.

Не слід розуміти це так, що розмова повинна розвиватись логічно, як по писаному, полягати в відповідях і питаннях, тощо.

Навпаки, життя вчить нас, що в звичайній розмові, в живій мові людей дуже рідко зберігається струнке побудування фрази. Але говоряться вони якось так, що люди розуміють один одного. Вираз обличчя, жест, нарешті інтонація, те, як звучить фраза або слово, вираз, з яким вони говоряться,—роблять їх більш зрозумілими ніж найясніше і логічно точно, але холодне, сухе їх виголошення.

Ось приклад розмови (в сторожці з лісником і дівчиною, його дочкою).

— Що у тебе шия-то товариш?

(Оскільки перед цим автор сказав, що лісник держить голову набік, то нам ясно, про що йде мова і ясно, що саме так і було запитано.)

— „Мужики, чорти...

— За що?

— По должности...

— Дуже хоробрий (ці слова дочки з таким додатком автора: „Призирливо усміхаючись, говорить дочка і тягне носом“).

— А ти мовчи! Я тобі дам хоробрий,— ласкаво бурчить лісник.

— Злякалась! — каже дівчинка і сміється.

— Я тобі злякаюсь! („Літо“ М. Горького).

Ось приклад живої не надуманої, а справжньої, виразної, людської мови, побудованої саме на тому, що слово є лише частиною тієї цільної складної дії, яка служить для передачі почуттів і думок однієї людини іншій. Ми повинні в етюдах словами добитись цієї правди словесного виразу шляхом стремління вплинути на партнера в потрібному напрямкові, зберігаючи все те, що ми вчили до цього часу, тобто м'язевий спокій і серйозне ставлення до умовного світу, що нас оточує. Тільки при наявності всіх цих умов вправа може бути виконана вірно.

Значить, не треба придумувати як, якими словами я буду говорити, треба знати чого я хочу і в яких знаходжусь обставинах, а вже які там вийдуть слова, це не повинно нас турбувати.

Якщо тільки вдасться партнерам зв'язатись внутрішньо, якщо виникне те, що ми звемо сценічними відносинами, то і слова підуть вірні.

Почуття правди, що не залишає актора ніколи, а тим більше керівника, що слідкує за вправою, одразу і різко буде реагувати на фальш, примушеність в цих словах, що говоряться. Одначе, обов'язково слід дати учасникам вправи час для того, щоб звикнути до власного голосу, освоїтись один з одним. Повинен пройти деякий час, поки вони не зрозуміють, що таке звичайне живе слово на сцені, і поки вони не зрозуміють, що оживити слово може тільки живий внутрішній зв'язок між партнерами, той

зв'язок, про який ми говорили в попередньому розділі, — у вправі на відносини без слів.

Встановлення обставин в цих вправах нехай іде тим же шляхом, що і в попередніх, тобто шляхом поступового ускладнення, починаючи з простіших, де ви залишаєтесь „самі собою“ і в самих звичних обставинах.

Перший цикл вправ

Залишаючись самим собою, називаючи один одного своїми іменами і прізвищами, зі своїм родом занять (раніш по-двоє), вибираєте найпростіші обставини: один заходить за товаришем, щоб іти на заняття, на роботу, на прогулянку, в кіно, той відмовляється, почуваючи себе не зовсім здоровим.

Приклад масового етюду: обираєте старосту групи, що займаються, обговорюєте кандидатури, сперечаєтесь, умовляєте тих, що відмовляються тощо. Виправдання в усіх такого рода етюдах береться з життя. Ви прекрасно знаєте один одного, сімейне становище, минуле кожного тощо. Тому, той що прийшов за товаришем може спитати його про здоров'я сестри тільки в тому разі, якщо у нього дійсно є сестра, тоді він і відповідь або „нічого“, або „так собі“, як взагалі відповідають, а може раптом виникнути ціла історія про сестру, яка трохи ноги не зламала, або інше—вона пішла заміж. В усякому разі не може бути такого положення, коли на питання, про здоров'я сестри буде відповідь: „а у мене її нема“, або, навпаки, вам доведеться брехати і про сестру, якої нема, і про дружину і про дітей, якими вас по ходу етюду партнер може почати надляти. Виходить, треба говорити про те, що є в дійсності і не зачіпати того, чого не знаєте, не зображати близьких друзів, якщо ви просто знайомі з партнером, але і не зображати незнайомих. Тему етюду слід підгонити під ті відношення, які між вами примірно і існують, в найзнайоміших, в звичних для вас обставинах. Тут буде зведено до мінімуму необхідність „складати текст“ під час вправи, — положення, образ думок, звички—нічого особливого не зміниться, і слова в результаті дій будуть своїми, легкими.

Другий цикл вправ

Далі, зберігаючи всі вищевказані обставини, ускладнюйте задачі.

Наприклад: в цьому ж етюді — перший зайшов за товаришем, знаючи, що той чекає дівчину, з якою домовився піти в кіно, і щоб пожартувати з ним, „розиграти“ навмисно не йде, а у другого задача — спровоадити того, хто прийшов, але сховавши справжню причину. Він і на здоров'я посилається, і на необхідність працювати, а перший знає, що той бреше, і навмисно не йде, і тільки коли вже він признається, в чому справа, перший може великодушно піти, примусивши поперед несхильного до жартів товариша, що хвилюється, протанцювати або проспівати щонебудь.

Ускладнюйте потім етюди в галузі взаємовідносин: вводьте нові відношення, наприклад — брат і сестра, племінник і тітка, брати, сестри, жених і наречена, зовсім незнайомі тощо.

Наприклад: молодший брат або сестра приходять до старшого з проханням дати ключ або відчинити йому двері, коли він повернеться від гостей. Старший відмовляє і вимагає від молодшого взагалі перемінити образ життя.

В цих випадках (з зміненними відношеннями) вимагається докладне і завчасне погоджене виправдання обставин: чому живуть самі, чому молодший залежить від старшого (може він вчиться, а старший працює, батьків нема тощо).

Тітка, племінниця і жених (тітка може бути замінена старшою сестрою, оскільки виконавці повинні більш менш відповідати віком). Тітка старша, племінниця молодша, живуть разом, приходять з роботи племінниця і просить дозволу тітки піти заміж за декого, скажімо, Сашу. Тітка категорично заборонює, чим дуже засмучує свою племінницю, яка все таки настоює на своєму. Тітка скандалить, племінниця іде, не діставши дозволу. Приходить Саша, застає розлючену тітку і робить офіційне пропозиція її племінниці. Хлопець він обстоательний, справу викладає солідно, тітці сподобався і він дістає згоду на шлюб. Виправдати можна так: трапилось непорозуміння, тітка думала, що мова шла в розмові з племінницею про другого хлопця, теж Сашу, який відомий як легковажний хлопець. Непо-

розуміння з'ясувалось і все скінчилось загалом благополучно.

Ця вправа вимагає ще більш складних виправдань, оскільки тут виникають нові взаємовідносини. Як знають про життя один одного родичі, що живуть разом, так повинні оговорити своє минуле (сценічне) і знати один одного тітка з племінницею.

Якщо тітка була заміжем, то за ким? Чи знала його племінниця, який він був? і т. п. Які були батьки у племінниці, чи можуть бути ті, які є в дійсності, але живуть нібито на селі, а племінницю довірили тітці, що живе в місті. Де працює племінниця? Які у неї знайомства? Як поводить ся, (взагалі добре, але тітка може чіплятися, що в її час не так це треба було)? Словом, треба нафантазувати і виправдати обставини настільки докладно і точно, щоб в розмові ніяких „несподіваностей“ не з'явилося. Інакше ви заплутаєтесь і вправи не проведете. Взагалі ж не стільки думайте про розвиток сюжету, скільки про виконання задачі і переборення контрзадачі, протидії партнера. Нехай це буде скупю і нецікаво по словам, але переконливо по внутрішньому впливу на партнера.

При перестановці взаємовідносин спочатку вам важко буде освоюватись один з одним, але на основі відповідних виправдань і багаточисленних повторень вправи (в різних варіантах) взаємовідносини ці повинні стати органічними і зміцнюватись до повної легкості і переконливості. Адже коли ви залишаєтесь „самі собою“, то вам дуже просто буде зробити вправу, де ви приходите до знайомого або знайомої, щоб переговорити з ними по важливій справі, або, припустімо, що в сценічних заняттях разом з вами бере участь ваш брат. Настільки ж просто буде вам з рідним братом проводити вправу, по умовам якої ви залишаєтесь в тих же родинних відносинах. Чому? Від чого буде залежати ця простота і легкість? Від того, що ці виправдання будуть в наявності, вони будуть виправдані вашими життєвими відношеннями.

Вам буде легко і просто говорити один з одним на „ти“, або назвати один одного „дурнем“ при нагоді, тому що ви так розмовляєте з ним в житті.

Але ось по умовам вправи вам доводиться зустрітись з сторонньою людиною, з якою ви повинні поводитись,

як з братом або з сестрою. Згадайте все, що ми говорили в розділі про сценічне ставлення, засноване на виправданнях. Припустімо, що фізичний спокій на публиці нами вже досягнутий, глядач нас не бентежить, але тепер з'являються нові обставини — нас починає бентежити партнер. Звичайно, коли на сцені учні зустрічаються як брат і сестра (найяскравіше це проявляється в умовах зустрічі або розлуки, коли люди в таких випадках обіймаються або цілують один одного), то дуже важко буває перебороти почуття збентеження, що викликають партнери один в одному.

Але ми знаємо, що ми повинні вміти захопити себе на ті чи інші поставлені перед нами сценічні відношення. Ми повинні зі всією серйозністю поставитись до цієї людини як до рідної, до сестри. Ми повинні виправдати це відношення (нафантазувати), створивши сценічне минуле, і ми повинні ці відношення, що визначились, перевести в дію, поведінку нашу з партнером.

Ми повинні не тільки перестати соромитись або боятись один одного, але й почати звикати один до одного. Треба добитися в результаті ряду сценічних вправ відчуження такої ж простоти і легкості, коли б ми дійсно були братом і сестрою.

Тут трапляються такі заперечення: у мене брата (або сестри) не було, я тому не знаю як це буває в житті. Це повинно бути відкинуто з самого початку. Кожний з нас на основі не тільки свого досвіду, але і з спостережень в житті, з читання книжок, нарешті, з властивого всім людям вміння розуміти переживання других людей може собі уявити і зрозуміти не тільки такі речі, як ставлення до сестри, брата, батьків в житті але і значно складніші сутички і взаємовідношення між людьми, що не так часто зустрічаються. Все ж таки в розстановці учасників вправ в ті чи інші взаємовідносини необхідно керуватись здоровим смыслом (як і взагалі і в усій роботі). Не слід перегинати труднощів і давати завдання, які важко перебороти, вони, звичайно, повинні бути обмежені ознаками віку: не можна від учня в 17 або 18 років вимагати знайти ставлення діда до онука або навіть батька до сина, тощо.

Отже, наприклад, в одній вправі брат з сестрою будуть пити чай і примушувати один одного прибрати посуд,

в другому — будуть радитись, чи вступати одному з них, скажімо, на сцену; в третьому будуть сваритись зза недостатньо шанобливого ставлення брата до батьків і т. п.

В результаті настане такий час, коли після ряду проведених нескладних вправ, в даних взаємовідносинах вам властяться перебороти почуття збентеження у вправі. Ви будете говорити „ти“ і обнімати „по родинному“ ту мало знайому вам дівчину, яка на сцені є вашою сестрою. І чим скоріше чим безпосередніше легше будете ви переборювати боязкість, викликану життєвими взаємовідносинами, і замінювати їх у вправі на сцені новими, умовними, ставлячись до них як до безумовних, тим краще, тим виходить переконливіше і для себе і для глядача буде здійснена дана вправа.

Тоді, дивлячись на вас у вправі, ми скажемо: „так, це вірно. Іменно так брат і сестра поводитися б в даних обставинах“.

Приклад масового етюдy з зміненими взаємовідносинами учасників: на прийомі у лікаря в амбулаторії, один з одним незнайомий, кожний придумує собі виправдання: як незнайомі можете дождатися, розмовляти з сусідом про те чим хто хворий тощо.

Слідуючий приклад: перед іспитами в театральну школу або кіношколу. Приходять і дожидаються початку іспитів. Один з одним незнайомі. Двоє-трьоє можуть виявитися знайомими, завчасно оговоривши взаємовідносини.

Не бійтесь сутолоки, що може виникнути в цих масових вправах, одночасних розмов, тощо. Нехай учасники з найбільшим серйозом поставляться до даних умов, обставин, як до дійсності і нехай не турбуються про те, чи видно їх, чи доходить їх розмова до ведучого вправу. Знайдіть свою лінію поведінки по суті вправи і її держіть. Не намагайтесь вилізи і стати помітним — це завжди потягне за собою відхід від сценічної правди. Керівник в свою чергу найуважнішим способом повинен оцінити сценічну дію, яка відбувається перед ним (яка повинна бути досить тривалою по часу, з приходом і уходом тощо) і дати оцінку кожному учаснику вправи, осаждаючи тих, що зариваються, що бажають проявити себе на показ, що діють надуманно, невиправдано, спонукаючи до більшої активності, дійовості таких, які будуть хо-

ватись під маскою „простоти“, „життєвої правди“ і просто нічого не робити—пасивно перебувати на сцені, і ставлячи в приклад тих учасників, що правдиво, переконливо, але в той же час винахідливо-дійово здійснили свою задачу, хто поруч з правдивим відтворенням життєвої поведінки проявили хорошу видумку у виправданнях і, значить, багатство своєї творчої фантазії.

Повторювати багаторазово один і той же етюд не слід, стверджувати же одні і ті ж взаємовідносини в різних обставинах—слід. Ми вже зачепляли питання про те, в якій формі повинно оговорюватись завдання в прикладі з „квитком в театр“, і вказували, що в описаннях етюдів, що тут приводились, ми свідомо відступаємо від встановлених вимог, тобто ми в тому чи іншому вигляді підказуємо пристосування; нам доводиться до цього вдаватись з метою деякого уяснення, як може примірно протікати етюд; але це зовсім не значить, що саме дані пристосування є єдино вірними і що слід їх перенести у праву.

Краще і саму запропоновану нами тему не повторювати, а брати її як приклад, на основі якого створювати вами самими придумані обставини і взаємодії.

Отже, перший цикл вправ на відносини з словами вимагає таких обставин, в яких учасники залишаються „самі собою“, всі виправдання беруться з життя (минуле, вік, професія тощо), і взаємовідносини в основному не змінюються. Встановлюється лише оточуюча обстановка, (як у вправі на публічну самотність) сценічна задача (для чого роблю дану дію) і протидіючі обставини (в тому числі контрзадача партнера).

В другому циклі вправ на відносини всі вищеперераховані умови залишаються незмінними, за винятком одного—мінюються взаємовідносини: беруться не ті, які існують між партнерами в житті (і, виходить, не вимагають спеціальних виправдань), а пропонуються нові, умовні (як в прикладі з братом і сестрою), які вимагають завчасної погодженості в виправданнях і встановлення заданих сценічних взаємовідношень в ряді вправ.

Третій цикл вправ

І, нарешті, третій цикл вправ, ще більш складний. В них наша поведінка буде відзначатись більш складними завданнями. Досі кожний з нас, такий який він є, з власними життєвими звичками, потрапляв в ті чи інші обставини; поведінка наша змінювалась в залежності від даної обстановки. Ми з приятелем — на роботі або перед футбольним змаганням, або я в поїзді зустрічаюся з старим знайомим, з яким рік не бачився, або я в лісі зустрічаю незнайомого і підозрілого мені чоловіка і хоч боюся його, але повинен спитати дорогу, тому що заблудився. Як би я поведився у всіх цих випадках? І я, і мій знайомий в поїзді залишаючись цілком такими же, якими є, повинні поставитись до зустрічі з другим як до несподіваності. Як кожний з нас прожив рік, протягом якого ми не бачились, повинно бути завчасно нафантазовано, виправдано, щоб ми були готові відповідати на питання партнера. Одначе, і я і мій партнер вели б себе цілком так само, коли б це з нами самими трапилось сьогодні.

Що відбувається в 3-му циклі вправ? Уявіть собі таку вправу: на шосе у нас трапився полом машини; ви намагались її лагодити — нічого не виходить; здалеку показала друга машина; ви її затримали, привели партнера, який допомагає вам і разом ви справляєте полом; обидва ви — шофери. Що повинно тут змінитись в мені? А те, що коли б зі мною це трапилось, я б не знав, з якого боку до такої справи приступити. Найбільше на що у мене вистачило б знаннів, — це підняти кришку карбюратора і щонебудь наугад в середині поковиряти. А вже коли я шофер, то мені все це діло повинно бути знайоме, і я, як актор, повинен навчитись поводитись з машиною, ключами, домкратами, насосами так, щоб поведінка моя відтворювала поведінку шофера. Я повинен знайти виправдання, які мені в цьому допомогли б.

В даному разі ми підходимо до роботи над образом, що буде темою слідуячого розділу нашої роботи.

Я повинен згадати, спостерігати, уявити собі що таке робота шофера, які його професійні звички, чим його поведінка по відношенню до машини відрізняється від моєї поведінки, і якщо в попередніх вправах я відтворював

свою власну поведінку в заданих обставинах, то в даному разі я повинен відтворити поведінку шофера в заданих обставинах, тобто відповісти у вправі на питання, як би я себе поводити в даних обставинах, коли б я був шофером. В даному разі в своїй поведінці я повинен відкинути риси, що заважають мені відтворити поведінку шофера і включити ті риси, які повинні бути властивими даній професії.

Шлях до цього — сценічне ставлення при допомозі відповідних виправдань.

До мотора і інструментів я повинен знайти ставлення, як до знайомої, до вивченої мною речі, з якою я зв'язаний повсякденно. Виправдавши своє минуле — учба, професійний стаж, — я зрозумію, що руки мої і пальці, звичні до такого роду роботи, повинні будуть по-другому поводитись з предметами, які насправді досі були їм незвичні.

Таким чином, для даної вправи я повинен буду переставляти дещо в моїй поведінці, вводячи в неї ті чи інші не звичні для мене звички і манери і освоюючи їх як свої власні. І чим вірніше будуть відображені ці риси, чим успішніше я їх освою, зроблю їх органічними, тим краще буде виконана моя задача. В цих вправах продовжуйте поки унікати крайностей. Професії людей, що вами відтворюються, повинні бути загальновідомі, щоб і ви знали, що ви повинні відтворити, і глядачі могли б судити наскільки вірно зроблено вправу. Ставте себе в положення людей різних професій. Ви — продавець в кооперативі, приходять різні люди за покупками. Обдумайте, як ви пишете чеки, загортаєте покупки, пропонуєте товар. Всьому цьому ви повинні навчитись, щоб відтворити поведінку досвідченого робітника. Надалі можете ускладнити ці обставини комбінацією різних взаємовідносин з зміною задач. До вас прийшов хтось, щоб домовитись в неприємній особистій справі (виправдайте хто і в якій справі), ви зайняті цією розмовою і дуже роздратовані, оскільки це дуже незручно: ви на службі і час робочий, одночасно приходить якась особа і вимагає прийняти назад проданий вами ніби недоброякісний товар, скажімо, оселедці. Це виявляється неправдою — оселедці хороші, але особа в'їдлива, ви без того розстроєні, доводиться повертати гроші, а між тим на нас продовжують насідати з особистою справою.

Ви — рахівник. За книгами, рахунками повинні виконати термінову роботу. Рядом касирша, якій нема чого робити, вона веде по телефону легковажну розмову. Вона вам заважає, ви помиляєтесь. Як закінчити етюд, залежить від вас.

Ви — кур'єр. Вас прислали на телеграф, щоб з'ясувати переплутаний текст телеграми. У відділі телеграфу, скажімо, двое чи троє службовців. Посилають вас від вікна до вікна, відповідають неохоче, взагалі — бюрократи.

Лікар і хворий, пасажир і кондуктор і т. д. і т. п. Приклади ці повинні бути поясненням до вибору тем для вправ. Ніяких особливих складностей, різких конфліктів, надмірно драматичних і малоімовірних положень в них поки не повинно бути. І без того достатньо важка наша задача. Я буду так само розгублений перед мотором чи бухгалтерськими книгами, як шофер чи бухгалтер перед моїм гримувальним столом. виправдати і зробити органічною поведінку людини іншої професії чи виправдати і засвоїти якусь рису характеру, невластиву мені в житті (скажімо неуважливість, роздратованість, настирливість, і т. п.), яка вироблюється у людини в результаті тих чи інших вплинутих на неї обставин — така стояща перед нами задача.

Зауважте, що поки ми не говорили про зміну віку, звука голосу і т. п. Ми йдемо по шляху поступового ускладнення завдань. Ми повинні поступово збільшувати, так би мовити, дозу труднощів.

І раніше ніж перейти до розділу про роботу над роллю, над засвоєнням авторського тексту і створенням сценічного образу, ми повинні відповідно озброїтись, підготувати свій матеріал, очистити його від усього наносного, зрозуміти і органічно відчувати, що таке сценічна правда, дія і відносини, що виявляються в звичайних словах, спонуканих даними обставинами і поведінкою партнера.

У вправах на відносини з словами ви підсумовуєте все те, чим повинні були оволодіти за час ваших занять. Ваша увага повинна бути органічною, ви повинні бути м'язово вільні; при допомозі відповідних виправдань ви знаходите сценічне ставлення (до речей, фактів і партнерів), ви дієте на сцені на основі свідомо поставлених перед собою задач, і, нарешті, при зустрічі з партне-

ром, внутрішньо зв'язується з ним, взаємно впливає один на одного, тобто встановлює сценічні відносини. Пам'ятайте, що всі ці елементи зв'язані і взаємно проникають один в одного так, що не можна вилучити або порушити один з них, не зруйнувавши цілого. Не можна сказати, що актор вірно діє на сцені, тільки не відноситься. Раз не відноситься — значить не живе.

Як можна більше розвивайте в собі спостережливість. Спостерігайте й вивчайте людину в житті. Помічайте, яка вона проста, органічна і разом з тим різноманітна в словах, у вчинках, виявленні почуттів. Помічайте зовнішні виявлення і відкривайте їх внутрішні причини, двигуни, що спонукають людей до вчинків, які вони роблять.

Перевіряйте себе та інших у вправах, залишаючись одночасно і вимогливим і тактичним, намагаючись своїми критичними зауваженнями, поправками допомогти товаришеві. Пам'ятайте, що в оцінці правильності сценічної поведінки кращим вашим керівником буде служити почуття правди, яке повинно бути властиве кожній людині взагалі, а людині, що займається мистецтвом, особливо.

Робота над роллю

В попередніх розділах ми з'ясовували, як треба приготувати себе до роботи над роллю. Матеріалом, з якого ми створюємо художній образ, з'являємось ми самі, наше тіло, наше обличчя, очі, голос, весь наш фізичний (тілесний) апарат, а також наші думки і почуття, для виразу яких цей апарат служить.

Всі наші вправи зводились до того, щоб навчитись вільному (не напруженому) правдивому, природному перебуванню на сцені в задалегідь обумовлених обставинах. Метою нашої роботи було найбільш вірне відтворення життєвої поведінки людини в тих чи інших обставинах. Чим ближче до відтворюваної життєвої поведінки підходимо ми у сценічній праві, тим більше переконливим є воно для глядача і одночасно тим більш задоволене буває почуття нашого внутрішнього контролю, яке нерозривно зв'язане з почуттям сценічної правди. Це почуття правди намагаємося ми розвивати і виховувати в собі протягом всієї нашої роботи.

Про спостережливість

Ми завжди вказували на необхідність розвитку спостережливості, треба бути якомога більше сприйнятливим до оточуючого миру. Поведінку людей, що оточують нас, їх зовнішність, походку, тембр голосу, жести, їх маніри висловлювати почуття, сміх, посмішку, горе, радість і т. п.—все це повинен вміти схоплювати і помічати актор. Та й не тільки люди і їх взаємовідносини, але і весь оточуючий мир в його безмежній різноманітності повинен бути предметом нашого гострого сприйняття і спостережливості: кольори і фарби, тварини і машини, жара і гроза,—ніщо не повинно вислизати від нас, проходити мимо—все, що оточує нас, повинні ми впитувати в себе, створюючи тим самим запас знань її відчужань, без яких не може бути художника.

Приготовлюючи себе, свій матеріал до роботи над роллю, ми повинні раніше за все мати немов той запас сировини, з якого в процесі репетиційної роботи буде відливатись в потрібну форму задуманий нами разом з режисером художній образ. Нагромадження ж цієї сировини, створення кладової, звідки ми будемо черпати необхідний для створення образу матеріал, відбувається при допомозі спостережень, треба було б сказати—творчих спостережень.

Творче сприйняття оточуючого життя—така вимога повинна бути пред'явлена кожному художнику, і художнику сцени особливо, чому ми і в попередніх частинах нашої роботи і зараз, підходячи до розділу роботи над сценічним образом, повторюємо ще раз: спостережливість є перша і важливіша властивість актора. Готовлячи свій матеріал до роботи над роллю, прагнучи раніше за все до відтворення життєвої правдоподібності¹, ми, природно, прагнемо проникнути в схований за фізичними проявами внутрішній психологічний процес. Ми прагнемо відтворити не тільки форму і характер дій людини, але і зрозуміти внутрішні причини, що викликали дану дію. Отже спостережливість наша не повинна обмежуватись зовнішніми проявами оточуючої

¹ Питання сценічної виразності, театральності образу буде нами обговорене згодом.

нас дійсності, яку нам доведеться потім „імітувати“, копіювати. Наша задача глибша і значніша: ми повинні будемо цю дійсність витлумачувати, а для цього треба навчитись її розуміти, проникати в її суть і своє тлумачення, своє ставлення до відображеної дійсності передати глядачу в формі художнього образу.

Ми знаємо, що зовнішні і внутрішні дії людини, її вчинки і бажання знаходяться в нерозривному зв'язку і взаємно визначають один одного і, отже, нам необхідно не тільки спостерігати зовнішні прояви поведінки людини, але намагатись вловити внутрішні причини, властивості характеру, зрозуміти дану людину з боку психічного (душевного).

Загальнокультурний розвиток

Актору, що працює над створенням сценічного образу, необхідно в тій чи іншій мірі бути „психологом“, тобто вміти розбиратись у внутрішньому (душевному) світі тієї дійшової особи, яку йому треба грати. Виходить, ми повинні вимагати від актора-гуртківця, щоб він політично і культурно ріс і розвивався. Актор повинен стати вище тої ролі, яку він виконує, він повинен зрозуміти її, увібрати в себе і вміти витлумачити її. Якщо ви граєте інженера-конструктора або хіміка, то вся його діяльність і світогляд, як і питання побутові, повинні бути вам ясні і зрозумілі. Це не значить, що ви повинні для цієї ролі вивчити вищу математику або хімію, але розум ваш повинен бути досить гнучким і всеосяжним, щоб зуміти увійти в коло інтересів даної ролі, щоб створити переконливий і життєвий образ інженера.

Звичайно, актор повинен бути одночасно безпосереднім, вміти захоплюватись задачею, що стоїть перед ним, безпосередньо (почуттями). Не слід розуміти вище сказане так, що ми вимагаємо від актора сухого, головного, раціоналістичного підходу до ролі. Темперамент, пристрасність, гумор, безпосередність — все це найнеобхідніші і найцінніші властивості актора, але всі вони можуть бути вбиті безкультурністю. Ось чому ми і говоримо, що актор, який володіє потрібними сценічними зовнішніми і внутрішніми даними, одночасно повинен інтелектуально (розумово) загальнокультурно рости і розвиватись.

Все досі вивчене нами — сценічні вправи по вихованню актора, по оволодінню своїм внутрішнім апаратом, органічна увага і зв'язані з нею м'язи, виправдання і творча фантазія, сценічна дія і задача, нарешті, взаємодія між партнерами на сцені без слів і з словами, — все це повинно підвести нас до роботи над образом, над роллю і текстом автора.

В більшості цих сценічних вправ учасник вправ залишався сам собою: в своєму віці, зі своїм голосом, манірами, — словом з усіма життєвими властивостями, і тільки пристосовувався, знаходив форму, характер своїх дій, своєї поведінки в даних, задалегідь обумовлених сценічних обставинах.

Слід також нагадати, що сенс сценічних вправ, які пророблювались, був в тому, що умовні обставини, що визначають нашу сценічну поведінку, немов змішувались з дійсними, не умовними обставинами і що відповідно цьому наші реакції на сценічні умовні об'єкти не відрізнялись від наших реакцій на об'єкти життєво-дійсні, не умовні. Ми впирали на те, щоб в цих вправах немов стерлась межа між сценічною и життєвою правдою, щоб учень всією своєю істотою органічно увійшов в життя на сцені, зіткнув би у єдину нитку поведінки сценічні дії, обумовлені задалегідь, і дії, що виникають несподівано, як реакція на випадкові життєві явища, які виникають помимо нас в той час, коли йде вправа.

В цих сценічних вправах кожний вчиться органічному життю на сцені і виховує в собі вміння вільно виявляти свої почуття на сцені (почуття як результат виконання сценічної задачі), вміння діяти і відноситись з повною правдоподібністю в заданих сценічних обставинах.

Володіння своїм матеріалом є необхідною умовою для успішної роботи над роллю, але це тільки одна з умов — не більше (володіння своїм матеріалом і глибоко, повно зіграна роль — це далеко не одне й теж).

Тут нам слід повернутись до другого циклу вправ, де ми почали, так би мовити, „відходити від себе“, додавати до своїх власних рис деякі нові риси характеру, що ми зображаємо, й тим самим трохи змінювати себе, опановуючи ту чи іншу ступінь характерності.

Сценічна характерність

Ми пропонували такі обставини, в яких вам треба було, наприклад, навчитись поводитись з якимсь рядом предметів, що визначають ту чи іншу професію людини. Згадайте приклад з шофером і з машиною, що зіпсувалась, або вправу, в якій один з вас був лікарем, а другий хворим. Ось тут і полягає початок роботи над образом. Як поведеться лікар з хворим, що прийшов до нього на прийом, як він виймає трубку, слухає, наказує показати язик, або горло, розпитує про хід хвороби, як пише рецепт? І т. п. і т. п. Всі звички лікаря, навички, маніра поводження з предметами і людьми, що приходять до нього за допомогою, повинні бути вивчені й відтворені нами з найбільшою повнотою. Ми немов будемо вводити в свою поведінку риси, нам досі не властиві й вибрані нами з наших знань, спостережень, вражень для того, щоб створити переконливий образ лікаря, щоб і глядач повірив, що саме так лікарі себе й поведуть у своїй професійній роботі. Про це ми вже говорили й пропонували ряд вправ, які можуть бути вами легко доповнені й розвинені: кондуктор і пасажир, фотограф, годинникар, машиніст і т. п. Отже, першим кроком до характерності нехай буде оволодіння рисами (ставлення до об'єктів), властивими людині тої чи іншої професії: ви шофер, ви—лікар, ви—касир і т. п. Певний відбиток на вашу поведінку це накладе, хоч і в цих випадках свій характер в основному ви не міняєте.

А тепер уявіть собі, що в цій же вправі з лікарем, як хворий, приходять учень, який дістає завдання—зіграти неухвалливу людину. Це буде наступним етапом у вправах на характерність. Ви повинні будете зрозуміти, що таке „неухвалливість“ і зробити її на дану вправу своєю рисою, тобто встановити відповідне ставлення до оточуючого, перетворитись на час самому в неухвалливу людину.

Або так само, як було у нас у вправах на публічну самотність, ставте такі завдання, коли учень сам визначав собі задачі й зміну їх, стараючись раніш за все знайти вірне ставлення до ряду об'єктів і до оточуючої обстановки. Обумовлюючи обстановку, дієте як хочете, але поставте перед собою додаткову задачу ще оволодіння тою чи іншою рисою характеру. Шукайте дразливу людину у себе

дома, одну чи з сестрою, з братом і т. п. Але вже й другого учасника наділіть якоюнебудь рисою характеру, якою йому доведеться оволодіти. Шукайте риси характеру людини веселої, сміхотливої або, навпаки, злої, неприємної. Робіть такі етюди по-одному і з партнерами в порядку публічної самотності або у заздалегідь заданій сценічній дії й взаємовідносинах.

Вправи по роботі над образом

Починаємо з визначення внутрішніх рис характеру, яким нам треба буде оволодіти, й потім приходимо до того, в якій зовнішній формі даний характер повинен виявлятися. Іншими словами, ми обумовлюємо завчасно в вправі (а потім і в ролі), якими сценічними відношеннями повинні ми оволодіти, бо сценічний образ є комплекс (сполучення) відношень актора до предметів, подій і партнерів. Ми говоримо, що дана людина, яку нам треба зіграти, має такі риси характеру, її ставлення до оточуючої дійсності таке, а обставини, в яких вона знаходиться такі; треба встановити, як вона повинна в них себе поводити. Мало обумовити й зрозуміти риси, що відрізняють образ, який ми граємо, так звану характерність, треба нею органічно оволодіти.

Сама вправа й буде, таким чином, немов втіленням в наш власний характер нових, додаткових рис характеру задуманого образу. Ставте себе як людину з певною рисою характеру (скажемо, неухважливу) в різне становище, наприклад—у себе дома збирається на службу, або на залізничній станції з речами, або в гостях, на вечірці,—одним словом—неухважлива людина в різних положеннях і взаємовідносинах з партнерами. Таким чином ви повинні немов зжитися на сцені з цією рисою—неухважливістю, органічно приєднати її до свого характеру, створивши таким чином новий характер—образ неухважливої людини.

Отже, раніш за все треба розібратись, зрозуміти, обумовити риси характеру, які ми шукаємо, а потім вже пробувати оволодіти ними, керуючись, як раніше, почуттям правди.

Почуття міри і смаку в даному разі в більшій мірі повинні керувати нами, щоб нам не впасти в зовнішній

показ, в зображення. Ми повинні уникнути зовнішнього зображення характеру, а навпаки, змінюючи свій характер в бік обумовленого образу, зробити це так переконливо, так органічно (внутрішньо, глибоко), щоб і не розібрати було, де „ви самі“ і де „образ“.

Ускладнюйте далі пропоновані обставини. Наприклад, вам дається завдання—відтворити поведінку людини скупой, що перераховує свої збереження перед тим, як лягти спати.

Ви розумієте, що раніш за все, як у всіх попередніх вправах, треба знайти виправдання всьому заданому—виправдання вже більш складне, ніж раніше, оскільки тут і місце дії, і обстановка, і взаємовідносини з партнерами, і самі ви—все змінюється. Так от тепер вам треба знайти характер „скупой, жадібної людини“. Вам раніш за все треба зрозуміти, що це за явище—скупість, жадібність, згадати з того, що бачили й читали (запаси ваших знань і спостережень), як поводять себе й виглядають такі люди і примусити себе подивитися на світ, на оточуюче очима такої людини.

Сценічне ставлення— шлях до образу

Основою сценічного образу є ставлення. Ось з цих основних ставлень даної дійової особи до оточуючої дійсності й буде складатись і самий характер її, так званий образ.

Для того, щоб характер органічно освоїти, ми стараємось оволодіти цими ставленнями, знайти й пробудити в собі відповідні бажання; чого хоче людина скупа, жадібна?—питаємо ми себе.—Вона хоче накопичувати цінності, оточуючі цінності зробити своїми, для неї важливіше за все її власний статок, їй жалко розлучитися з накопиченим, її думки скеровані з прицілом на привласнення оточуючого, їй жалко витратити накопичене навіть на себе саму. З певним підсиленням цієї риси у людини саме існування її стає безглуздом: вона стає рабом речей, що їй належать, вона перестає цінувати суть оточуючого, природи, людей, взаємовідносин, стає підозрілою, замикається в собі, перетворюється в знаменитого Плюшкіна з гоголевських „Мертвих душ“, або в Крутицького з „Не було ні гроша“. Так ось, зрозуміти, що таке скупість і жадність, а потім знайти відповідне

ставлення до оточуючої дійсності—це й значить знайти внутрішню характерність.

Коли ми говорили „внутрішня характерність“, то це значить, що ми встановлюємо бажання, якими живе образ, що ми його шукаємо, і ставлення, якими він зв'язаний з оточуючою дійсністю. Треба мати на увазі, що по мірі оволодіння цією новою внутрішньою характерністю в зовнішньому нашому обліку, і раніш за все в очах, відбудеться певна зміна, тобто внутрішня характерність неодмінно в тій чи іншій мірі відіб'ється на зовнішності. Опановуючи наміченими рисами, освоюючи їх, роблячи їх для себе органічними, ми таким чином міняємо себе, міняємо свій природний матеріал і створюємо спочатку слабо окреслений, потім, по мірі оволодіння задуманими рисами, по мірі зміцнення їх виразності, — все більш і більш чітко обрисований художній образ (в якій мірі—це ми побачимо далі; грим дієвої особи, костюм і т. д.—все це буде результатом розв'язання основних внутрішніх рис ролі).

Поки йдеться про вправи, в яких розшуки тої чи іншої риси характеру внесуть ту чи іншу, часом слабо вловиму зовнішню зміну в нашій поведінці.

Треба мати на увазі й протилежне: коли буде йти мова про зовнішню характерність вікову, мовну тощо, ви побачите, що навіть суто-технічне оволодіння зовнішньою характерністю потягне за собою деяку перестановку у внутрішніх наших відчуженнях.

Отже, створюйте такі сценічні обставини, в яких на основі раніше пройденого ви будете діяти як образ задуманий вами.

Приклади вправ

Скажімо, така вправа: після довгої розлуки зустрічається два шкільних товариша; перший став скрягою й підозрілою людиною, другий — жартівник, любитель випити й погуляти. Другий приїжджає до першого несподівано на деякий час, погостювати. Крім погоджених виправдань, як ми це робили досі, вам доведеться провести роботу по сценічному втіленню задуманих образів.

Про скрягу ми вже говорили: старайтесь знайти такі зовнішні прояви, які найбільш повно відіб'ють внутрішню

його суть. Як буде виражатись та боротьба, яка буде відбуватись в ньому, в зв'язку з приїздом старого приятеля?

Адже мають бути витрати, прямо не скажеш, що грошей шкода, хочеться сховати, треба якось виплутуватись, а приїжджий дуже добродушний, тягне скрягу повеселитись, не помічаючи відразу, з ким має справу, влаштовується у нього дома тощо. Ось основні риси для створення другого характеру — сценічного образу.

Або такий приклад: одна дуже роздразлива і хвороблива людина на службі; приходить дуже настирлива, енергійна і нерозумна особа, яка вимагає видати їй якусь довідку. Довідки цієї він видати не може, оскільки це зовсім не по його часті і не в його установі. Він пояснює їй куди треба звернутись, але та дурна, все таки вимагає довідку від нього і він остаточно виходить з себе. Де все це відбувається, яка установа, яка довідка—все це вимагає докладних виправдань.

Або ще: сварлива, люта дружина і добродушний, в'ялий чоловік. Так звана „шляпа“. Або навпаки: хвора, що з сил вибивається від праці дружина і п'яниця і ледар чоловік; чоловік приходить додому ще дістати грошей на горілку. Словом—тут перед вами відкривається можливість найрізноманітніших положень, сценічних взаємовідносин на основі заздалегідь запропонованих образів.

Ми вже сказали, що основа образу у внутрішній характерності, яка раніш за все відбивається в очах актора: знайти веселий погляд людину—це значить раніш за все знайти веселий погляд на оточуюче. На що не подивишся—все приємно, все добре, все весело. Або навпаки: похмура, важка людина. В її очах раніш за все і відіб'ється ця похмурість і неприязнь до оточуючого. Недарма кажуть, що очі—дзеркало душі, в очах відбиваються основні властивості людини, також як і вираз очей визначає внутрішній стан людини.

Вище ми сказали, що внутрішня характерність в міру органічного оволодіння нею, неминуче повинна знайти відповідний вияв в зовнішньому образі, тобто в зовнішній характерності.

Необхідно зрозуміти, що кожний художній образ, кожна роль є по суті створенням нового характеру, відмінного від нашого власного, життєвого і від кожної попередньої

або наступної нашої ролі. Не в тому справа, яка ступінь цієї відміни—важливо те, що вона є і необхідна повинно бути.

Кожний образ у вправі, кожна роль, зроблена актором на сцені, повинна бути раніш за все індивідуальною—тобто відрізнитись чимсь і від того як зробив би цю роль перший-ліпший виконавець і від того як зробив інші ролі сам виконавець.

До роботи над образом ми говорили учню: опануйте своїм власним матеріалом, залишайтеся самі собою, будьте звичайні і вільні фізично, тоді просто, вільно і переконливо будуть виявлятися ваші почуття на сцені, навчитесь довільно керувати вашим внутрішнім, психічним механізмом.

Для чого все це ми робимо? Не тільки для того, щоб бути звичайними, життєво правдивими на сцені. Ми робимо це для того, щоб на основі м'якості, гнучкості, податливості, вміння розпоряджатись своїм внутрішнім матеріалом, на основі життєвої правди створювати нову сценічну правду, художній образ.

Ми стверджуємо, що кожен образ, кожна роль обов'язково є роллю характерною. Працюючи над роллю, кожен раз актор створює з себе, з свого характеру, новий сценічний характер.

Кожна роль—характер. Кожний образ створюється на основі особливої, тільки йому властивої характерності. Ми знаємо: чим кращий актор, тим ширший його діапазон. Іван Михайлович Москвін—цар Федор і Голутвин, Мочалка-Снігірьов і купець в „Гарячому серці“,— смішний і зворушливий, лютий самодур і жалюгідна, нещасна, ображена людина Достоевського,—яких тільки образів і характерів не створював цей чудовий актор! Л. М. Леонідов—Мітя Карамзов, Лопухин, Плюшкин, тощо. Б. В. Щукін в театрі Вахтангова—Бульчев, Тарталья, Павло у „Вірінеї“, Соломон Шапиро в „Заговоре чувств“, тощо.

Чи впливає з цього, що ми відкидаємо ту чи іншу скерованість в розвитку актора і вважаємо, що кожен може грати першу-ліпшу роллю, що байдуже, як виховувати учня, які уривки призначати йому в учбовій роботі тощо? Зовсім ні.

Матеріал актора і роль

Внутрішні і зовнішні дані актора повинні використовуватись відповідно кожному даному випадкові.

Справа режисера—витлумачити роль і відповідно до такого тлумачення підбирати акторський матеріал.

Яким же слід виховувати акторський матеріал, які повинні бути основні якості акторського матеріалу для того, щоб актор міг зростати, не замикаючись в обмежене амплуа?

Раніш за все актор повинен володіти сценічною заразливістю; сценічне обаяння — ось перша якість. Можна сказати, що ця властивість в певній мірі зв'язана з наявністю у актора гумору. У всякому разі, примусити разом з собою посміхнутись глядача, заразити своїм почуттям смішного, — необхідна властивість актора, без сценічного обаяння нема актора. Актор без гумору, без „почуття смішного“ — поганий актор.

До цих внутрішніх властивостей актора слід додати почуття характерності, тобто вміння влізати в образ, який граєте, злитись з ним, пристосовувати свій матеріал до задуманого образу. Вміння це може розвиватись у вправах, заняттях і доводитись до досконалості, але в певній мірі воно повинно бути властиве кожному, хто займається сценічним мистецтвом. Щоб створити в кожній ролі новий характер і не ходити одним і тим же „героєм“ і тільки костюм міняти, кожний актор повинен в тій чи іншій мірі оволодіти почуттям характерності.

Це про внутрішні дані. Тепер про зовнішні: є люди різної зовнішності, комплекції, різних пластичних, голосових і інших даних. В п'єсах ми будемо завжди зустрічатись як з характером, так і з зовнішністю образу, який нам треба буде відтворити. І ось тут виникає питання міри відповідності акторського матеріалу з матеріалом ролі, і, звичайно, там де повинен бути красивий, високий, стрункий, легковажний, що користується успіхом у жінок Дон-Жуан, не розумно ставити маленького, товстенького Лепорелло, також як не можна актрисі в 65 років грати молоду дівчину. У всьому є міра, або, у всякому разі повинна бути. І ось тут важливо встановити відповідність даних актора (при чому цілком можливо, що в одному випад-

кові важливіший збіг внутрішніх даних на шкоду зовнішнім, в іншому випадкові—навпаки) даним ролі, написаної драматургом.

Вивчення питання психо-фізіології образу слід замінити поняття про амплу, яке давно виродилось в штамп.

Ось перед нами роль молодого парня, комсомольця— він веселий, товариський, темпераментний, швидкий, любить позалицятись і не без успіху, в компанії— заводила, тощо. А ось роль іншого— соромливий, угловатий, повільний, флегматичний, компанії уникає, (що не заважає йому бути хорошим товаришем). Що ж ми скажемо: перший—це „фат“, або „перший любовник“,—а другий „резерв“? Ні. Ми будемо підбирати в тому і другому випадкові матеріал як по віку, так і пластично, як по внутрішніх так і по зовнішніх даних найбільш підходящий до потрібної трактовки (тлумачення) ролі.

Але якщо уявити собі пару цілком однакових по голосу, зросту і зовнішності виконавців, то ми виберемо того, в кому більше розвинуто почуття характерності, здібності до створення образу шляхом відповідної обробки свого природного матеріалу. Виходить, створить сценічний образ—це значить створити його характер. Іншими словами, з свого акторського матеріалу шляхом тих чи інших змін його ми створюємо новий сценічний характер образу. В цьому розумінні кожний актор неодмінно повинен бути характерним актором, тобто актором здібним перебудовувати свій матеріал (внутрішній і зовнішній) з метою створення сценічного образу.

Інша справа, в якій мірі відбувається ця перебудова і в якій мірі актор повинен мінятись, або як ми говоримо, уходити „від себе“.

Раніш за все треба сказати, що не слід розуміти слово „характерність“ в тому розумінні, що актор повинен мінятись до невпізнаваного (бувають і такі актори, але це не слід розглядати, ні як якість, ні як недолік).

Найголовніше, щоб створений образ відповідав смислу, суті спектакля і п'єси. Був би типовим, вірно розкривав би тип, даний автором, а схожий актор, що грає цю роль, на себе в житті, чи ні—це питання другорядне.

Є актори, в даних яких почуття характерності грає переважну роль і які без яскравої, як говориться гострої

характерності до роботи на сцені взагалі не пристосовані. Таких акторів можна назвати характерними переважно. Зміни, що відбуваються в них, як внутрішні (це необхідно в першій-ліпшій ролі, в образі) так і особливо зовнішні, дуже помітні, різкі. Такі актори від ролі до ролі змінюються дуже значно: сьогодні він — спорохнілий і шамкаючий старик, завтра — молодий, товстий увалень, післязавтра — забитий, хитрий чиновник Островського і т. д. і т. п. І є актори, які по своїм даним не можуть змінюватись в такій мірі і залишаються на сцені в ролі зовнішню майже самі собою. Зауважте, ми говоримо „майже“, тому що та чи інша зміна зовнішня в них відбудеться неодмінно, і ця зміна буде залежати кожного разу від того, який внутрішній характер образу дається актором: очі, жест, інтонація і весь облік його від ролі до ролі в певній мірі неодмінно буде змінюватись.

Подивимось тепер на основі чого це буде відбуватись.

Підготовка виконавця до роботи над образом повинна відбуватись у відповідності з його даними. Виконавцям з переважною схильністю до характерності слід брати етюди, вправи, в яких вони зможуть цю свою здібність розвивати; менш схильним до змінення свого матеріалу, в розумінні зовнішньої характерності, слід у вправі пропонувати образи більш до них близькі, але все таки слід спостерігати, щоб внутрішня характерність (основні властивості образу) знаходила для себе певну зовнішню прояву і щоб актор-гуртківець від вправи до вправи, від образу до образу схоплював різницю в цих своїх проявах.

Вправа по роботі над образом не може бути здійснена одразу повністю. Це тривалий процес, протягом якого виконавець повинен освоїти, зробити органічними ряд рис характеру, з яких складається задуманий образ.

В дальнішому ми перейдемо до роботи над текстом, над роллю, написаною драматургом, де з дії даної особи буде витікати її характеристика, поки ж в цих вправах ми повинні самі придумувати (фантазувати) і характеристику образу і обставини, в яких він знаходиться.

В попередніх вправах частково ми уже підходили до такого роду роботи. Якщо в одній з вправ у нас діяли два брати, з яких старший серйозний, зрівноважений, працездатний, а молодший — легковажний, галасливий, можливо

після випивки повертається додому і заважає старшому спати або займатись, то по суті справи ми тут зустрічаємось з двома різними типами людей, з двома різними характерами.

Якщо раніше при виконанні цієї вправи нас цікавили — як основне завдання — правда взаємовідносин, зв'язок між партнерами, „сценічні відносини“, — то тепер при безумовному збереженні всіх вищеперерахованих умов — керівник повинен робити упор на виявлення характерів образів. Він буде міркувати примірно так: ви поведитесь правдиво, запропоновані обставини виправдовуєте, взаємовідносини переконливі, я вірю, що ви брати, чи сестри, що це ваша кімната, що зараз ніч, що ви в сварці і т. д. сценічні відносини між вами зав'язались: ви розмовляєте один з одним не придуманими, а живими словами, що виникають у кожного з партнерів в залежності від іншого. Це добре, але всього цього тепер вже не досить: мені потрібна більш виразна обрисовка характерів, дійовий їх розвиток протягом вправи. Знайдіть і виразіть в дії, в чому легковажність другого, в чому солідність і серйозність першого. Раніше з сценічних обставин і взаємовідносин витікала необхідність деякої зміни характеру учня, з метою пристосувати його до завдання (наприклад, діловий, суворий або легковажний та дурноватий); тепер же навпаки: з метою оволодіння образом ми створюємо (спеціальні) сценічні положення. Наприклад, старший брат (серйозний): 1) збирається на роботу чи 2) розмовляє з дівчиною, яка йому подобається чи 3) пояснює товаришам якунебудь статтю в газеті тощо. Взагалі шукайте такі положення, які допоможуть вам проявити риси задуманого образу так, щоб в результаті вам стала властива поведінка такої людини, яким ми уявляємо себе у вправі старшого брата. Для другого, молодшого брата, шукайте інших положень: 1) в пивній з приятелем, 2) у лікаря амбулаторії вимагає бюлетеня, прикидуючись хворим, 3) розмова з директором про звільнення тощо.

При вправах такого роду слід вимагати від виконавців ясного обмалювання характеру, виходячи з внутрішніх властивостей задуманих образів: в одному разі — веселий і легкий, в другому — серйозний і суворий, в одному разі — лютий образливий, в другому — добродушний

ласкавий, незграбний і грубий, задумливий, уважний тощо.

Такого роду внутрішніми характеристиками повинен вчитись опанувати кожний. Тут слід лише більш менш дотримуватись відповідності віку і по можливості загальнокультурного інтелектуального розвитку. Природно, що для того щоб зіграти образ інтелігента старої Росії з п'єси, скажімо, Чехова, вам треба буде освоїти його маніру говорити, а для цього вам не досить буде вивчити текст і говорити слова, частина яких, можливо, вам самим буде незрозуміла, а треба навчитись в ролі мислити так, як мислили відтворювані вами люди, а це неможливо без того, щоб самому не стати вище в загальнокультурному відношенні, ніж дійова особа, що зображується.

Тому в попередніх вправах, які повинні будуть підвести вас до роботи над ролями, вам доведеться добиватись створення задуманого вами образу, скажімо, інтелігента, вченого, не тільки шляхом освоєння задуманих рис характеру, але і шляхом роботи „вокруг образу“, шляхом підняття свого загальнокультурного рівня.

Виходить, перед вами буде цикл вправ (відповідно пропонуваним етюдам), в яких молодий актор повинен буде відтворити ряд сценічних характерів, задуманих чи взятих на основі ролі, що підготовлюється, не змінюючи себе або змінюючи цілком незначно у відношенні віку. Весь упор повинен бути зроблений на оволодіння внутрішніми властивостями образу і на відповідне зовнішнє виявлення цих внутрішніх властивостей. Для схильних до зовнішньої характерності слід брати вправи на такі образи, у яких вони зможуть цю свою властивість розвивати. В таких випадках можна відтворювати поведінку людей різного віку, комплекції і рис характерів аж до стариків і старух найстарішого віку, так би мовити „одряхляя“ себе чи навпаки „омолоджуючись“ до гранично дитячого звучання, наскільки акторський матеріал дозволяє це. Бувають випадки, коли актриса з повною переконливістю може відтворити 10—12-ти річного хлопчика або дівчинку.

В цих вправах на зовнішню характерність слід зберігати всі раніше подані у вправах вимоги: виправдання місця, обстановки, обставини взаємовідносин і задач. До всього цього слід додати виправдання образу. Не взагалі старик

чи стара семидесяти років, а який саме старик, яке його минуле, в яких обставинах знаходиться до оточуючого тощо.

Поруч з цим ви повинні зрозуміти і відтворити явища, що супроводять старість: одряхління людського організму, втрату гнучкості і пружності м'язів і сугавів, послаблення зору, голосу, зміну мовного апарату через відсутність, скажімо, зубів, тощо. Всі ці зовнішні фізичні ознаки повинні вами в кожному окремому випадкові враховуватись і відтворюватись в найпереконливішій формі. Тут, звичайно, можливі різні градації, ступені старості: бувають старики бадьорі, бойові, бувають — хворобливі, що кашляють і кречуть.

Для групи учнів (байдуже чи володіють вони більшою чи меншою мірою характерності) можна пропонувати такі вправи: засідання стариків не молодше 80-ти років. Нехай кожний придумает, нафантазує свій власний образ. Всіх об'єднайте відповідним виправданням — зібрались разом, щоб поділитись згадуванням про дитинство. Збираються всі поступово, з походками, рухами, звуком голосу, властивим людям літнім, і кожен нехай скаже невелику промову. Це, можливо, з боку і смішно, взагалі почуття смішного тут може мати місце, але ні в якому разі не повинно позбавляти учасників вправи серйозу і безпосередності у відтворенні незвичайного засідання.

Нехай буде цілком переконливо для того, що дивиться з боку, що ось зібрались старики і старушки і базикають між собою, і шамкають, і кречуть так, що від справжніх і не відрізниш. Будуть на цих зборах і худі, і товсті, і веселі, і люті, і глуховаті і добродушні, і язвительні, хто як нафантазує, але головне — всі старички дуже старі і взагалі симпатичні.

Далі беремо таку вправу для всієї групи. Обумовлюємо основне місце дії, наприклад, аптека чи довідкове бюро, телеграф, приміщення начальника станції і т. д. і т. п. Виберемо, скажімо, телеграф чи пошту. Кожний з учасників намічає і фантазує той образ, в якому він прийде посилати телеграму або грошовий переказ, тощо. Перш за все намічається той, хто приймає телеграми: чоловік чи жінка, вік, характер, ставлення до відвідувачів тощо. Встановлюється обстановка сцени, заготовлюються необ-

хідні предмети: папір, перо, взагалі все, що в даному разі треба. Потім кожний учасник по-одному, а хто хоче і вдвох, завчасно виправдавши взаємовідносини, приходять кожний в своєму заздалегідь наміченому образі і з своєю задачею. Можуть тут бути і старики, і товстяки, і військові, і цивільні, і спритні, і незграбні, і веселі, і сумні, і люті буркуни, і легковажні франти, які не від того, щоб зав'язати знайомство з телеграфісткою. Кожний в своїй справі: хто телеграму послати, хто грошовий переказ, хто за марками, хтось можливо малограмотний сам написати не може, у когось текст одержаної телеграми переплутаний так, що нічого зрозуміти не можна, прийшов на телеграф розібратись в чім справа, тощо. І тут вже весь упор повинен бути на характерах, на фігурах, на звучанні голосів, на характері рухів, жестів тощо.

Підходьте поступово, починайте м'ярко, поволі опановувати характерністю. Ці вправи не робляться „з нальоту“.

Звикайте, зживайтесь з характерністю не поспішаючи, у ході вправи.

Не показуйте, не зображайте, не „наігруйте“, як ми говорили, зберігайте життєву правдоподібність, але намагайтесь з'єднати її з виразністю. Оскільки мова тут йде про зовнішню характерність, вам доведеться трохи ускладнити хід роботи.

Раніше в вправі ми добивались правди почуттів в заданих обставинах, почуттів, що мимовільно виникають з ряду сценічних дій (задач), що контролюються нами самими і керівником тільки з погляду наявності цієї правди. Чи щирі ми, чи органічно виявляються наші почуття і мислі? Чи безперервний зв'язок дій, з яких складається наша сценічна поведінка, уподобляючись поведінці життєвій? Такі були вимоги наші до того, хто виконує етюд.

В процесі здійснення сценічного образу задача стає складнішою. Ми питаємо—чи відповідає наша поведінка поведінці задуманого образу? Це значить, що перед нами встає питання сценічної форми.

Раніше це питання розв'язувалось лише в одному напрямкові: чи відповідає зовнішній прояв—сценічна дія—внутрішньому, збуднику що викликало його, і тільки; якщо не відповідає, вправа не виходила; при чому ми поправляли виконавця не з погляду зовнішнього: „зробіть так ось, таким

ось рухом візьміть предмет“, тощо. А завжди з погляду внутрішнього, тобто: „так ось поставтесь, того ось захотіть по-справжньому, органічно, тоді органічна буде і зовнішня проява всього вашого внутрішнього сценічного життя“.

Виходить, зовнішня дія („як“) була непримусеним результатом внутрішньої і цікавила нас тільки з погляду відповідності останній.

При переході до роботи над образом ми зустрічаємось з формою прояву життя образу, і тому наше почуття правди і контроль керівника будуть скеровані одночасно на те, як цей образ повинен бути обмальований, які прояви зовні годяться, а які заважають, які фарби надають схожість з задуманим образом, які, навпаки, його руйнують.

Роль керівника

Тут ми зустрічаємось з так званим режисерським показом, коли режисер, щоб наштовхнути, пояснити учню, або актору, що вірніше, що ближче до потрібного тлумачення образу, повинен вміти якимсь штрихом, якщо не вистачає слів, показати актору, чого йому не дістає для оволодіння образом, або, навпаки, що заважає йому.

Ось чому режисер повинен сам мати всі властивості, що вимагаються нами від актора. Режисер повинен вміти грати всі ролі, так би мовити, і чоловічі і жіночі, бути „психологом“, бути авторитетом у всіх галузях, особливо у відношенні смаку, стояти по знанням як можна вище, піднімати культурний рівень всього колективу, вчити його і вчитись одночасно самому. Режисер повинен любити актора, не нав'язувати, не вчити „з голосу“, не вдовблювати проти волі в актора своїх фарб, а підказувати актору, скеровувати його так, щоб той немов сам знайшов потрібну форму дії. Режисер повинен заразити актора своїм тлумаченням ролі, показати і підказати своїм „показом“, чого шукати для образу, зуміти переконати і запалити актора на дану роботу, все рівно велику чи маленьку, бо й маленьку, але добре і уважно зроблену роль, можна любити також і навіть більше, ніж так звану „головну“.

Одночасно режисер повинен настирливо добиватись потрібного йому малюнку і виявлення тої ідеї спектаклю.

яка завчасно була намічена ним з усіма учасниками спектаклю.

Нам уже доводилось говорити про те, що матеріалом для створення сценічного образу є сам актор. На відміну від інших видів мистецтв актор (в творчому процесі) є одночасно і творцем — художником і матеріалом, з якого художник створює образ.

Актор повинен відтворити при допомозі свого матеріалу (себе) задуманий разом з режисером образ (все рівно чи даний драматургом в п'єсі, або як ми робимо поки нафантазований для вправи).

Для цього ми зобов'язані по можливості докладніше виправдати, намалювати в своїй фантазії образ, який нам треба зіграти, зрозуміти його внутрішній мир, зрозуміти на основі якої дійсності, під впливом яких причин цей його внутрішній мир, його душевні властивості виникли й розвивались, і, нарешті, „бачити“ його зовнішньо, тобто знайти ту форму вияву, яка найбільш повно й виразно буде відповідати створеному нами уявленню про даний образ. Обумовивши і зрозумівши образ умом, ми його, так би мовити, пояснюємо словами: ось ми хочемо, щоб він був товстий, незграбний, добродушний, тугодум, такого ось віку, займається такою ось роботою тощо. Далі, намагаючись наблизитись, зжитись з образом, ми фантазуємо його минуле, як він зростав, яке було дитинство, як полюбив дівчину, хотів з нею одружитись, а вона вийшла за іншого, як він поїхав в інше місто, як у нього померли батьки і він залишився один, тощо.

Такого роду картина життя образу, ріднить його з нами, робить його ще більш близьким і зрозумілим, і, зжившись з ним мисленно, ми повинні у вправах почати зживатись з ним органічно. Задуманий нами образ повинен немов ожити в нас самих, ми повинні підходити до нього з усіх боків і немов прикидувати в процесі вправи як за нього взятись. Контроль керівника і самоконтроль актора повинні робити тут нову і більш складну роботу.

Ми починаємо підбирати пристосування, фарби, що стверджують нас в даному образі, і відкидати зайве, що уводить нас в бік від задуманого образу. І ці фарби, ці пристосування суть дії образу, його поведінка. Це вже не пояснення умом і словами, а відчуття, спочатку неясне,

можливо, окремих рис образу, а потім все більш і більш повне засвоєння як думок і почуттів образу, так і форми їх вияву. Процес роботи над образом у вправах є наче процес влізання актора „в шкіру“ образу, користуючись висловом великого російського актора-реаліста М. С. Щепкіна. Дійсно можна сказати, що поки не влізеш цілком і поки не відчуєш, що і шкіра по тобі, до того все буде незручно, і роботу над образом не можна вважати закінченою.

Треба сказати, що шлях роботи над образом є шлях індивідуальний і готового рецепту на кожний випадок і для кожного актора бути не може. Тут дуже важлива роль керівника-режисера, від нього вимагається велика чуйність.

Звичайно ми починаємо зсередини. Ми визначаємо внутрішні властивості образу, потім розбираємо його в зв'язку з оточуючою дійсністю, поскільки в результаті впливу цієї дійсності на образ складався його характер. Одночасно ми враховуємо його фізіологічні властивості (будову тіла), що складає єдине ціле з властивостями характеру. І ставлячи образ в різні сценічні обставини, намагаємось знайти форму поведінки, що найбільш виразно його виявляє; ми зживаємось з образом, органічно з'єднуємось з ним.

Виходить, в процесі репетиції (вслід за розбором і виправданням внутрішніх рис образу) виникають відповідні вимоги до учня чи актора. „Спробуйте ходити дрібними кроками і тихо сідати на край стільця, слухати, коли говорить партнер, скажімо, витягнувши шию і трохи прижмуривши очі“ тощо. Ми пробуємо, виходить, різні фарби для виявлення образу і шукаємо найбільш підходяще втілення цього образу саме засобами даної акторської індивідуальності.

Що це значить? Це значить, що коли нами намічений у вправі образ, наприклад, подхаліма, кар'єриста, що бажає прислужитись, бути з вищими подобострасним, переслідуючи мету дрібної особистої вигоди (у Островського часто зустрічаються такого роду чиновники, стряпчі і в наші часи ще трапляються подібні типи), то в дії ми повинні шукати фізичного вияву цієї основної його властивості. Тому не взагалі ми скажемо актору: „слухає, витягнувши шию“, а тому, що це повинно виявити звичку, що

народилась від риси його характеру — підлесливість. Не взагалі ми запропонуємо актору або ствердимо знайдений ним самим спосіб сміятись в даному образі, наприклад, не сміятись, а обережно хіхикати, а тому, що сміятись весело, голосно і відкрито даний образ не буде, оскільки постійний переляк перед начальством давно позбавив його цієї властивості і привчив замість сміху до „підхікання“. Таким чином ми будемо говорити актору під час репетиції чи вправи: „ні, це сміх не той, ні, цей поворот і погляд не той, ця інтонація не та, що нам потрібна. А ось як налили, наприклад, чарку, випили її, а потім подивились на партнера, ось це правильно, це було від образу, в цьому був намацаний образ“. Отже, вимога тут подвійна — виразність образу, але не „взагалі“, а заснована на нашому розв'язанні його, на нашому задумі, ідеї образу. Скажімо, того ж подхалима можна зробити жалюгідним, що викликає співчуття, — логане, тяжке життя, злидні, велика сім'я, постійна залежність від оточуючих, — і ми шукаємо фарб для втілення цієї думки, цієї ідеї образу. Або кар'єрист, догодливий до старших, хам по відношенню до молодших, пролізає, щоб шкодити, викликає почуття огиди — і тільки. Для нього треба буде шукати спосіб вияву трохи інший; дещо буде звичайно і збігатись в цих двох типах, але дещо буде відрізняти їх один від одного, оскільки міра нашого ставлення до того або другого образу різна.

Друга вимога, щоб все знайдене — і сміх, і походка, і жест наливання горілки, одним словом, вся поведінка образу — була органічна для вас самих, для актора, зробити поведінку образу вашою поведінкою, кожний рух освоїти; зробити образ до такої міри для себе зрозумілим і відчутним, і в процесі репетиції так звикнути до нього, щоб кожний момент відходу від нього, зовнішнього чи внутрішнього, відчувати, як незручність, мати потребу тут же „вправитись“ в нього. Ця вимога „органічності“ нам вже повинна бути зрозуміла, оскільки саме це відчування і намагались ми виховати в собі в процесі всього першого етапу нашої роботи, роботи над собою, над своїм внутрішнім матеріалом.

Вище ми сказали, що здійснюємо ми образ засобами даної акторської індивідуальності. Що це значить? Це значить, що коли керівник дає завдання актору або учню

у вправі здійснити сценічний образ, то він повинен заздалегідь врахувати можливість даного акторського матеріалу, відповідність даних актора з задуманим образом, можливістю органічного оволодіння рисами образу. Нафантазований нами образ повинен мати певні риси характеру і відповідні дані фізичні, тілесні. У вірно задуманому образі ця відповідність буде неодмінно в наявності. Виходячи з характеру поведінки нашого чиновника, ми можемо приблизно визначити його фізичні дані, його темперамент і ін. Скажімо, якщо ми вважаємо за необхідне робити образ чиновника саме так, як ми вище говорили, то нам слід, примірно, брати актора, що може відтворювати маленького, вертлявенького, худенького чоловіка з швидкою реакцією і гострим почуттям характерності. Актор з такими даними найбільш близько зможе підійти до здійснення задуманого нами образу. Але, припустімо, що такого акторського матеріалу у вас нема, а є актор високий, довгий, з загальмованою реакцією, з в'ялим темпераментом, так званий флегматик, „размазня“.

Що ж, ми повинні втискувати в нього задумані нами риси образу, вимагати від нього такої поведінки, яка іде в розріз з його природними даними? Ні в якому разі ми не повинні цього робити. Треба змінити образ так, щоб він міг бути відтворений органічно саме даним актором. Треба відмовитись в такому разі, від деяких задуманих рис характеру, якщо вони не виходять органічними, і піти на поступки акторському матеріалу. Закон органічності, закон виправдання залишається непохитним і в цій частині нашої роботи, як раніше.

Робота над текстом

Всі вище запропоновані вправи на „образи“ безпосередньо передують роботі над роллю. Образ може бути придуманий нами, може бути взятий з уривка чи п'єси, над якими нам треба буде працювати.

В першому разі ми самі наділяємо його тими чи іншими рисами характеру, в другому (коли образ взятий з п'єси чи уривка) нам треба проникнути в задум автора, з'ясувати, якими рисами наділений цей образ, і яка характеристика дана йому самим автором.

Для цього нам треба навчитись читати п'єсу і роль. Ми повинні уважно розглянути питання про так зване розкриття тексту і зрозуміти, яка існує залежність між словами і змістом в них закладеним.

Коли ми говорили про етюди з словами, то тоді вже вказували, що слова можуть говоритись тільки в тому випадкові, коли це потрібно, коли виникає органічна потреба висловити будьщо, — тільки тоді слова будуть живі, свої, а не надумані, не „літературні“, і тільки така жива органічна мова на сцені буде єдино переконливою. Що ж це визначає — жива органічна мова? Чому в одному випадкові ми відчуваємо, що актор каже ніби свої власні слова і тоді він правдивий, а в іншому ми чуємо в устах актора вивчені чужі слова, і тоді мова звучить фальшиво, неорганічно?

Тут ми повинні згадати й застосувати ті ж основи, що ми встановлювали в питанні з сценічною дією. Сценічне слово є вид сценічної дії. Якщо ми знайшли й засвоїли причини, мотиви, що породили дане слово, якщо воно спрямоване до певної мети впливу на партнера, тобто — якщо слово виправдане (згадайте, виправдати позу — значить осмислити її), тоді воно живе, якщо ні, — тоді воно завжди буде виголошення, „декламація“, погане чи добре, але наслідування, підміна живої мови штучною.

Так само, як в сценічній дії ми шукали в основі бажання, що її породило, і разом з засвоєнням даного бажання виходила й жива дія, так і для того, щоб звучала жива мова, нам треба не запам'ятовувати життєву інтонацію, наслідуючи їй, як попугай, а знайти в собі те, що спонукає нас сказати, і тоді разом із знайденим збудником вірно прозвучить і потрібне слово.

Адже, в чому, власне, справа?

Для чого ми говоримо слова?

Для виразу тої або іншої думки чи почуття.

За кожним виголошенням словом, фразою приховуються думки й почуття людини. Слово є той ключ, що відкриває думки й почуття, що знаходяться всередині людини.

При чому запас думок і почуттів завжди значно більший, багатший, ніж те, що вимовлено. І чим точніше, коротше сформульовані думки в словах, тим більше в них змісту, тим, отже, більше під ними скрито глибини. Дві людини хочуть

висловити одні й ті ж почуття і думки, що їх хвилюють. Одна буде говорити довго, плутано й нецікаво, інша висловить все це коротше, зрозуміліше, переконливіше і, нарешті, думки і того і другого можуть бути висловлені в кількох фразах, де все зайве буде відтиснене й залишиться чистий, нерозріджений зміст, що висловлює лише найістотніше.

Саме така фраза, що заключає в собі максимум думки, почуття, і є найбільш дійвою і, можна сказати, художньою, тому що в ній, в маленькій, зберігається дуже великий зміст і за допомогою цього маленького ключа ми відкриваємо велетенське приміщення людських думок. Такі афоризми, прислів'я, лозунги. Великі й сильно висловлені думки завжди небагатослівні й вимагають розшифровки, тобто в них треба вдуматись, щоб зрозуміти глибину тих думок, що в них закладені.

Справжній художник слова завжди небагатослівний, лаконічний.

Слова, що їх говорять персонажі в такого автора (наприклад Островський, Чехов, Горький) завжди висловлюють думки й почуття саме даної дійової особи, є виявленням внутрішнього світу даної особи. Перед нами проходить частина життя людини; через живі, даному образу властиві слова розкривається нам її минуле, її інтереси і її характер. І саме шляхом підбору простих, живих, правдивих слів і висловів створюється художній образ, і тим складніше завдання розкрити його, що за цією зовнішньою простотою переховується все багатство і вся складність людської натури.

Текст і смисл

Коли ми відкриваємо п'єсу чи роль, то ми передусім маємо справу з текстом, із словами, що виголошуються дійвою особою. Через ці слова, а також і через дії, що зазначені в ремарках, примітках автора, розкриваючи смисл цих слів, ми приходимо до встановлення характеру дійвової особи. Але саме, розкриваючи їх внутрішній смисл. Припустимо, перед нами роль, що наскрізь складається з добрих, на перший погляд, фраз і слів. Якщо ухилитись від внутрішнього смислу, від того, „з чим“ вони вимовля-

ються,—самі слова можуть бути „добрими“. Але якщо розібратись в їх внутрішньому смислі, якщо зрозуміти для чого і з яких спонукань ці слова вимовляються, то ми можемо в деяких випадках встановити, що ці добрі слова прикривають погані, просто протилежні бажання і думки, тобто за добрими словами криється поганий зміст або, як далі ми будемо говорити, під написаним або виголошуваним текстом буде переховуватись внутрішній, так би мовити, підводний смисл.

Мольєр в одній з своїх комедій створив образ Тартюфа. Ім'я це стало нарицательним для визначення ханжі, лицеміра.

Варто нам зрозуміти, нащо, з яких мотивів Тартюф каже „добрі“ слова, і ми тоді ж побачимо, що за ними приховуються огидливі думки, і ці слова служать завісою темним і мерзотним пристрастям Тартюфа.

Для того, щоб зрозуміти, що таке текст і думка, візьмімо будьяку випадкову й найпростішу фразу: „Здрастуйте, Іване Івановичу“. Ось ми її просто прочитали без будь-якого виразу—це буде простим виголошенням написаної фрази.

Тепер уявіть собі, що ви тими ж словами хочете сказати партнерові: „Ви мене пізнаєте? Ви мене пам'ятаєте? Невже ви мене забули? Це ж я!“—це буде думкою, значенням виголошеної фрази, це будуть ті почуття й думки, що виявилися в цій нашій фразі, так би мовити, виштовхнули її й відповідно цьому значенню й буде звучати фраза, висловлена вами. Зіставте тут думку з сценічним завданням—хотінням. Вони будуть безпосередньо залежати один від одного. Тобто: що ви робите? Вітаєте, здоровкаєтесь з Іваном Івановичем, а для чого? Щоб нагадати, примусити його впізнати вас. Визначення завдання (хотіння)—це перший етап в розкритті тексту.

Далі тою ж фразою можна сказати: „Вибачте, що я вас турбую“—має бути розмова з партнером. Відповідно задача: окликнув, щоб переговорити у важливій справі (хотіння). Далі думка може зовсім не збігатись з виголошуваним текстом в тій же фразі; наприклад, скажете „здрасуйте“ як „чорт вас приніс“,—ось і буде текст: „здрасуйте“, а сенс буде просто протилежний.

Коли ми робили вправи на сценічну задачу, то бачили, що дія визначається хотінням (збудником, що її викли-

кає): відміняється хотіння (для чого роблю),—відміняється й пристосування, форма, характер дії (як роблю).

В роботі над текстом ми помічаємо, що є слова (що кажу) і думка (що хочу сказати). Це перше, що визначає звучання, інтонацію фрази, або слова.

Вірне розв'язання сценічної дії, а тому і слова, вимагає вірного розкриття хотіння (для чого). Далі це хотіння слід виявити в своїх власних словах, „підставних“, і, говорячи слова тексту, хотіти сказати, думати про підставні слова—це й буде визначати, що ми виявляємо думку, що полягає в даній фразі, або, інакше кажучи, це буде визначати, що ми розкрили значення, зміст фрази.

Уявіть собі, що на великій віддалі ми хочемо звернути на себе увагу Івана Івановича, що нас не бачить (хотіння). Виголошуючи цю фразу (привітання), ми хочемо сказати: „я тут“. Ця думка визначає нашу інтонацію, ми прокричимо: „здрасуйте—е, Іване Івановичу!“. І ще в додаток будемо махати рукою.

Звичайно, остаточна інтонація, як і вся наша поведінка, буде визначатись ще й нашим ставленням до Івана Івановича, і навколишньою обстановкою, і всіма обставинами етюда,—словом, всім тим, що відомо нам під терміном „виправдання“.

Ту ж фразу „здрасуйте, Іване Івановичу“ можна сказати з такою думкою: „що це я хотів вам сказати, дозвольте, забув“, тобто я буду говорити, згадуючи, увага моя спрямована на те, щоб пригадати навіть я викликав цього Івана Івановича, а машинально, між іншим, я буду з ним здоровкатись.

Вправа

Ось спробуйте під цю і іншу вами складену будьяку фразу підставляти різні значення, і намагайтесь вловити, як через інтонацію, вираз, звучання одної і тої ж фрази буде пробиватись різний зміст, як через одне і те ж слово буде просвічувати різне значення.

Вибір уривка

Для першого уривка краще всього брати не дуже складний матеріал, не дуже далекий від учня, щоб образи, що діють в уривкові, підходили до зовнішніх і

внутрішніх якостей виконавця. При чому учень, що має нахил до характерності, що органічно володіє нею у вправах на образи, може і в першому уривковій брати характерність вікову, мовну і т. ін. Краще вибирати уривок разом з учнем, щоб йому хотілося, щоб було по душі те, що він повинен зіграти, але щоб одночасно це було в його можливостях. Ні Чацького, ні Гамлета, а також на перший час—жодних важких і складних образів сучасних авторів брати не варто. З класиків краще всього брати оповідання Чехова, уривки з повістей і оповідань Горького (поки не з п'єс). Чому спочатку краще брати уривки не з п'єс, а інсценізувати їх? Тому що автор завжди прийде вам тут на допомогу. Він опише обстановку, зовнішність дійових осіб. Поведінка їх, окрім тексту, що виголошується ними, буде підказана автором, це допоможе нам на перший час розібратись в психології, внутрішньому світі відображуваних нами в уривковій людей.

Чому починаємо ми з уривка, а не з п'єси, не з ролі? Тому, що оволодівши частиною, пізнавши закони роботи над частиною ролі, поглибившись і досконально розібравши маленький відрізок ролі, ми в такий спосіб прокладаємо шлях до роботи над роллю в цілому.

Отже, разом з учнем ми шукаємо відповідний уривок. Краще всього на двох-трьох учасників, не більше, щоб увага педагога була максимально привернена до кожного з учасників, що не вийде, коли їх буде більше. Вивчіть всього Чехова, (оповідання зокрема, і відмічайте придатні для перенесення на сцену), вивчайте Горького (при читанні великих його творів, скажімо „Фома Гордєєв“, відмічайте, що можна взяти у вигляді уривку).

Читаючи твори сучасних авторів, робіть те ж саме. Націлюйтесь на уривок і одночасно на те, кому б з виконавців він підійшов. Чим ближче, зрозуміліше, доступніше буде перший уривок, тим краще. Тому уникайте тут усяких „страшних“ подій, вбивства, божевіль, будь-яких неймовірних пристрастей і ін.

Повернемось до питання про слова й думки (ви пам'ятаєте, що вони можуть бути протилежні один одному). Для з'ясування цього найважливішого питання продивимось чеховське оповідання „Полінька“. Прочитайте його уважно (його надруковано в кінці книги).

Дійові особи — Полінька й закоханий в неї прикажчик Микола Тимофійович — поставлені автором в такі умови, що вони змушені говорити не те, що вони хочуть сказати, а коли говорять саме те, що хочуть, то прикривають справжнє напускним; вони приховують від тих, що оточують їх, те, що відбувається між ними в дійсності.

Робота над „Полінькою“ Чехова

Оповідання дуже важке, але тим корисніше його розібрати, щоб на ньому зрозуміти схему роботи над уривком взагалі. Зміст оповідання такий: приходять нещасна закохана дівчина до друга (прикажчика) в магазин і хоче сказати йому: „Я нещасна, допоможіть мені“, а замість цього каже: „Покажіть мені мереживо, що мені звеліли купити“.

Він хоче сказати їй: „Я вас люблю й ненавиджу ту людину, яку ви любите, бо вона робить вас нещасною“, та змушений говорити: „Мереживо буває таких сортів“ і т. д.

Обстановка того часу — служба у хазяїв — не дозволяла людям бути тим, чим вони є; його можуть вигнати, він прикажчик, він зобов'язаний вихвалити товар і посміхатись, хоч би всередині в нього все розривалося. Вона повинна приховувати своє самовідчуття, тому що коли помітять, що тут плачуть, взагалі, якщо вони звернуть на себе увагу, то знов таки його виженуть із служби, та і їй неприємності будуть. Тому, коли вона схоплює момент, щоб сказати справжнє, то й це робиться непомітно, під виглядом звичайної розмови прикажчика з покупателькою, бо інакше вийде скандал.

Ось це сценічне положення треба спробувати здійснити, прослідкувавши разом з автором всю обстановку, взаємовідношення й характери дійових осіб, що дані вам не тільки в словах, ними виголошуваних, але й текстом самого Чехова про своїх героїв, про оточуючу їх обстановку й відповідно до цього про їх поведінку.

Про роль Миколи Тимофійовича

Ось перед вами виписана на папері роль прикажчика. На основі цього тексту й реплік партнерів ми повинні створити такий сценічний образ, щоб був би живим, ре-

альним, переконував би й хвилював глядача. Як це зробити? Ми вже говорили про це: актор повинен жити й хвилюватись почуттями ролі. Він повинен почуття й думки ролі зробити своїми, зжитись з тою роллю, що йому належить зіграти. І для цього передусім ми повинні зрозуміти роль, зрозуміти й відчутти, чим сповнений даний художній образ, оживити його в своїй уяві. Разом з автором, на основі авторського матеріалу доповнити образ своїм творчим проникненням в його суть, прожити в своїй творчій уяві життя його до того моменту, з якого починається роль.

На основі опису, що даний Чеховим, починаючи з наймення, по батькові, зовнішності, костюма і т. д. і кінчаючи почуттями і думками даної людини, ми повинні уявити собі все його минуле, його поведінку не тільки в даних обставинах, а і в будь-яких інших. Треба, щоб даний уривок, кусок життя цього прикажчика, показаний нам Чеховим, мав свій початок і продовження в нашій творчій уяві. Актор повинен так „зжитись“ з образом, щоб зуміти відтворити його поведінку в найрізноманітніших запропонованих обставинах. Коли можна так сказати, треба знати образ і його життя, як самого себе, як своє життя.

Роль творчої фантазії в роботі над образом

Для творчої роботи навколо ролі, власне кажучи, важко визначити систематичну послідовність. Творча уява не може бути пов'язана такими умовами, що „спочатку думай про це, потім про те“ і т. д. по пунктах. Одночасно з тим, як ви будете вчитуватись і вдумуватись в роль, ви будете знайомитись з літературою, журналами, фотографіями, картинами, що відбивають той час, той побут,¹ у вашій свідомості будуть виникати картини минулого цієї людини: ось він хлопчиськом в крамниці, куди його віддав батько або дядько. І реально, образно треба уявляти собі це життя: який в нього був батько, як хлопчиськом він діставав по потилиці, як він був битий ременем, що це за крамниця, який в нього був господар, як хлопчисько став рости й вийшов вперше в дорослому костюмі, в

¹ Треба дати список літератури й зазначити, де шукати іконографічний матеріал.

„тройці“ з галстуком торгувати самостійно як прикажчик. Тут же може виникнути уявлення про його зовнішність (стосовно до виконавця), про те, який в нього накрохмалений комірць; навіть може виникнути уявлення про те, як він приходить додому і цей комірць і галстук акуратно знімає, як над постіллю в нього висять листівки, що вони відображають, може бути, що одна з них від Поліньки з надрукованим написом: „З днем ангела“. Звідси творча ваша думка може перейти до картини його знайомства з Полінькою і т. д. і т. п. Асоціації можуть бути безмежні й чим багатші, тим краще, — все це поведе до засвоєння образу, до засвоєння його психології.

*Головні властивості виконавця ролі
Миколи Тимофійовича*

Зовнішні дані виконавця можуть і не зовсім відповідати вказівкам автора, бо тут це не грає вирішної ролі. Прикажчик може бути і низьким, і високим, і худим, і гладким, і вродливим, і непоказним. Не це важливо в даній ролі. Одне лише ми повинні встановити: він повинен викликати наше співчуття (і виконавця цієї ролі й глядача) і, таким чином, повинен мати відповідну сценічну заразливість, чарівність, кажучи загальноприйнятою (це несценічний термін) мовою, виконавець цього уривку повинен робити приємне, симпатичне враження. Він повинен бути порівнюючи молодим, і головне, що потрібне для цього уривка, він повинен любити Поліньку, глибоко любити її, страждати від неспроможності допомогти їй, страждати від того, що вона перед його очима гине, страждати в наслідок того, що його глибоке ставлення, бажання віддати все життя коханій людині, відкидається, приноситься в жертву для примхи, пестошів якогось студента.

Ось і студент. Треба уявити його собі, треба зрозуміти, звідки могло вирости таке ставлення в прикажчика до студента. Чи одна ревність тут? Ні, тут вплив всього навколишнього життя. Ставлення до „освічених“ як до панів, а прикажчик — він недоучка, йому не бути ані доктором, ані адвокатом, ані чиновником — він завжди залишиться в іншому соціальному угрупованні і завжди буде, хай з прихованою, ворожістю ставитись до „студента“, інтелігента.

Нам, людям молодим, що зросли зовсім в інших умовах, важко уявити собі всю злобу людських відношень дореволюційного часу¹.

Але, щоб відтворити все минуле на сцені, ми повинні знати його, вивчати. Той же Чехов, Горький; Толстой, оповідання людей минулого покоління, мемуари або усні бесіди повинні бути джерелами, з яких ми будемо черпати матеріал для ролі.

Те, що розказано нами щодо ролі прикажчика, безпосередньо у Чехова не дано. Але це наші творчі висновки на основі матеріалу ролі або на основі вивчення тої дійсності, яку актор відображає в своєму творові. Робота творчої уяви навколо ролі не припиняється довільно, важко сказати, в який момент і яка риса, який штрих підказаний учневі, розкриє образ до кінця.

Основні відношення, з яких складається образ

Але починати ми повинні з головного, з основного — внутрішнього змісту образу. В даному разі „ключ“ до ролі, як кажуть, лежить у ставленні актора, що грає цю роль, до Полінки і до студента. Це є внутрішня основа ролі — любов до Полінки і як наслідок — ревність до студента. Одночасно з цим учень повинен працювати над образом з боку зовнішнього. Ми сказали, що це не так важливо — високий чи малий на зріст виконавець, вродливий чи ні, але (це друга вимога акторові) він неодмінно повинен бути прикажчиком — професіоналом своєї справи: він повинен бути (по вимогам того часу) вишукано люб'язний, скоріш навіть улесливий з покупцем, він повинен бути спритним, він повинен навчитись поводитись з коробками, матерією, мереживами, гудзиками так, як це вміли робити прикажчики, інакше їх не став би тримати господар. Це примушувало їх працювати, як кажуть, віртуозно, як фокусники.

Так ось цей бік — спритність професіонала-прикажчика старого часу — поруч з тими переживаннями, що викликає в дійовій особі зустріч з коханою дівчиною, повинна бути досконально засвоєна учнем. В органічному

¹ Оповідання „Полінка“ написане Чеховим в 1887 р.

сполучені зовнішніх рис характеру з внутрішнім відношенням до навколишнього і полягає самий процес засвоєння ролі.

Ми кажемо, що образ є комплекс¹ відношень. Одночасно з роботою нашої творчої фантазії з приводу ролі, ми ставимо перед собою питання, яке ставлення даного образу поперше до партнера (про це вже сказано — він кохає Поліньку і ревнує її до студента, ненавидить його); далі — до господаря і інших прикажчиків (боїться видати себе, людського ставлення до себе не чекає: побачать, що він веде особисту розмову — донесуть, виженуть з магазину); відношення до роботи, покупців (вишколений до останнього ступеню й улесливий) і т. д. Ось ті основні ставлення, що їх повинен засвоїти, зробити для себе органічними виконавець цієї ролі.

Той же процес роботи над образом Поліньки повинен бути пророблений керівником і виконавицею даної ролі.

Про образ Поліньки

Основне ставлення до партнера: довіряє Миколі Тимофійовичу, цінує його ставлення до себе, любить його як друга, але закохана в „студента“. Виконавиця повинна виправдати, в своєму уявленні намалювавши цього студента, знати його як справжню живу людину. І тут при розгляді (аналізі) ролі ви зустрінетесь знов таки з питанням вивчення життя того часу.

— Ну, закохана дівчина і закохана, що ж в цьому поганого, — сказали б ми зараз. Тут же ми знову стикаємось з нерівністю людей в той час: вона — міщанка, швачка без „освіти“, студент — майбутній доктор, або адвокат — її кине, „загубить“, не дай бог дитина буде, куди з нею дітись, тут і на злочин люди йшли, — ось цей прес громадських відношень і давив молоду дівчину.

Правда, тут є і побоювання, що її не люблять, — це почуття може бути загальним для всіх людей, всіх часів, — що її обмануть, але основа все ж та, що студент хоч і любий нею, але чужий, незрозумілий їй, а ось поговорити, порадитись можна тільки з близькою, розуміючою людиною, в

¹) Комплекс — сполучення; в даному випадкові — переплетіння різних відношень.

ставлення якої вона безумовно вірить і з якою, як кажуть, в неї „спільна мова“.

Ось ці основні думки, що виникають при розгляді (аналізі) поведінки дійових осіб.

Трактовка ролі

Ми продовжуємо розбиратись в словах і вчинках дійової особи, вивчаємо ту дійсність, в якій даний художній образ перебуває, встановлюємо взаємовідношення його з іншими дійовими особами, його зв'язки з навколишнім світом і т. д.

В процесі всієї роботи в нас складається певне ставлення до даної ролі. Визначаючи характер дійової особи, виявляючи головні його властивості, встановлюючи, що є головним і що другорядним, ми керуємось передусім нашими думками й почуттями, що викликає в нас (у виконавцях) роль написана автором. Коли ми встановимо форму виявлення даного характеру, його поведінку і захочемо уявити собі його зовнішність або костюм, то чим буде визначатись вибір, скажемо, того або іншого комірця сорочки, тої або іншої борідки? В першу чергу тим, що ми разом з автором хочемо сказати даною роллю, тобто нашим розумінням, нашою трактовкою ролі.

Ми завжди зобов'язані знати, що ми хочемо сказати глядачеві даною роллю, уривком, п'єсою, яка основна думка вкладаєна нами в образ.

Сама назва, що дана Чеховим оповіданням — „Полінька“, показує що основою оповідання є дана дійова особа. Справжній великий художник завжди в самій назві п'єси, повісті або оповідання вказує на головне — на зерно даного твору. Тому завжди слід вдуматись в назву художнього твору і розкрити її, розшифрувати.

Співчуття автора на боці нещасної дівчини, що є жертвою суспільних стосунків того часу, що сама страждає від внутрішніх протиріч, переживань і примушує страждати іншого.

В самому імені її простому й скромному, ми відчуваємо ставлення до неї з боку автора. Ми жаліємо її, ми хочемо допомогти їй, відчуваємо, що вона зайшла в безвихідь і ми в результаті розуміємо, що вся біда, все нещастя полягає в тому потворному житті, що засноване на нерівності, на без-

вихідному становищі дівчини й жінки, яких „видавали заміж“, „спокушали“, „кидали“, штовхали на найгірший шлях. Співчуття наше до цієї дівчини одночасно породжує протест проти умов життя, в яких вона перебуває.

Основна думка оповідання

Тут ми й знаходимо основну ідею оповідання „доля дівчини в умовах часу, що описує Чехов“.

Творчий процес — процес індивідуальний. Ми повинні брати на увагу особливості кожного учня або актора, вміти зберігати гнучкість під час роботи, користуватися запропонованими вказівками як загальними положеннями, що можуть бути в залежності від обставин змінені в своїй послідовності. Треба взагалі побоюватись зайвою вимогливістю, строгістю у виконанні окремих пунктів системи зашити актора¹.

Будучи гнучким в процесі роботи з актором над роллю, пристосовуючись до його особливостей, ми повинні бути непохитні і безумовно настирливі в одному: у вимаганні від актора правди, життєвості поведінки. Не повинно бути жодного фальшу, жодного „показу“, зайвого комікування, штампованого зображення почуттів.

Все справжнє, все живе, щире повинно підхоплюватись розвиватись, винагороджуватись в акторі.

Мета роботи — створення живого сценічного образу

Тому саме ми й говоримо, що в роботі над роллю треба пристосовуватись до актора, щоб добитись від нього найістотнішого — сценічної правди. Правда поведінки (в ролі) — це головне, що потрібно в роботі, і кожний актор повинен навчитись досягати цього найбільш для нього органічним і зручним шляхом.

¹ В інших випадках роль може застрянути і ось тут, докопуючись до причин, що заважають правильному зростові й визріванню ролі, ми повинні йти крок за кроком по тому шляху, що дані нам в практиці нашої системи. Коли ж актор, в силу властивих йому здібностей й органічного відчуження сценічної правди, працює легко і органічно, досягаючи потрібних результатів в побудові образу — тим краще.

Шукання цих шляхів заповідані нам всіма минулими поколіннями великих акторів-реалістів. Ними ж вказана й мета, якої повинен прагнути в своїй роботі актор.

Ось що сказав М. С. Щепкін в одному з своїх листів: „Пам'ятай, коханий друже, що сцена не любить мертвечини, їй подай живу людину й живу не тільки одним тілом, щоб вона жила й головою й серцем.

В справжньому житті, коли хочуть добре пізнати яку-небудь людину, то розпитують на місці її проживання про її образ життя й звички, про її друзів та знайомих. Точно так треба робити і в нашій справі.

Ти одержав роль і, щоб дізнатись, що це за птиця, повинен спитати у п'єси і вона неодмінно дасть тобі задовільну відповідь. Читаючи роль, всіма силами намагайся примусити себе так думати і відчувати, як думає і відчуває той, кого ти повинен представляти. Дбай, так би мовити, щоб розжувати й проковтнути всю роль, щоб вона ввійшла тобі в плоть і кров.

Досягнеш цього, і в тебе самого народяться й істинні звуки голосу, і вірні жести, а без цього, як ти не фокусничай, яких пружин не підводь, а все буде діло дрянь. Публіку не одуриш. Вона зараз побачить, що ти її морочиш і зовсім того не відчуваєш, що говориш. Пам'ятай, що на сцені нема цілковитої мовчанки, крім виключних випадків, коли цього вимагає сама п'єса. Коли тобі говорять, ти слухаєш, але не мовчиш. Ні, на кожне почуте слово ти повинен відповідати своїм поглядом, кожною рисою обличчя, всім своїм еством. У тебе тут повинна бути ніжна гра, що буває красномовніша самих слів, і бережи тебе бог подивитись в цей час без причини в бік і подивитись на якийнебудь сторонній предмет, тоді все загинуло. Цей погляд в одну хвилину вб'є в тобі живу людину, викреслить тебе з дійових осіб п'єси, і тебе потрібно буде зараз же, як непотрібну погань, викинути геть“.

Такими чудово якими словами висловлено по суті все, чого повинен прагнути актор, і необхідно ці слова проаналізувати стосовно до роботи, яку ми робимо.

Далі Щепкін каже: „Завжди май на оці натуру; влізай, так би мовити, в шкіру дійової особи. Вивчай добре його особливі ідеї, коли вони є, і навіть не випускай з ока суспільство його минулого життя.

Пам'ятай, що досконалість не надана людині, але, займаючись добросовісно, ти будеш до неї наближатись, наскільки природа дала тобі засобів. Слідкуй невпинно за собою, хай публіка задоволена, але сам до себе будь суворіший за неї. Намагайся бути в суспільстві— скільки дозволить час, вивчай людину в масі.“ Ці золоті слова, що сказані великим художником сцени минулого століття, покладені в основу всього нашого вчення про роботу актора.

В цих словах ви знайдете все, що раніше ми вивчали й маємо вивчати в роботі над роллю. Ми знаходимо тут основний закон правдивого відтворення життєвої поведінки людини, правди почуттів, закон виправдання (одержавши роль, дізнатись, „що це за птиця“).

Закон вивчення навколишньої дійсності („особливі ідеї ролі“, „суспільство його минулого життя“).

І в результаті такого розбору й вживання в образ, що граємо— досягнення найбільшої переконливості: „намагайся примусити себе так думати й відчувати, як думає й відчуває той, кого ти повинен представляти“.

Обробка тексту й підготовка до інсценування

Переходимо далі до безпосередньої обробки оповідання для сцени, кропіткої та тривалої роботи над текстом оповідання.

Дійових осіб 2: прикажчик Микола Тимофійович і Полінка (таким чином, слова хлопчика випадають і дія починається з тексту Миколи Тимофійовича: „Пелагея Сергієвно, моє шанування“; в кінці поява дами з прикажчиком також випадає. Коли є можливість, можна залишити слова зза куліс).

Треба обставити сцену: спорудити з двох-трьох столів прилавок так, щоб дійові особи були один до одного обличчям в профіль до публіки. Можна буде зробити кут прилавка, тоді буде ще зручніше— у прикажчика буде більше можливостей перебувати обличчям до глядача. У прилавка може бути стілець для покупательки. Бутафорія: дістати якомога більше коробок великих, маленьких для мережива, гудзиків тощо. Гудзики, бомбошки можуть бути замінені

камінцями, нарізаними картонками; мережива, різна тесьма, суташ тощо — смужками паперу. Взагалі до справи обстановки треба поставитись з увагою й любов'ю. Звичайно, все це можна звести до мінімуму, доставати з „уявлюваного“ прилавку — зза куліс — одні і ті ж самі коробки (штук десять не менше все одно потрібно буде), але чим їх буде більше, тим легше буде виправдати те, що це магазин, і тим більше роботи буде акторові, як під час репетиції для здобуття навичок прикажчика „галантерейного магазину“, так і для відшукування потрібних фарб в ролі і в уривкові в цілому.

Весь цей уривок будується на змішанні приватної, особистої розмови й професійної; і він і вона розмовляють, схилившись над якоюсь коробкою або розмотуючи й намотуючи мереживо чи тесьму.

Задачі будуть змішуватись; внутрішня (психологічна) і зовнішня (фізична) дії будуть постійно йти поруч — в цьому й складність і корисність саме даної роботи.

Про Полінку в Чехова сказано: „маленька худорлява блондинка“. Виконавиця може й не бути блондинкою, необов'язково „маленькою“, але протирічити цим властивостям матеріал виконавиці також не повинен. Великою й товстою Полінка бути не може: такі акторські дані будуть викликати не ту реакцію, яка нам потрібна, не будуть відповідати тій ідеї, тому замислу, що вкладені актором в цей образ. Виконавиця повинна собі уявити, як їй одягнутись для уривка: шляпа чи, може бути, шарф на голову, сумочка чи, як тоді називали, „ридікюль“ і зонтик в руках, скромний жакет або пальто. Навряд чи ви дістанете всі ті речі, що точно відповідають моді того часу, але урахувати це треба; продивіться журнали, якщо є можливість, старі фотографії у якихнебудь знайомих та рідних, розпитайте їх, взагалі пошукайте людей, що знають і пам'ятають будьщо про цей час (років 35—40 тому), і побесідуйте з ними. Далі, під час роботи по вивченню тексту, постійно повертайтеся до зовнішнього образу Полінки, продумайте всі дрібниці, що можуть бути характерні, можуть виявити суть задуманого вами образу: хусточка в сумці, звичка крутити щось в руках від соромливості, манера плакати або, вірніше, приховувати сльози, шмигаючи носом тощо. Ми зазначаємо випадкові речі як приклад; ви

можете відшукати інші, вірніші, але обов'язково такі, що йдуть від суті справи, від тої серйозної й зворушливої теми, що розкривається нам в цьому оповіданні Чехова.

Микола Тимофійович описаний автором докладніше. Виконавець цієї ролі повинен побачити себе зовнішньо відповідним опису автора: чепуристий галстук, коміреч, вусики, зачіска, якщо не завитий (як у автора), то у всякому разі ретельно зачісаний, напомажений. „Галантерейний магазин „Паризькі новини“. Уявіть собі, які ж там повинні були бути прикажчики. Але не переборщуйте, зберігайте почуття міри. Коли ледь-ледь щось смішне, на наш погляд, в розфуфреному прикажчикові й може бути— то це одразу ж зникає під впливом тих серйозних взаємовідношень, що виявляються між ним і Полінкою.

Спробуємо ж, гадаючи, що у вас у зошиті переписана роль так, що на кожну сторінку переписаного тексту залишено чисту сторінку для записів, приступити до розгляду слів і подій, що є в уривкові.

1 кусок — „Микола Тимофійович за прилавком“

Микола Тимофійович, очевидно, зайнятий збиранням коробок, змотуванням якоїсь тесьми тощо, взагалі наводить лад після покупательки, що тільки но вийшла (зробити низку етюдів з різними покупцями й перехід до зустрічі з Полінкою), далі, глянувши в далечінь, на ту кулісу, де ніби знаходиться юрба покупців (сцена ця ніби невелика частина, куток великого магазину), помічає Полінку, зрадів їй і починає словами: „Пелагея Сергійовна, мое шанування...“.

Чи під час чигання біля столу, чи під час роботи на сцені зупиніться на цьому кусочку зустрічі й на ньому шукайте вияву тих взаємовідношень між дійовими особами, що ми вище застерегли. Поки виконавець ролі Миколи Тимофійовича не зрадіє щиро, по-справжньому, дивлячись на те місце за сценою, де він побачив партнершу, що грає Полінку, хай до того часу не починає говорити слів, а ось коли він збереться як слід, буде, як ми говорили, „в творчому стані“, коли він стане зовсім вільним і ніщо не буде йому заважати легко й вірно реагувати на будьякі поста-

влені перед ним обставини, тоді ми побачимо в його поведінці, в його очах, що він дійсно зрадів. Тоді тільки хай і слова каже; слова ці будуть виявляти кусок „Зустріч“.

2 кусок—„Зустріч“

Дайте собі відповідь на питання „Що ви, Миколо Тимофійовичу, робите в цьому куску після того як побачили Полінку?“ Окликнули її в формі привітання. Для чого? Щоб вона вас помітила й до вас підійшла. Ви пам'ятаєте, що цим ми визначаємо два складових елементи сценічної задачі; це ви й повинні записати на залишеній чистій сторінці, паралельно словам ролі. Залишається третій елемент: як вимовляються ці слова, з яким виразом, інтонацією, в супроводі якого жесту, руху тощо, взагалі, яка поведінка дійової особи в даний момент. Для цього ми повинні розкрити текст, знайти ту думку, що він повинен виявити. Думка примірно буде така: „Я тут! Добре, що ви прийшли“.

Зрозумійте добре, що це значить—вірно розкрити текст, зрозуміти, що за ним приховується. Тут треба розібратися, в якому стані людина вимовляє ці слова, яке ставлення її до партнера, в яких обставинах вона їх говорить. Ми сказали, що ви зраділи, побачивши Полінку, чекаєте, щоб вона підійшла до вас, але виявити це хвилювання, побачивши її, не можна—навколо народ. Отже, хвилювання це буде стриманим, прихованим. Далі, яке ваше ставлення до Полінки? Ми знаємо вже, що ви її любите, але в даний момент ви на неї ображені, адже в минулий четвер Микола Тимофійович „пішов рано“, чому? Тому що, як ми знаємо з його відповіді, Полінка „була так захоплена паном студентом, що навіть дивно як вона помітила“ ранній ухід Миколи Тимофійовича. Отже, Микола Тимофійович чекає пояснень, хвилюється, відчуває себе ображеним і хоче це їй якось виявити, йому потрібно з нею говорити, а через те, що Полінка серед юрби й поза прилавками шукає його, то безпосередньою метою виголошеного вітання є бажання звернути на себе увагу, вказати на місце, де він перебуває.

Ось бачите, як багато потрібно сказати й зрозуміти з приводу кожного окремого кусочка, щоб відтворити дійсно живу людину, і живу, як каже Щепкін, не тільки

тілом, „але й розумом і серцем“. І саме головне, що не тільки все це потрібно зрозуміти й обумовити, але й зуміти відчутти це всією своєю істотою, відтворити, зробити органічним, як ми говоримо.

В цьому й полягає процес репетиції. Починаючи з періоду роботи біля столу¹ і закінчуючи репетиціями на сцені, ми засвоюємо намічені відношення, з яких складається образ, ми примірюємося, пробуємо „влісти в шкіру образу“.

В старому російському театрі репетиція називалася пробою. Це дуже хороша і вірна назва для роботи над роллю. Ми пробуємо з усім захопленням, безпосередністю й одночасно внутрішньою підготовленістю охопити образ, зробити його органічним, переконливим і, так би мовити, фізично виявити те, що ми зрозуміли й розібрали розумом і що в ледве вловимих формах, якимось частиною своєї істоти відчували в самому початку роботи.

Отже, склавши всі частини: і основне відношення—любов і образу в даний момент, і стремління приховати хвилювання зустрічі, і побоювання, що Полінька піде, не помітивши його, і багато іншого, менш важливого, що нами не зазначено, але що повинно бути обумовлено в процесі репетиції,—ось це все разом зрозумівши й засвоївши, ми зможемо сказати, що кусочок цей нами розкритий. І тоді поведінка ваша в даному кусочку ролі Миколи Тимофійовича буде вірною. Ви не повинні поки думати про те, як повернутись, як посміхнутись, як махнути рукою і яке підвищення або пониження повинно бути в голосі. А зрозуміти відношення, зрозуміти задачу, зрозуміти думку й безпосередньо намагатись впливати на партнера, захоплюючись задачею щиро, по-справжньому, — ось ваша мета. Тоді народяться і істинні звуки голосу і вірні жести. Органічне, правдиве життя на сцені, як ми пам'ятаємо, неможливе без наявності сценічних відносин між партнерами. Ця задача одразу ж стане перед нами, як тільки ми почнемо роботу над уривком. Ми повинні домогтись, щоб виконавці відносились один до одного, щоб між ними був живий органіч-

¹ Коли головний упор йде на розбір і фантазування образу, на визначення сценічних задач і кусків (зміна задач є зміна кусків), на встановлення основної сценічної задачі (про це далі буде сказано).

ний зв'язок. Тільки тоді мова буде живою, вчинки правдиві, коли вони будуть викликатись партнером і для партнера.

Наявність правди почуттів — необхідна умова для переходу до наступного куску

Дуже важко розповісти, як саме повинна проходити робота. Повторюйте, повертайтеся добийтесь з самого початку „правди почуттів“, не йдіть далі, поки найвимогливіше почуття контролю і ваше і керівника не буде задоволене. Витратіть кілька репетицій на те, щоб зав'язались живі відносини між партнерами, щоб текст був не головним, а частиною і незначною частиною того життя, яке протікає поза текстом, що так би мовити породжує його.

Не поспішайте з текстом, шукайте, як без слів здійснюється фізична задача (в даному разі показ усяких коробок, тесьми тощо).

Знайти вірне, правдиве розкриття ролі в маленькому кусочку—це значить прокласти шлях до роботи в цілому. Збрехати спочатку, припустити неправду, хоч би й маленьку,—це значить прийти до неправди великої. Не може бути в ролі так, щоб ось тут, в цьому місті, актор правдивий, а тут фальшивий,—раз зфальшував—значить все зіпсував, і в такому разі, як сказав Щепкін, „тебе потрібно буде зараз же, як непотрібну погань, викинути геть“.

Але він говорив це вже про спектакль, про готову роль. Під час підготовки, коли ви робуєте, ви можете поміятись, ухилитись в бік. Тут режисер і ваш самоконтроль повинні зазначити, що годиться, що заважає засвоєнню образу, де інтонація й жести вірні, де фальшиві і що треба змінити, щоб знайти саме те, що потрібно, і від кусочка до кусочка, відбираючи вірне і розвиваючи його, відкидаючи непотрібне, створювати крок за кроком вірну поведінку вашої ролі, встановлюючи, як ми кажемо, рисунок ролі. Припустимо, ми знайшли вірний рисунок. Ви спритно прибирали коробки, закидаючи їх на полиці, змотували мереживо й розподіляли його по місцях, щось записували в чекову книжку і, скажемо, ховали олівець за вухо або в кишеню, з якої стирчить кольорова хусточка. Раптом помічали Полінку, здіймаючись навшпиньки, витягуючись

зза прилавку, здоровкались з нею, і коли вона, побачивши вас, підходила (виходячи на сцену), ви запросили її словами „будь ласка“, і пауза. Дивитесь один на одного. Це зовнішній бік, про внутрішній ми вже говорили. Ми можемо повторити кілька разів, але запам'ятовувати потрібно якраз не те, як це треба робити зовнішньо, хай це навіть і змінюється, а запам'ятовувати треба той стан, ті внутрішні взаємовідношення, що їх ми добиваємось від виконавців. Хай ця щирість, радість зустрічі виникає в нашій душі щоразу, коли ми починаємо репетирувати. Прояви, те, як відбувається зустріч, хай будуть різні, не думайте поки про них.

Задача Поліньки в куску „Зустріч“

„А, здрасьте, бачите, я знов до вас“.—Це той же кусок „Зустріч“. Встановлюємо задачу: що робить Полінька—приходить і звертається до Миколи Тимофійовича, для чого? Щоб поділитись з ним своїм горем. Як здійснюється ця задача, яка думка буде звучати в цих словах? „Мені поговорити треба, хоч і скрутно, важко“. В слові бачите, в усій побудові фрази відчувається якесь пробачення, соромливість. Полінька розуміє, що мучить його й не має права говорити з ним, але їй нема більше до кого піти, їй і соромно і іншого виходу немає. Вона говорить: „Дайте мені аграманту якогонебудь“.

Кусок—„Привід до розмови“; просить показати аграмант, щоб зав'язати потрібну розмову, а думка—„як же мені почати розмову, і чи стане він зі мною розмовляти“. Отже, прохання про аграмант по суті є проханням про вибачення Поліньки, що відчуває себе винуватою.

Вся наступна розмова по суті не цікава ані для Поліньки, ані для Миколи Тимофійовича.

Вона чекає влучного моменту, щоб з ним заговорити, він чекає, коли вона заговорить, щоб висловити образу, а на поверхні, так би мовити, про чуже око, для тих, що оточують, вона без інтересу щось вибирає, він професійно увічливо, але думаючи про інше, пропонує товар, вони навіть торгуються, але, як то кажуть, все це вони роблять машинально.

Тут в середині розмови буде маленьке утруднення, що може зустрітись і в інших уривках, що їх переносять на сцену, його треба подолати.

Автор від себе говорить: „Полінька ліниво вибирає й починає торгуватись“.

„Помилуйте, карбованець зовсім недорого“—переконує прикажчик. А от слів, що Полінька ними починає торгуватись, не дано. Нам потрібно виправдати цей кусочок, одночасно найобережніше ставлячись до текста Чехова, у фразі якого жодного слова не може бути не тільки змінено, але й переставлено. Якже зробити в даному разі? Ми можемо припустити, що, розглядаючи цей аграмант, Полінька запитливо подивилась на Миколу Тимофійовича і той назвав ціну—„Карбованець аршин“, тоді Полінька мовчки відкладає його з думкою, що, мовляв, „не візьму, дорого“ (але без слів), на що Микола Тимофійович почне свій текст за автором: „Помилуйте, карбованець зовсім недорого“ тощо. Таким чином, виправдаємо цей кусок безсловесно сценою торгівлі, де Микола Тимофійович тільки додасть: „Карбованець аршин“, що може зробити всю сцену ясною й пов'язати з наступним текстом. Пам'ятайте, що цей додаток слова припускається як особливе виключення, бо без нього рветься смисл уривку. А краще випустити всю цю репліку Миколи Тимофійовича: „Помилуйте“ і т. д. Після: „Цю хвилину“ показує, Полінька дивиться, вибирає й говорить: „Мені ще потрібний стеклярусний бік“ і т. д.

Краще викреслити кусок тексту в таких випадках, коли, звичайно, це не порушить логічного зв'язку в тексті. Але якщо іншого виходу нема, то слід додати якесь слово, але дуже тактично, намагаючись зберегти стиль автора, вибравши по можливості з слів тої ж дійової особи, слідкуючи, щоб не вийшла „отсебятина“. Кусок купівлі йде до слів Поліньки: „А нащо це ви, Миколо Тимофійовичу, у четвер пішли від нас так рано?“

Ось ця фраза й буде основною думкою, що визначає весь попередній кусок. Полінька говорила про аграмант, про бомбошки, а думала про те, чому Микола Тимофійович пішов, чи не образився він, чи хоче говорити з нею про те головне, зза чого вона прийшла.

Отже, що Полінька робить в цьому куску? Вибирає товар. Для чого? Щоб знайти зручний момент почати розмову. Яка думка покладена в основу всього куска? „Навіщо ви пішли від нас так рано?“

Слід визначати думку цілого куска по можливості коротше—одною-двома фразами і, розкриваючи кожну окрему фразу авторського тексту зокрема, знаходити думку кожної даної фрази.

В результаті повинні виникнути ті пристосування, ті фарби, та форма поведінки, що визначить кусок в цілому і в зафіксованому, затвердженому вигляді складатиме рисунок ролі.

Читання ремарок автора

Тут автор приходиться нам на допомогу, зазначаючи або пряму дію, або окремі штрихи поведінки дійових осіб, що допомагають зрозуміти їх внутрішній стан і що просто можуть увиходити в рисунок ролі. Наприклад, Чехов каже: Микола Тимофійович кладе декілька сортів аграманту, та ліниво вибирає. Чому „ліниво“? Тому, що не за тим вона прийшла, не це їй потрібно, вона думає про інше.

Далі: „говорить Полінька, нахиляючись над аграмантом, і чомусь зітхає“, або: „Полінька ще нижче схиляється до прилавка й тихо питає“. Як бачите, в цих словах автора також приховується багато такого, що допомагає нам зрозуміти події, що відбуваються, і відтворити їх життєво, правдиво.

Далі, ви бачите, що між Полінькою і Миколою Тимофійовичем виникає розмова, та, що за для неї вони зустрілись і що розкриває їх основні наскрізні задачі в цьому уривкові. У неї—потрібна допомога Миколи Тимофійовича, єдиної людини, якій вона вірить. В нього—переконати її відмовитись від студента.

Обмін цими, хоч і тихими, словами викликає в них велике хвилювання. Ось ще говорить автор: „Полінька спалахує й мовчить. Прикажчик з нервовим тремтінням пальців закриває коробки й без будьякої потреби ставить їх одна на одну“. Це не значить, що в точності треба відтворювати саме в даному місті ці зауваження автора, вони лише характеризують поведінку дійової особи. Ми

можемо взяти й перенести ці фарби і в інші місця розмови. Микола Тимофійович може почати крутити в руках, відкривати й закривати коробку раніше, ще до того, як Полінька спитала: „Навіщо ви рано пішли?“

Говорити про мереживо (новий кусочок) Полінька могла б почати, щоб відвести увагу тих, що оточують, тому, що хтось поруч (за сценою) пройшов, уявлювані продавці й покупці. Взагалі не забувайте, що одною з обставин є народ навколо, зміна кусків цілком залежить від цієї обставини.

Отже, цей кусочок знову для тих, що оточують, і не пропустіть вказівки автора: „Мені ще стеклярусних мережив — каже Полінька, підіймаючи винуваті очі на прикажчика“. В цих словах „винуваті очі“ переховується ключ до того, як виконавиця повинна вимовити цю фразу.

Та образа, що була в словах Миколи Тимофійовича: „Дивно що ви це помітили“, та нервовість, що він ховав у собі, закриваючи й ставлючи „без потреби“ коробки одна на одну, залишаються і в цьому куску і офарблюють його слова: „Яких вам? Стеклярусні мережива по тюлю чорні й кольорові — наймодніше оздоблення“. Тут же, на цих словах, він збирається до рішучої фрази, що вимовляє непомітно, ніби продовжуючи розмову про ціну: „А до вас я більше ніколи не прийду-с“, і фраза ця залишається головною думкою всього наступного монолога Миколи Тимофійовича з слів: „Чому? Дуже просто!“ Все, що він каже тут, викликано і йде в супроводі цієї одної думки: „З самої осені він до вас залицяється“, і за цим: „ніколи не прийду“, „ви в нього закохані... ну й чудово“.

„Полінька, — говорить Чехов, — мовчить і в замішанні водить пальцем по прилавку“, — дуже характерне зауваження автора, що допомагає акторові. І закінчує Микола Тимофійович цей кусок саме цією основною думкою: „Який же мені резон до вас ходити? У мене самолюбство є“ і т. д...

І щоб припинити розмову, мовляв, „не хочу більше про це говорити“, трохи грубувате питання: „Чого ви питали?“

Розгляд задач в наступних кусках

Розмова про плюмаж і колір має відбиток попереднього хвилювання, що вони перенесли. Засмучена, стурбована, близька до того, щоб заплакати, Полінька каже: мені ще плюмаж потрібний. Для того, щоб, продовжити розмову, під зовнішньою люб'язністю питання „Якого накажете?“ Микола Тимофійович приховує граничне хвилювання, стремління вилити свою ненависть, що викликана ревністю до студента і стримуючись, тихо, щоб навколо не було чути, тримаючи в руках коробку, щоб в першій-ліпшій момент перетворитись в звичайного продавця, продовжує свою основну наскрізну задачу, і думка в усьому цьому монолозі одна: „Що ви робите? Отямтесь!“ Полінька в цей час може відкривати й закривати сумочку, мне в руках хусточку або кінець шарфу, що накинутий на голову, в усякому разі робить щось таке, що в такому стані може робити людина, яка відчуває себе винуватою.

Знов автор дає нам ясну картину взаємовідношень після цього куска. Поки розстроений Микола Тимофійович загортає покупки, Полінька „винувато дивиться йому в обличчя й, очевидно, чекає, що він буде продовжувати говорити, але він похмуро мовчить...“

На цій думці „може бути, він ще щонебудь скаже“ йде розмова про гудзики для купчих, розмова, через яку Полінька намагається досягнути мети „послухати раду близької людини“. Внутрішня дія Поліньки полягає по суті в тому, що вона намагається погодитись з Миколою Тимофійовичем, переконати себе в тому, що він правий, що він скаже щонебудь таке, від чого Полінька відчує себе вільною. І відчуваючи, що вона чекає від нього ще чогось, Микола Тимофійович продовжує: „Тільки я не розумію. Невже ви самі не можете розсудити. Ну, до чого приведуть ці... прогулянки?“—Тут ви бачите, що і розділові знаки мають значення у справжнього художника слова. Крапками перед словом „прогулянки“ автор хотів зазначити, що Микола Тимофійович шукає зручне слово і, напевно, пом'якшуючи слово, що прийшло в голову і більш різко определяє відношення Поліньки з студентом, замінив його словом „прогулянки“.

І тут наступає переломний момент в ролі Поліньки, що все кріпилася, стримувалася й, нарешті, ніби відкрилася, вимовила ті слова, що характеризують весь її стан за всім уривком: „Я сама не знаю, Миколо Тимофійовичу, що зі мною робиться“.

Далі, реагуючи на уявлюване проходження (якого може не бути) другого прикажчика з дамою, Микола Тимофійович переляканий, що помітять, і стурбований за Поліньку, шепоче їй: „Робіть вигляд, що товар оглядаєте“. Говорить він „через силу посміхаючись“. Ці слова знову розкривають нам стан Миколи Тимофійовича, і тут же виникає остання спроба, все одно приречена на невдачу, передати думку: не пара ви йому, не буде вам життя з ним“.

І ось голос з іншого кінця магазину відриває його питанням про стрічки. Голос можна зберегти, і тоді відповідь Миколи Тимофійовича залишається, а можна й викреслити ці дві фрази.

Полінька намагається взяти себе в руки й придумує: „Оля просила взяти для неї корсет“. „У вас на очах сльози“ — лякається Микола Тимофійович і знову „через силу посміхаючись і з перебільшеною розв'язністю“ закриває її од відвідувачів, уводячи (за Чеховим) в інший відділ магазину.

Ну, переводити в інший куток ми навряд чи зможемо за умовами сцени, а якось прикрити Поліньку, вийти зза прилавку, розгорнути якусь велику коробку, стати поміж Полінькою й покупцями, що наближаються, треба, і тут повинно статись загострення того подвійного становища, що в ньому вони весь час перебували: Полінька плаче, сам Микола Тимофійович ледве стримує себе й підкреслено голосно говорить для тих, що оточують, і дуже тихо до Поліньки, в якій вириваються слова, що визначають її основну й наскрізну задачу. („Мені поговорити з вами треба, Миколо Тимофійовичу. Приходьте нині“).

Микола Тимофійович, який бачить, що боротьба Поліньки проти самої себе не доведе ні до чого; що студент все одно перемиг, безнадійно каже: „Про що ж говорити? Нема про що говорити“.

В наступній фразі Поліньки розкривається ставлення її до Миколи Тимофійовича й пояснення, чому вона саме до нього прийшла.

„Ви один тільки... мене любите, і крім вас, нема з ким мені поговорити“.

Знову Микола Тимофійович робить спробу замазати для тих, що оточують розмову: „Не комиш, не кості, а справжній китовий вус“ і в останній раз перекоується в ставленні Поліньки до студента:

„Адже підете з ним сьогодні гуляти?“

„Пі...піду“, — сльози заважають їй говорити, тому й написано „Пі...піду“.

„Адже закохані?“

„Так“ — нерішуче говорить Полінька, і на цьому для Миколи Тимофійовича все скінчується, потрібно лише зуміти стриматись і приховати цю розмову від людей, що оточують. А тому, „намагаючись приховати її і своє хвилювання (Микола Тимофійович) зморщує обличчя в посмішку й голосно говорить: „Є два сорти мережив, сударине“ тощо, і тихо: „За ради бога витріть сльози. Сюди йдуть“, і ще голосніше: „Іспанські, рококо“, і при наступному переліку йде завіса, якщо уривок показують на сцені.

Ось так повинні ви вчитуватись і вдумуватись в кожну фразу, кожне слово оповідання.

Ви повинні на основі співчуття й співпереживання образно зробити думки й почуття образу своїми. Ось в чому задача. Нам не важливо, щоб виконавиця ролі Поліньки плакала справжніми сльозами, — важливо, щоб вона була збентежена й схвильована так, як могла б бути схвильованою Полінька. Це буде переконливіше ніж те, коли виконавиця, сама лишаючись штучно байдужою, викличе сльози у себе на очах.

Про „сльози“ й „сміх“

Тут я не можу не згадати характерне питання, що задав мені один учасник або керівник колгоспного периферійного драматичного колективу на конференції в редакції „Колгоспного театру“. Молодий актор-гуртківець спитав мене: „А чи можна акторові, коли потрібно плакати за п'єсою, нишком нюхати цибулю? Ми це в себе практикували. Сльоза йде справжня й ефект виходить значний“. При чому відтінок в цьому питанні був ще і такий, що я повинен цей спосіб схвалити, оскільки з'являюсь прибічни-

ком вчення, яке говорить, що на сцені все повинно бути справжнім, не підробним...

В цьому наївному, на перший погляд, питанні ховається дуже серйозна проблема.

Ми вимагаємо від актора справжньої правди почуттів. Мистецтво є тільки там, де є правда, щирість. Якщо сльози будуть ширими — нехай будуть сльози, якщо їх нема — не треба, нехай глядач побачить той ступінь смутку дійової особи, яка є у вас в середині, а цибуля це не мистецтво, це шахрайство. Ви повинні співчувати образу, живучи його життям, тоді і розумом і серцем глядач буде співчувати, співпереживати вам.

А такі викликані „цибулею“ сльози — це роздратовання сльозової залози, — ні розум, ні серце тут ні при чому. Це обман. А обманути глядача, тим більше неспокушеного, не важко, навіть більше — можна не тільки обманути його, але й розбещити його смак.

Ось чому ми, і виконавці і керівники, повинні бути вимогливі до себе. Ми знаємо, наприклад, як порівнюючи легко викликати в публіці сміх; ми часто з прикрістю спостерігаємо, як поганий часто-густо грубий трюк, позбавлений смаку, супроводжується сміхом, інколи навіть оплесками глядачів.

Нерідко буває, що непоганий, часто наділений природним юмором актор, йдучи на повіді у такого дешевого прийому, штампується; його юмор, може колись правдивий, з часом грубішає, стає шутовським і в результаті перетворюється в найшкідливіше явище на сцені, що прищеплює глядачеві поганий смак.

Ми повинні всіляко боротись і перевиховувати таких розухабистих „коміків“, що, починаючи з гриму й закінчуючи звуком голоса, намагаються показати, що „ось який я смішний і веселий“.

Справжній юмор — в серйозі, безпосередності, в м'якості й простоті.

Повірте, що й тут публіка буде сміятись. Тільки цей сміх буде мати інший характер. Сміючись, глядач буде відчувати, що на сцені перед ним займаються мистецтвом, що художній образ, який примушує його сміятись, створений справжнім художником. І глядач вам буде вдячний за цей сміх, і повага його до вас з кожною зробленою вами роллю

буде зростати, тоді як в першому випадкові з „коміком“ в лапках справа буде стояти якраз навпаки. Сміятись глядач, мабуть, і буде, але вийде з залу в кращому раз з такою оцінкою, „здорово таки дурня ламав“. Зрозуміло що мистецтво тут і не ночувало.

Поділ ролі на куски

Зроблений нами розбор уривка повинен був служити меті освоєння образів, перетворення їх „в плоть і кров“ (Щепкін).

Технічний бік роботи над роллю прийнятий такий: слова ролі переписуються на одному боці зошити, там же переписуються повністю слова партнера, другий бік залишається чистим для записів.

Роль поділяється на куски, кусок визначається зміною сценічної задачі, задача записується на чистому боці сторінки, що поділена на 3 графи. В першій графі визначається і записується дія—„що роблю“, в другій— „для чого“ (хотіння) і в третій вже— в процесі репетиції записується остаточно відібрана форма дії—„як“, „пристосування“. Для кожного куска слід (не одразу, пильно відібравши) знайти коротку назву, що характеризує його, так би мовити, що влучає в точку.

Назва ця повинна розкрити смисл куска й може бути цілком умовною,—це як влучне прізвисько, що його дають людині.

Так часто письменники вкладають в назву зміст цілого твору, або окремих розділів.

Отже, встановлюючи куски в ролі, знаходячи основну задачу в кожному даному куску, відкидаючи все не головне, другорядне, ми приходимо до визначення ряду дій і хотінь, і перед нами починають вирисовуватись центральна ведуща дія і та мета, до якої вона прагне протягом всього уривка або п'єси, тобто ми знаходимо те, що прийнято називати наскрізною дією ролі. Попутно розбор, що ми робимо, взаємовідношень дійової особи з усім, що її оточує, допомагає нам у визначенні основної мети сценічного життя— її наскрізної дії.

Ступінь важливості кусків (пропорції ролі)

Розбивши роль на куски, визначивши зміст їхній, намітивши задачі в кожному куску й основну лінію всієї ролі, яка ніби проходить через усі куски, ми одночасно встановлюємо більшу або меншу ступінь важливості куска. Чим ближче задача куска до наскрізної дії, тим важливіший кусок. Не слід розуміти так, що більш важливий кусок треба грати краще, а менше важливий можна зіграти й гірше. Кожний кусок, навіть найменш важливий, уявляє з себе частинку, що не може бути вилучена з ролі, інакше буде порушений весь образ в цілому.

Крім того не повинна відбиватись оцінка важливості кусків в нашій грі так, що буде видно: „ось я граю головне, а ось зараз другорядне“; так би мовити, головний кусок, голосно й наполегливо, а прохідний — легковажно й швидко. Навпаки, дуже часто буває, що вірне розкриття кусків вимагає, протилежного звучання.

Ось приклад в „Поліньці“, коли Микола Тимофійович голосно і як про зовнішньо важливе говорить про мереживо, закінчуючи словами: „чорні від 80 коп., а кольорові на 2 крб. 50 коп.“, і переходить до фрази „А до вас я більше ніколи не прийду“. Ось ця остання фраза, найголовніша, якраз і буде звучати тихо й легко, ніби мимохідь, ніби нічого серйозного не говориться.

Перехід від куска до куска (границі поміж кусками)

Слід зазначити взагалі, що границі між кусками в процесі оволодіння роллю в цілому повинні стати зовсім непомітними. Можна репетирувати протягом деякого часу той або інший кусок зокрема, розкриваючи його, але після необхідно встановити такі органічні переходи з куска в кусок, щоб було цілком неможливо визначити сторонньому спостерігачеві де ж закінчується один кусок і починається інший. Повинна бути встановлена єдина безперервна лінія життя образу.

Як не може бути провалів в життєвій поведінці людини, де перехід з одного стану в інший завжди відбувається в органічному зв'язку з попереднім, так не повинно бути провалів і в сценічному житті образу, де все повинно бути

засноване на відтворенні життєвої правди. Навіть при найрізкішій зміні куска все наступне повинне бути викликане попереднім, органічно з нього витікати.

Вірне знаходження переходів з куска в кусок остільки ж важливе, як і вірне розкриття найважливішого куска в ролі. Але, як уже сказано, у відношенні до образу в цілому нема кусків більше або менш важливих: куски, їх границі, переходи між ними — це ніби секрет виконавця, це технічний процес роботи, що не повинен торкатись глядача; до глядача повинен дійти живий, художній образ, жива поведінка людини на сцені. Це ніби той початковий малюнок, що робить художник олівцем, або вуглем. Малюнок цей потім поступиться місцем перу або фарбі, зітреться й стане непомітним для глядача. Це та лінія форм, що по ній розподілятимуться світло і тіні, вся композиція картини в цілому.

Для виконавця ж встановити, що більш важливе, що менш важливе, що і зовсім прохідне в ролі, — необхідно. Необхідно зрозуміти, де основне, оцінити куски ролі, розставити „наголошення“ на них. Скористуємось тут прикладом, що ми приводили раніш (в першому виданні „Роботи актора“).

Якщо ви хочете побудувати дім, то ви встановлюєте головне — житлове приміщення — кімнати; вся решта — горище, ганок, зовнішні прикраси і т. інш. — потрібне, навіть необхідне, але менш важливе для будівлі в цілому. Ми знаємо, що певному розміру будинка повинен відповідати певний розмір прибудов, вікон і взагалі всіх його частин. Лишити їх відповідності, зробити частину більше цілого — значить створити потворну будівлю. Можна, звичайно, позбавити будинок житлової основи й побудувати одне горище, але тоді зніметься головний зміст будівлі — це вже буде не будинок, а, скажімо, голуб'ятня.

Так і в ролі необхідна відповідність частин, збереження пропорцій, без цього неможливо зрозуміти роль і зробити її зрозумілою для глядача, зробити більш або менш важливою ту або іншу частину ролі, висунути на перший план або, навпаки, затушувати ту або іншу характерну рису, залежить від актора і режисера, від їхнього ставлення до відтворюваного образу. Це і є те, що зветься трактовкою (тлумаченням) ролі.

*Образи як провідники ідеї, що вкладає Чеховим
в оповідання „Полінька“*

І якщо нами при розгляді твору встановлено ту ідею, за для якої ми цей твір ставимо, якщо ми знайшли голвну думку п'єси або уривка, то цій ідеї, цій думці повинні бути підкорені всі частини нашої роботи і вся робота в цілому. Тут ми зустрічаємось поперед усього з ставленням автора до зображуваної ним дійсності¹, далі, вивчаючи дану дійсність, встановлюємо своє власне ставлення до неї, творчо доповнюючи і, якщо потрібно, направляючи автора в тлумаченні даної дійсності.

Не можна працювати над оповіданням Чехова, не будучи знайомим з цілою низкою інших його оповідань; не можна ставити п'єсу Чехова, не ознайомившись з його творчістю в цілому. Для того, щоб передати Чехова, ідею, що вкладає в його оповідання „Полінька“, ми повинні вловити, в чому стиль Чехова, так би мовити, дух його творчості, і тільки тоді зможемо ми вірно розкрити характери, що виведені в його творах, художні образи.

Свої п'єси Чехов називав комедіями. В оповіданнях Чехова дуже багато юмора того, що також підходить під категорію „комічного“.

Юмор—головна зброя Чехова-художника, головний засіб, за допомогою якого він передавав читачам свої думки.

Але самі думки ці, суть творчості Чехова—це є любов до людей, до так званих звичайних, як колись говорили, „маленьких“ людей.

В своїх маленьких оповіданнях він з надзвичайною силою й повнотою розкриває своє й викликає наше співчуття до людей ображених і з такою ж силою висміює й викликає нашу недоброзичливість до напасників. І з ще більшою силою виникають в нас ненависть і протест проти тих умов життя і тієї тоски, сірости й мли, в яких бились людські істоти, описувані Чеховим.

Таким ми повинні давати Чехова й пам'ятати, що це—головне, це—суть, а юмор часом сумний й м'який, часом гострий і сатиричний юмор Чехова—лише засіб передачі

¹ Сюди входить ознайомлення з найбільшою кількістю творів автора, над яким ми працюємо, з його світорозумінням, відбитим в його творчості, особистому житті, листуванні та інших матеріалах.

нам цієї суті. Тому Чехов ніколи не терпить натиску, нарочитої підкресленості, того, що в недавні часи називали „гротеском“ у виявленні своїх образів.

Чеховські образи на сцені, починаючи з гриму й закінчуючи загальною поведінкою актора, повинні вимагати найстрогішого виявлення художнього смаку, того, що можна називати почуттям міри. Юмор — річ небезпечна, трохи пересмішиш, перейдеш границю м'якості, життєвої правдоподібності, і вже пошкодив головному — ідеї. А ми умовились, що ідеї повинно бути підкорене все. Нічого не можна шкодувати — найкращу комедійну фарбу, якщо вона не до речі, якщо вона засміює, спотворює основну думку, потрібно відкинути найсуворіше.

В нашій роботі повинне бути виявлене співчуття до Поліньки й одночасно протест, що вона не може подолати дійсність, яка оточує її.

Ось цій керівній думці і повинна бути підкорена наша робота у всіх своїх частинах. Отже, і образ прикажчика, де юмор грає значну роль, повинен бути зроблений дуже тактично, дуже обережно; в тексті в нього є ряд просто смішних речей: „В мене самолюбство є, не всякому приємно п'ятим колесом у возі бути“. Ясно, що стосовно до становища, в якому він перебуває, ця фраза звучить комедійно; всі ці переходи, як: „2 руб. 50 коп. а до вас я ніколи не прийду-с“, вся ця суміш торгівлі з невдалою любов'ю, безперечно комедійна. Прикажчик може викликати посмішку, навіть сміх, але дуже м'який, дуже співчутливий. Це — посмішка співчуття, тому що і його автор шкодує, звичайно, не так глибоко, як Поліньку, не він його герой, він над ним трохи насміхається, але добродушно, ласкаво, співчутливо.

Але, ось тут і потрібне найсуворіше почуття міри, такт виконавця і педагога.

В обличчі, в усій поведінці Миколи Тимофійовича комедійне начало повинне бути підкорене й слугувати виявленню головного — його неподіленої любові до Поліньки. Микола Тимофійович не може впливати на неї, допомогти їй подолати почуття її до студента, тому він і страждає, і це головне в ньому, цього ми не повинні забувати.

Отже, розкрити ці образи — це значить розкрити Чехова, зрозуміти його, і те, що ми в ньому зрозуміли, пе-

редати глядачеві. Ми повинні зрозуміти й відчути загальний характер творчості Чехова і кожний даний випадок його прояву (в окремому оповіданні) зокрема. Якщо б ми стали розглядати й визначати зміст оповідання „Хірургія“, то ми б сказали, що і там жалюгідний хворий дячок описаний комедійно, в певній мірі добродушно, що тема оповідання—темнота, некультурність, сатиричне розкриття лікаря-неука, але сміх над цими персонажами, комедійність їхня значно відрізняється від комедійності прикажчика. Тут сміх різкіший, зліший, і якщо оповідання „Полінька“ викличе м'який сміх, посмішку співчуття, то „Хірургія“ цілком може викликати регіт, повне висміювання тупості, нахабності брутальної людини-неука, що розигрує з себе спеціаліста-хірурга.

Виконавець повинен сказати, викриваючи цього фельдшера, що він дурний і шкідливий, і зле висміяти його,—таке ставлення Чехова й наше до цього образу. Але пам'ятайте, що і тут мета буде досягнена тільки тоді, коли буде збережена м'якість фарб, життєва правдоподібність.

Розгляд ролі Подхалюзіна

Перейдемо далі до ролі Подхалюзіна з комедії „Свої люди—сочтемся“

Праця над роллю з п'єси Островського зобов'язує нас не тільки до уважного прочитання й розгляду даної п'єси, але й до ознайомлення з творчістю Островського й по іншим його п'єсам. Прочитайте „Грозу“, „Доходное место“, „Правда хорошо, а счастье лучше“, „Не все коту масленица“ та ін. п'єси.

Таким чином ви поширите своє уявлення про зображувану Островським дійсність і зможете судити про нього вже не за якимсь одним, а за цілою низкою його творів. Це дасть вам можливість глибше проникнути й розібратись у взаємовідносинах і характерах дійових осіб даної п'єси. Оскільки в учбову роботу, безперечно, увійдуть уривки з п'єс, або цілі п'єси Островського, то хоч би примірний розгляд його творчості є безумовною необхідністю.

Головними персонажами в п'єсах Островського звичайно є купці, їх дружини, діти, прикажчики, свахи, прислуга,

дрібні чиновники, стряпчі, приказні, рідше зустрічаються поміщики, актори й акторки того часу.

Островський в своїх творах з різючою художньою силою відтворює перед нами давно минулий світ.

Найглибше значення соціальних подій, що відбувались тоді, зріст капіталістичних відношень в країні, формування класу, що підносився—буржуазії,—всі складні взаємовідносини суспільства, що перебудовується,—словом, все життя минулого сторіччя розкривається для нас в творах Островського.

Поруч з негативними, темними сторонами життя Островський показує нам і нових людей, борців проти цієї дійсності. Такий наприклад Жадов в „Доходном месте“, Мелузов в „Талантах и поклонниках“ і якщо деякі з цих образів написані блідше за інших, якщо світ таких людей, як Мелузов, менше знайомий Островському, але не менше ясно, що симпатії й любов його без сумніву на їхньому боці.

Знайомлячись з епохою й творчістю Островського, ми повинні ознайомитись з висловлюваннями про нього знаменитого критика й публіциста Добролюбова. В своїй статті „Темне царство“, що присвячена творчості Островського, Добролюбов каже:

„Зовнішня покірливість і тупе, засереджене горе, що доходить до цілковитого ідіотства й найплачевнішого знеособлення, переплітаються в темному царстві, зображуваному Островським, з рабською хитрістю, гнусним обманом, найбезсовіснішим віроломством. Тут ніхто не може ні на кого покластись: кожну хвилину ви можете чекати, що приятель ваш похвалиться тим, як він ловко обрахував і обікрав вас, компаньйон з вигідної спекуляції легко може захопити в руки всі гроші й документи і посадовити свого товариша в „яму“ за борги, тесть обдурить зятя приданим, наречений обрахує й образить сваху, наречена-дочка проведе батька і матір, дружина обманить чоловіка,—нічого святого, нічого чистого, нічого правого в цьому темному світі: панюоче над ним самодурство—дике, безумне, неправе—прогнало з нього всяке усвідомлення честі й права... І не може їх бути там, де звалені в прах і нагло розтоптані самодурами людське достоїнство, свобода особи, віра в любов, в щастя й святиня чесної праці“.

Слова ці прямо й безпосередньо стосуються до тої п'єси й ролі, над якою нам доведеться працювати,—до комедії „Свої люди—сочтемся“ і ролі Подхалюзіна.

Зміст п'єси

Передусім треба уважно прочитати п'єсу й поговорити про її зміст, намагаючись розповісти, по можливості в простих і коротких словах, що в ній відбувається; далі визначити, які події є першорядні, головні і які менш важливі.

З першорядних подій ми повинні відібрати найголовніше, основне, те, що ми будемо називати темою п'єси.

Що відбувається в п'єсі?

Ліпочка, дочка багатого купця Большова, мріє вийти заміж за „благородного“, сваха знаходить нареченого й приносить вість про це Ліпочці й її матері. Приходить в гості „стряпчий“ Різположенський і, нарешті, з'являється господар дому, „сам“ Большов. Залишившись наодинці з Різположенським, він сповіщає йому про свій намір об'явитись незможним і домовляється про спосіб здійснення так званого „злісного банкрутства“, наймаючи для цього Різположенського, як спеціаліста в таких „справах“. (Зміст цієї операції полягає в тому, що якась людина, сховавши своє майно, оголошувала себе незможною. Для цього майно, звичайно, переводилось на ім'я підставної особи).

Такий злісний банкрут (спочатку п'єса „Свої люди—сочтемся“ так і називалася—„Банкрут“) в свій час набрав, користуючись довір'ям до себе у своїй торгівлі, певну суму грошей в кредит, в борг і, оголосивши себе незможним, відмовлявся від сплати боргів зовсім або обмежувався якоюсь частиною, виплачуючи, як в даному разі, 10 коп. за кожний взятий в борг карбованець. Кредитори могли не погоджуватись на такі умови, і тоді вони тримали „банкрутів“ в „ямі“—борговій тюрмі, але через те, що той не платив боргу повнотою, кредитори, вважаючи для себе вигіднішими одержати хоч частину боргу, звичайно приходили до згоди з боржником і в руках злісного банкрута залишався чистий зиск (фактично—взяті в борг і невіддані гроші).

Підставною особою Большов за порадою стряпчого обирає свого старшого прикажчика Подхалюзіна. Большов обережно вияснює ставлення Подхалюзіна до себе, по-

ступово заводить розмову про випадки „банкрутства“, що почастишали, „фінансову кризу“ того часу і, нарешті, просто пропонує шахрайську комбінацію, обіцяючи поділитись „барішами“. Подхалюзін приймає пропозицію. Діло, як то кажуть, „заметане“.

В другому акті починає діяти Подхалюзін. Хлопчик Тишка прибирає контору, розповідає про життя в домі Большова. Приходить Подхалюзін і попередньо „повчивши“ Тишку, надсилає його за горілкою для стряпчого, на якого він чекає. Залишавшись сам, він говорить монолог, з якого ми дізнаємося про його кохання до хазяйської дочки Ліпочки і про задумане сватання. Різположенського, що прийшов до нього, він підкупає, обіцяючи йому суму вдвічі більшу, ніж та, яку обіцяв Большов. Фомінішна й сваха проходять через контору і розповідають одна одній про своє життя. Далі Подхалюзін підкупує сваху, яка обіцяє розладити шлюб Ліпочки з „благородним“ нареченим, що намічається, і, нарешті, зустрівшись з Большовим, він так „обходить“ його своєю „ввічливістю“, смиренністю, прикидається таким чесним і благородним коханцем (а закоханий він дійсно), що Большов віддає за нього дочку.

В третьому акті Большов готує сюрприз своїй сім'ї. Ліпочка чекає візита нареченого („благородного“). Сваха, задалегідь підкуплена Подхалюзіним, сповіщає про розлад сватання. Большов, викликавши Різположенського і Подхалюзіна, представляє останнього як нареченого. Розгромивши опір сім'ї, він залишає Подхалюзіна і Ліпочку наодинці. Подхалюзін освідчується Ліпочці в коханні й захоплює її обіцянками жити „по моді“ і без родичів. Ліпочка погоджується. Відбувається сімейне торжество й остаточно договореність про передачу майна і про сплату боргів по 10 коп. за карбованець. Зверніть увагу на те, що в цій сцені (одній з найістотніших для п'єси) звучить в устах Подхалюзіна назва п'єси: „якнебудь помиримось, помилуйте, свої люди“.

Нарешті, в четвертому акті ми бачимо щасливе подружжя, що живе „за модою“ в новому „власному“ будинкові. Тут Подхалюзін розраховується зі свахою, обдурюючи її. Потім приймає тимчасово випущеного з „ями“ тестя. Залишаючись зовнішньо ввічливим, він разом з дружиною пропонує „татсчкові“ потерпіти і посидіти в тюрмі,

поки кредитори не погодяться на запропоновані умови. Покінчивши з тестем, він „розраховується“ із стряпчим так, як з свахою, і, вигнавши його, звертається до публіки в повній свідомості своєї правоти й достоїнності з словами: „А ось ми магазинчик відкриваємо: милості просимо“ і т. ін.

Так примирилися „свої люди“.

Два ланцюга подій, як ми бачимо, проходять крізь всю п'єсу — злісне банкрутство Большова і заміжжя Ліпочки.

Найважливішою лінією є перша — банкрутство, друга — заміжжя — тісно переплітається з першою, але знаходиться в підлеглому становищі. Вся решта сцен, що не говорять безпосередньо про банкрутство чи заміжжя, що не розвивають дії по цих лініях п'єси — є третьорядними. Наприклад: Тишка, що розповідає про своє життя і заробітки (друга дія), оповідання Різположенського про пропажу справи з суда (перша дія), сцени Фомінішни з Большовим і з свахою (друга дія).

Це не значить, як вже сказано, що такі куски в п'єсі можна грати недбайливо, фальшиво, абияк; ні, ці куски є характеристикою обстановки, дійових осіб тощо, і повинні бути зіграні також правдиво й уважно, як і основні. Але ми повинні врахувати їх залежність від основної теми п'єси, і в роботі над спектаклем ми повинні слідкувати, щоб ці куски не переважили і не притягали до себе уваги глядача більше, ніж це слід порівнюючи з основними кусками п'єси.

Отже, головними подіями в п'єсі є банкрутство Большова і заміжжя його дочки. „Сім'я і гроші“ — це основна тема п'єси, те про що говориться в п'єсі.

Для того, щоб розкрити ідею п'єси і її внутрішній сенс, що ховається за зовнішніми діями, вчинками дійових осіб, ми повинні визначити яке ставлення автора до змальовуваної ним дійсності.

Особливості стилю п'єси

Свою п'єсу Островський назвав комедією.

Якщо п'єса „Гроза“ (драма) викликає у нас гнів, сльози, співчуття до героїв, що гинуть, то в комедії „Свої люди“

Островський внушає нам огиду і презирство до людей, що змальовуються, примушує нас сміятись з них і сміятись зло.

Це наше ставлення повинне визначити ідею спектаклю, тобто визначити те головне, що повинні ми сказати глядачеві даним спектаклем.

Для цього слідом за розбором зовнішніх подій п'єси розглянемо, якими внутрішніми збудниками викликаються саме дані дії, дані події.

Всі дійові особи в цій п'єсі прагнуть особистого благополуччя, прагнуть увірвати від життя свій шматок „солодкого пирога“.

Гроші, нажива за рахунок чужої праці, „життя по моді“—такі ідеали цих людей; ці люди смішні, противні і жалюгідні для нас, і таксамо відноситься до них в цій п'єсі і сам Островський.

В сценічному здійсненні п'єси, в роботі над спектаклем, який може бути визначений нами як сатирична комедія, треба бути дуже обережним. Не треба захоплюватись одностороннім зображенням жорстокості, самодурства, лицемірства. Все це живі, реальні люди, які зовсім не задумуються над тим, добро чи зло роблять вони,— для них добро— все те, що допомагає їм досягнути їх мети, і зло— все, що заважає їм. Зовнішньо можливо добродушні, ці люди можуть бути навіть не позбавлені рис зовнішньої привабливості. Але об'єктивно, не самі по собі, а по тій соціальній ролі, яку виконують вони (купці) як представники свого класу експлуататорів, що живуть за рахунок наживи, за рахунок чужої праці, вони звичайно глибоко негативні. Відчуття глядачем негативності цих людей буде тим сильніше, чим правдивіше ви будете зображати їх і чим менше ви будете лякати ними глядача. Намагайтесь наблизитись до правдивого зображення характерів Островського.

Наскрізна дія і поведінка кожної дійової особи

Отже, гонитва за наживою, за особистим збагаченням, „гризня“ за „солодкий пиріг“, звірячий егоїзм, заперечення всього, крім особистого благополуччя,— така подоплека подій, що відбуваються в п'єсі. „Людина людині вовк“—це

основа буржуазної моралі, вона й є основний внутрішній зміст, ідея п'єси і спектаклю.

Тепер подивимось, хто є головним носієм цієї ідеї (наживи) в дії, і зіткнення цих саме інтересів викликає боротьбу, головний конфлікт п'єси, в результаті чого ця ідея наживи стає живою, відчутною.

Большов прикидається банкрутом, щоб розбагатіти (за рахунок кредиторів). Так ми можемо визначити наскрізну дію головної дійової особи — стрижень, на який нанизано все, що відбувається в п'єсі.

З цієї дії виростає контрдія, що протистоїть їй, Подхалюзіна — його намагання використати банкрутство хазяїна на свою власну вигоду; на той же стрижень нанизуються сватовство і одруження Подхалюзіна з Липочкою. Батько видає за нього Липочку тому, що це вигідно матеріально: спокійніше і вірніше поріднитися з „підставною особою“, „своя людина — не обдурить“. Подхалюзіну одруження теж вигідне: тут і придане, і принадно — хазяйська дочка, в яку до того ж він і закоханий, не говорячи вже про те, що це одразу закріплює за ними всі большевські капітали. Сваха і стряпчий намагаються заробити і з того і з другого — хто більше дасть, і, нарешті, Липочка рветься з дому аби заміж, і жити „по модному“, та й мамаша і Фомінішна, найбільш бездоганні істоти в п'єсі, мріють про заміжжя Липочки, як про тихе життя по старинці. Тишка — той просто маленький Подхалюзін, що проходить „огонь і воду і мідні труби“ життя прикажчика.

Дії всіх цих людей тісно переплетені з головною наскрізною дією Большова і контрдією Подхалюзіна, що розвиваються в такій послідовності: 1) рішення Большова оголосити себе банкрутом при допомозі Різнопожеського і Подхалюзіна, 2) підкуп свахи і стряпчого Подхалюзіним з метою обдурити хазяїна в договорі і розладнати брак Липочки з „благородним“, 3) обіцянка Большова видати дочку заміж за Подхалюзіна, 4) порозуміння і сімейне торжество (заручини), зв'язане з передачею майна Подхалюзіну (з'єднання двох найважливіших ліній, узловий момент п'єси) і 5) торжество Подхалюзіна. Зять і дочка відправляють батька назад в тюрму, шкодуючи „накинути ціну“ за викуп його звідти.

Переходячи тепер від розбору п'єси безпосередньо до ролі Подхалюзіна, спробуємо установити, що робить дана особа в кожному окремому кускові і для чого, яка мета кожної його дії.

Таким чином повинна виявитися головна лінія — наскрізна дія Подхалюзіна і одночасно визначиться основна характеристика його.

1. Перша сцена: Большов—Подхалюзін—Різположенський і Большов—Подхалюзін—11-та і 12-та ява першої дії.

В цих сценах Большов прощупує відношення Подхалюзіна до задуманого банкрутства через читання газети, натяками: „ось тут і торгуй“, „ти то як“ тощо, починає випитувати настирливіше і дістає згоду Подхалюзіна „допомогти“, тобто домовляється з ним про незаконну комбінацію і фактично передає в руки Подхалюзіна ведення всього цього діла.

Ми бачимо, що Подхалюзін несхвально спочатку ставиться до факту банкрутства, з слів його, наприклад, „газету ото тільки паскудять, на все купецтво мораль така“¹.

Потім, наче проти волі, довго прикидаючись нерозуміючим, безотвітним, підначальним, він погоджується. Коли ми говоримо „прикидаючись“, то тим самим встановлюємо, що Подхалюзін нещирий, що у нього є якась задня думка. Яка ж це думка? А та, що Подхалюзін розуміє становище хазяїна і чекає від нього цього пропозиції: очевидно, що стряпчий Різположенський з відому самого Подхалюзіна назвав Большову його кандидатуру як підставної особи. Це пропозиція вигідне Подхалюзіну, воно потрібне йому для того, щоб „обкрутити“ Большова, влізти в довір'я, дістати на своє ім'я закладну на дом, крамниці і інше. І для того, щоб Большов не догадався про ці наміри, щоб не збагнув планів Подхалюзіна, Подхалюзін робить вигляд, що не схвалює всього цього, але з любові до хазяїна, з вдячності за його добродійство та ін. він погоджується.

Така суть, внутрішній смисл цієї сцени, яку, скажімо, можна визначити назвою „вовк в овечій шкурі“ або

¹ Слово „мораль“ у персонажів Островського часто вживається в розумінні „сором“, „пляма“ з чисто зовнішньої схожості з руським корнем слова „марать“ (бруднити).

„два дільці“: один Большов—материй, старий вовк і дру-
гий—Подхалюзін, який прикидається люблячими, відданим
і вдячним вихованцем і захоче від старика молоді і дуже
міцні зуби.

Але не здумайте грати Подхалюзіна нещирим, пока-
зувати його подоплеку, навпаки, він повинен робити вра-
ження прямодушного, веселого, рубахи-парня, інакше
його розкусить Большов і не довірять йому діла, його
розкусить глядач і втратить інтерес до росту, розвитку
образу.

Обидві сцени 1-ої дії повинні бути зіграні так, щоб
і на думку нікому не спало, що цей приемний по зовніш-
ності, хороший малий, „молодець“ виявиться пізніше та-
ким „пройдохом“.

Перший вихід Подхалюзіна—це саме поява такого
„молодця-прикажчика“, держиться він скромно, шаноб-
ливо, але усвідомлюючи власну достойність, у нього
видна фігура, приємна зовнішність, внушаючий довір'я
голос.

Не слід підкреслювати в ньому подобострастія, прини-
женості, склизькості. Большов в першому кускові повинен
немов любоватись ним, і перед третьою особою—Різполо-
женським—немов пишатись тим, що виховав такого
„учня“. Кусок цей іде до читання газети. Відповідаємо на
питання „Що робить Подхалюзін в першому кускові?“—
розповідає, як іде робота в крамницях. Для чого? Щоб
заспокоїти хазяїна.

Як він робить це, з'ясуємо в результаті роботи над
цим кусочком, виходячи з відношень Подхалюзіна до тих,
що оточують його. Ставлення до хазяїна—дуже шаноб-
ливе. До Різположенського—ласкаве, але трохи згори
вниз; в домі у хазяїна—не сяде без спеціального запрошення
(обидві сцени стоячи), веселий, бадьорий, кашкет в руках;
головна думка в перших кусках—„все благополучно,
розумієм як торгувати“. Візьмемо таку розмову:
„Бачиш, ледь діло підходяще, покупець... підвернувся,
взяв і набавив карбованця або два на аршин“, „а загавиться,
так ніхто не винен, можеш, кажу, і просто через руку
зайвий аршин шмигнути“. Большов з приємністю підхоплює:
„Все ж рівно: адже кравець украде ж?“ „Украде“—від-
тверджує Різположенський. І всі дуже задоволені. Ці „прин-

ципи“ торгівлі викладаються Подхалюзіним зовсім не з хитрощами, а з відкритими, майже наївними очима: „а як же інакше? Це закон торгівлі — не обдуриш, не продаси“, і тільки дуже глибоко ледь-ледь зрідка мигне в очах хитрість, що викриває, що це все „між нами“, це „секрети від покупців“. Для того, щоб визначити, як вести цей кусок, треба врахувати все це і багато іншого, що виконавець і режисер стосовно до виконавця нафантазують у відношенні образу Подхалюзіна.

Другий кусок — читання газети і перерахування імен банкрутів — може бути названий „кризис“.

Подхалюзін чекає. Він стриманий, підібрався. Взагалі він несхвально ставиться до цих методів збагачення. В даному разі йому цей кризис вигідний, і він чекає можливості погріти руки. Але в принципі він противник таких речей, сам він так діяти не буде: він буде розгортати торгівлю, можливо перетвориться на фабриканта, промисловця, взагалі буде діяти, а ці старики набирають грошей, щоб на печі лежати. Він дає відомості про стан заборгованості кожного названого прізвища, що збанкрутились. Це вказує ще раз на його добру пам'ять, на те, що він парень дільний. Коли Большов про одного з банкрутів каже: „Ну то мені він свояк і віддасть по-приятельському“, Подхалюзін зауважує: „сумнітельно“, і ми схильні вірити Подхалюзіну, оскільки він, очевидно, в курсі справ більше, ніж хазяїн. Під час читання Подхалюзін слухає трохи засмучено, несхвально (важливо ставлення до газети). Думка в цьому кускові: „не схвалюю, не добре“.

Що робить? Висловлює несхвалення з приводу об'яв, які читає, щоб Большов не запідозрів його. І, нарешті, в останньому кускові навмисне затягує згоду, щоб сховати свої справжні ширі наміри. Погоджується наче б з засмученням і вкрай непевно, зберігаючи негативне ставлення до того, на що сам погоджується. Центральний момент, до якого йшла вся дія, — момент згоди: „вже коли того, або що, то залишитесь задоволені, себе не пошкодую“, і вся дальша змова — енергійна, трохи по секрету і на великій ширості, завершує цю зустріч двох суперників. Вся п'єса будується на конфлікті (зіштовханні) між цими двома людьми.

Як видно з вчинків Подхалюзіна в усій п'есі, основною його задачею є намагання одружитись з Липочкою і попутно сумістити це з вигідним грошовим оборотом.

Він, безумовно, закоханий в Липочку, він по-своєму широко любить її. Те, що вона дочка хазяїна, те, що одруження з нею зв'язане з збагаченням, тільки зміцнює відношення Подхалюзіна до Липочки, і можна з певністю сказати, що головне для нього все таки вона сама, а не придане. „Олімпіада Самсоновна, панночка, яких в світі нема“—говорить Подхалюзін в другій дії; він відчуває, що він нижчий за неї і по вихованню і по розвитку. „Скажіть щонебудь по французькому“—просить він її в 4-ій дії, вже після одруження,—„дозвольте ручку поцілувати“.—Ми бачимо, що вже одружившись, він продовжує поштиво й любовно до неї ставитись.

Для того, щоб скласти характеристику Подхалюзіна, слід уважно поставитись до того, що говорять про нього оточуючі. В першій дії Большов говорить про нього так: „Він малий з поняттям, та й капіталець є“, „він у мене парень діловий, йому тільки мигни, він і розуміє. А вже зробить щось, то пальця не підсунеш“.

І дійсно, по ходу дії ми бачимо, що він виправдав слова свого хазяїна.

Ми говоримо, що в ці комедії нема зовсім позитивних персонажів, ми разом з Добролюбовим ставимось до дійсності, що змальовується Острогським як до „темного царства“, але ми повинні взяти за керівну установку слова Добролюбова про те, що негативність дійових осіб в комедії—це „неминучі результати тих обставин, серед яких починається і проходить життя людей, яких ми обвинувачуємо“.

І, виходячи з цього, ми можемо сказати, що Подхалюзін, який є „героєм“ цієї п'есі, не позбавлений ряду позитивних властивостей: не говорячи про те, що він безперечно володіє більш чи менш приемними зовнішніми властивостями, він до того ж дуже розумний, відсутність освіти замінюється в ньому природною кмітливістю. В другій дії, яку нам треба розібрати, ми просто любуємось його зворотливістю, умінням впливати на людей, його здатністю знайти в кожному його „слабку“ струнку і грати на ній. Ми бачимо, як він, можна сказати, віртуозно обводить навкруг

пальця всіх своїх партнерів: де ласкою, де грубістю, де обережним слівцем, де сльозами він добивається того результату, який йому потрібний. Тут і бойова стара сваха, і повний несподіваностей норавливий Большов, і прожжений стряпчий,—найтонкіша бестія, всі падають жертвою Подхалюзіна, ум і хитрощі якого не визнати ми не можемо. Ставлячись до Подхалюзіна негативно, ми все ж таки бачимо в ньому талановиту людину, яка в інших обставинах змогла б викликати наші симпатії до себе.

Вище ми визначили наскрізну дію Подхалюзіна, так би мовити, попередньо. Подивимось далі, як розвиваються дії його і як з окремих задач в кусках складається основна ведуча задача Подхалюзіна.

В другій дії—сцені Подхалюзіна з Тишкою визначаємо що робить Подхалюзін: „вчить“ Тишку і посилає за горілкою. По відношенню до основної задачі кусок цей є другорядний. Це можна назвати „підготовкою“. Тепер відповімо на питання, що важливіше для Подхалюзіна в цьому кускові—навчати Тишку, чи довідатись про стряпчого і послати за горілкою? Навіщо він прийшов в контору? Щоб займатись вихованням Тишки? Звичайно, ні. Він чекає стряпчого і сваху, які потрібні для його головної задачі—здійснення одруження з Липочкою. Початок же розмови з Тишкою і монолог Тишки в першій яві є сценами чисто проходними, введеними для характеристики обстановки, в якій протікає дія, і для характеристики дійових осіб. З цієї розмови ми бачимо, як поводитись в той час купці та прикажчики з хлопчиками; робимо висновок для характеристики Подхалюзіна з фрази, яку він говорить про себе: „Я, брат, сам огонь і воду, і мідні труби пройшов“.

Отже, в цьому першому кускові задачею Подхалюзіна буде послати Тишку за покупками, щоб почастивати потрібних йому людей. Як він поводитьсь в цьому кускові? Він, очевидно, в „бойовому“ настрої, трохи збуджений. Повертається додому (входить на сцену) з якимись планами в голові, з Тишкою говорить між іншим, більше зайнятий своїми думками, стан у нього, видно, хороший. Він навіть починає щиро говорити з Тишкою: „Що мені твій хазяїн“, „Я, як на те пішло, хазяїн твій...“ Але вчасно стримується. Справа ще не закінчена і тому він не дозволяє собі базікати зайве. Наказує Тишці здачу взяти

собі на пряники — і тут, так би мовити, маленький підкуп, йому зараз всі потрібні в тому числі і хлопчак для дрібних послуг.

Нарешті, залишившись сам, Подхалюзін вперше розкриває себе — він ділиться своїми тайними думками й намірами і ми повинні за основу в роботі над роллю Подхалюзіна покласти цей його монолог. Тут і його основна задача і основні риси його характеру — стають для нас зрозумілими. Дві лінії є найважливішими в ролі Подхалюзіна. Збагачення за рахунок незаконної операції, що відбувається з банкрутством Большова і, головне, намагання одружитися з Ліпчкою. Розкривається тут і той зміст соціальних відносин, про які ми говорили, приступаючи до роботи над цією роллю.

На підтвердження сказаного нами вище, що головним обвинуваченим в п'єсі є умови життя, „обставини, серед яких починається і проходить життя людей, яких ми обвинувачуємо“ (Добролюбов), ми повинні навести слова Подхалюзіна: „Так, певне діло, треба совість знати, та в якому це смислі розуміти треба? Проти доброї людини у кожного совість є, а коли він сам інших обманює, то яка вже тут совість? Вийшла лінія, ну й не плошай!“ Ось де схована суть взаємовідносин між людьми в світі Островського, ось де виникає той закон, по якому живуть всі персонажі цієї п'єси; „Людина людині вовк“. „Вийшла лінія, ну й не плошай“ — так міркують і Большов, і Подхалюзін, і Різположенський, і сваха, і Тишка. „Аби мені хороше було, а що при цьому доведеться зробити з людиною, яка повернулась на цій моїй „лінії“, це рішуче все рівно“, — так міркує кожний представник „темного царства“. В цьому ж монолозі виявляє Подхалюзін головну свою мету, — він поки лише мріє про одруження з Ліпчкою. Але тут же мрії ці, або, як він сам говорить, фантазія, яка залізла до нього в голову, починає приймати цілком певні відчутні форми: тут і міркування про відсутність обіцяного „благородному“ жениху приданого, тут і перерахування власних його, Подхалюзіна, достоїнств і, нарешті, коли на нього закладені дом і крамниця (на його ім'я як підставної особи), то „можна і закладною налякати“ — міркує він. І в результаті, бачачи, що не такі вже нездійсненні ці мрії, він говорить: „Та від такої приємності з Івана Великого стрибнути можна“.

І з цих слів, які говоряться на самоті з самим собою, ми ясно бачимо, що облуди тут нема і що з усією власливою йому спритністю він буде добиватись одруження з Ліпочкою.

Спробуйте в цьому монолозі самостійно визначити куски і перехід між ними, знайти назву і основні думки кожного з них.

В слідуючій 4-ій яві після повернення Тишки Подхалюзін довідується про сваху і дізнається від Тишки, так би мовити, про розташування неприятельських сил: сваха „нагорі, та й „стракуліст“ (стряпчий) іде.“

5-та ява — зустріч з Різположенським.

Найважливішою частиною цієї великої сцени є те місце, де Подхалюзін питає, скільки платить стряпчому Большов „за механіку“, тобто за здійснення брехливого банкрутства, і пропонує вдвічі більше — 2000 „за той же самий предмет“. Подхалюзін перекупає стряпчого і, знаючи продажність його (адже і ще раз перекупити зможуть), прямо залякує: „Хвостом не крутити туди й сюди, а ходити в акураті“. Він показує тут, що бачить його наскрізь і ми бачимо, що Різположенський дійсно боїться його і буде вірно служити йому.

Тут же вони і домовляються про те, що кредитори не повинні йти на умови, які пропонує Большов (10 коп. за карбованець). „Той не згодний, другий не згодний“ — каже стряпчий. Це значить, що він їх попередив, тобто буде грати по відношенню до Большова подвійну гру — „дворушничати“ в інтересах Подхалюзіна.

До цієї згоди Різположенського і вів свою лінію Подхалюзін; далі він веде його до себе, щоб домовитись про здійснення своєї „фантазії“ і, очевидно, повторює йому свою тайну одруження з Ліпочкою.

З цієї ж сцени ми переконаємось в тому, що Подхалюзін був в зв'язку з Різположенським ще до початку п'єси. Вдумайтесь в слова, якими обмінюються вони:

Дія II-га, ява 5-та.

Різположенський — А думаю: забіжу, мовляв, до Лазаря Елізаровича, чи не дасть він грошеньт щонебудь.

Подхалюзін — А за які ж це провинності?

Різположенський — Як за які провинності? Ось же гріх, Лазар Елізарович, хіба я вам не служу?.. до гроба слуга, що хочете, примусьте... А закладну, що вам виклопотав (цю фразу, напевно, тихше говорять — це секрет).

Подхалюзін (припиняє цю тему розмови) — Адже вам вже заплачено, і говорити вам про одне й те ж не доводиться.

Яка ж головна задача Подхалюзіна в цій сцені? Щоб визначити її, відповідаємо на питання: що робить Подхалюзін? Підкупає Різположенського, щоб за його допомогою оплутати Большова. Як він робить це? Якими засобами забирає він в руки стряпчого? Ми бачимо, що він спочатку трохи сміється над стряпчим, потім починає трохи дратувати грошима („а у нас ось і зайві є“), потім переходить до прямого підкупу, загрожує (на випадок зради), розповідає (натяком) свій план дій і веде для більш докладних переговорів у свою кімнату. Це все різні пристосування, думки (підтексти), але основна мета одна і, отже, вся ця сцена є одним великим куском в дії.

В дальшій сцені Подхалюзін (що робить?) умовляє сваху розладнати сватання Ліпочки з „благородним женихом“, (для чого?) щоб полегшити собі можливість одружитись самому, а це, як ми знаємо наскрізна дія, основна задача у всій п'єсі для Подхалюзіна. Отже, ця сцена є, поруч з попередньою, одною з найважливіших сцен в ролі. В порівнянні до сцени з Тишкою тут акторське хвилювання, накал буде значно сильніший. Зміст окремих частин цієї сцени буде визначатись думкою: „А чи не дарма ви їздите? Ми дещо знаємо, що вам невідомо“. Розпаливши цікавість свахи, Подхалюзін приманює її другим багатим женихом з купців, який „з живих соболів шубу пошіє“ (але не кажучи, що це він сам). Далі залякує її неприємностями, які виникнуть, коли „благородного“ жениха обдурять з приданим і, нарешті, як результат всіх цих старань, дістає згоду свахи (кінець куска), по руках — віддає завдаток.

Так тче Подхалюзін ту сітку, в яку повинен заплутатись Большов з усіма справами і всім сімейством.

Слідуюча і остання сцена другої дії (вся вона в ролі Подхалюзіна може бути названа „Подхалюзін діє“, або „Подхалюзін оброблює помічників“) — Подхалюзін і Большов — 10-та ява:

1. Намагається розжалобити Большова своїм ставленням до справи, до сім'ї. Повідомляє про відмову „благородного“ жениха від Ліпочки.

2. Виявляє особливу турботу про її долю, прикидається, що й подумати не може про можливість шлюбу з Ліпочкою.

3. Виявляє повну покору, поштивість перед такою людиною як Большов і вся його сім'я (грає на покорі — одна з найслабкіших струнок Большова).

4. Зачіпає його самолюбство тим, що домашні можуть не послухатись волі Большова: „Олімпіада Самсоновна на мене й дивиться не захоче“ (друга слабка сторона характеру Большова — перечити йому не можна), признається, нарешті, в коханні до Ліпочки і дістає згоду батька: „Володїй, Фадїй, нашою Маланією“, „Приходь до нареченої, ми над ними пожартуємо“ — говорить Большов. „Слухаюсь батеньку“ — відповідає Подхалюзїн.

Так Подхалюзїн блискуче здійснив свій план, який він виклав на початку другої дії в монолозі. Знаючи характер Большова, він зумів повернути справу так, що старик сам засватав його з дочкою. Подхалюзїн підвів в точності так, як і гадав, — згадайте в монолозі слова: „потраф я по них, або спади їм на думку — зараз під вінець і край, розмовляти не смій“.

Так і вийшло. Подхалюзїн розумний, хитрий, він знає Большова, як свої п'ять пальців.

Далі перед ним залишиться одна задача — переконати Ліпочку піти за нього, не відмовлювати йому. Зустріч з Ліпочкою і буде остаточним здійсненням його задачі і центральною сценою всієї п'єси.

Сцену з Большовим можна поділити на частини, вказані нами вище цифрами. Згідно тих прийомів, якими оплутує Большова Подхалюзїн, кожна з цих частин буде мати свою відповідь — для чого? (визначить їх, а також знайдіть основні думки в цих кусках), і всі вони об'єднані, скеровані до єдиної головної мети Подхалюзїна — дістати Ліпочку.

В цій сцені важно знати, що Подхалюзїн діє з розрахунком, по задалегідь накресленому плану, але невірнo буде, якщо ми вирішимо, що Подхалюзїн тут бреше, фальшивить. Ні, він дійсно схвильований. Олімпіада Самсоновна дійсно для нього „панночка, яких в світі нема“, і він дійсно

за нею „ізнив весь“, як він говорить. Так що дістати згоду батька для нього дуже важливо, це основна мета його сценічного життя. Здійснення цієї мети викликає його велику і щирю радість.

Проте, все у нього будується на розрахункові, він знає кого чим взяти. Можна сказати, що розрахунок і почуття в даному разі збігаються і він діє особливо енергійно і переконливо. А ось коли в кінці прийде Большов просити викупити його із „ями“, у нього розрахунок переможе над почуттям — невігдно. „Посидьте ще“ — скаже він тестю.

Третя дія починається для Подхалюзіна невдачею. Він тримає себе скромно, поштиво, як завжди. Большов оголошує його женихом, але Ліпочка категорично відмовляється: „не піду я за такого противного“ („противного“ тому, що він в чоботях, з бородою, не по-модному, жілетка погана тощо).

Подхалюзіна не дуже лякає ця відмова, оскільки Самсон Силович все рівно на своєму поставить. Але Подхалюзін любить Ліпочку, і не хоче, щоб її силою примусили піти за нього. Він хоче дістати її згоду на шлюб добровільно.

В 4-ій яві він скромно чекає, що відповідь Ліпочка, а під час уходу батьків встигає закинути набожній мамаші, що це „бог уклав в нього такий намір“ — одружитися з Ліпочкою. На-ходу встигає сказати приемність для мамаші.

В 5-ій яві, залишившись з Ліпочкою на самоті, він розкриває своє ставлення до неї, пояснює грошове становище її батька, малює перед нею майбутнє життя, захоплюючи її і захоплюючись сам (знов таки граючи на слабкій струні Ліпочки — стремління до „модного“ життя), і дістає її згоду (кусок). Щасливий здійсненням головної мети свого життя, він кличе „тятенька, маменька“, кидається в обійми Самсон Силовичу (ремарка Островського) і говорить: „Олімпіада Самсоновна згодні“. Жениха з нареченою садовлять поруч, п'ють вино, кричать „гірко“. Большов оголошує придане за дочкою і тут же встановлює скільки платити кредиторам (по 10 коп. за карбованець). Щасливий жених не хоче й говорити про справи і кидає фразу, що визначає весь зміст комедії: „Свої люди — помиримось“. Ми знаємо, що умови ці — 10 коп. за карбованець — він не пропустив мимо ушей, в 4-й дії він нагадає Большову про це; ми знаємо також, як „помирились“ в 4-ій дії ці „свої люди“.

„Свої люди—помиримось“. Як розкривається для нас зміст цієї назви? Звичайно, сатирично, звичайно, щоб висміяти і обвинуватити людей, які так перекрутили зміст цих слів, вибрав Островський назву для своєї п'єси.

В 4-ій, заключній, дії п'єси ми бачимо, як Подхалюзін розраховується з усіма, хто сприяв йому в здійсненні його мети.

В першій яві Подхалюзін насолоджується життям в модній обстановці власного дома з молодою дружиною. Сцена ця характеризує нові умови життя Подхалюзіна і Ліпочки, їх взаємовідносини і є наче б введенням до основної дії.

В другій дії основною задачею Подхалюзіна було стремління забрати в свої руки сваху, Різположенського, а надалі зробити їх своєю зброєю на шляху оволодіння Ліпочкою і багатством Большова.

Тепер мета досягнута, люди ці вже використані, йому більше не потрібні, треба тільки одне — позбутися і по можливості з найменшими витратами.

В другій і третій яві зустрічає сваху, платить їй ще сто карбованців і випроваджує. Хотіння у всіх випадках одне — від'язатись від неї, і не заплатити обіцяного.

Все це він робить, не втрачаючи власної гідності, находячи навіть деяке „виправдання“ своїй поведінці в думці: „Мало що я обіцяв! Я обіцяв з Івана Великого стрибнути, коли одружусь з Олімпіадою Самсоновною, то й стрибати?“ А нагадування свахи про „соболи“ просто викликає його сміх.

Ява 4-та — Подхалюзін розраховується з Большовим. Він як і раніше поштивий з тестем, — частує його, розповідає про свої справи, але потрібної суми грошей внести за викуп тестя з боргової тюрми не бажає.

Ні прокляття Аграфени Кондратьєвни, ні сльози старика Большова не впливають на нього. Йому трохи неприємна ця сцена, але розрачунок — раніш за все.

Вражає цинізм, з яким він торгується в цій сцені, вражає ставлення Ліпочки до власного батька.

Зверніть увагу на репліку Большова (у відповідь на відмову Подхалюзіна і Ліпочки викупити його з ями): Большов: „Чи люди ви?“ І відповідь Ліпочки: „Звісне діло, тятенька, люди, не звірі ж“.

Визначте задачі в цій сцені так, як ми це робили вище. Що робить Подхалюзін, для чого і якими думками визначити всю сцену і окремі її частини, куски, яке ставлення його до оточуючої обстановки і партнерів, яка його поведінка в цій сцені?

В 5-й яві з Різположенським Подхалюзін розраховується грубо і, як говориться, „без дурнів“. „Повинні? — перепитує він, — а за що? За шахрайство?“ і просто виганяє стряпчого геть.

В Тищі Подхалюзін знайшов кметливого маленького шахрая-помічника.

Кінець дії і п'єси зроблений Островським умовно — театральним прийомом.

Різположенський, викриваючи хитрощі Подхалюзіна, звертається до публіки. Подхалюзін з Тишкою утримують його, немов боючись суду публіки, виганяють його з словами: „Не вірте йому“, „Все бреше“, і закінчують запрошенням пожалувати в новий „магазинчик“, що вони відкривають: „Малу дитину пришліть — і цибулиною не обдуримо!“

Основна задача Подхалюзіним виконана — він одружений з Ліпочкою, вигідно він „розрахувався“ з свахою і стряпчим і не менш вигідно розплатився з кредиторами за тестя.

Подхалюзін — переможець, Большов — переможений, але і переможений він особливого співчуття не викликає. Існують висловлювання критики, які стверджують, що Островський з симпатією ставиться до Большова і підносить його в 4-й дії до трагізму, ставлячи в становище батька, якого зраджують діти.

Це твердження невірне в корені. Так, порівнюючи з Подхалюзіним Большов виявився меншим шахраєм — „злодій у злодія дубинку вкрав“. Большов залишився без дубинки, і тільки, але він від цього не перестав бути злодієм.

Тут ми знов наведемо слова Добролюбова: „Гарні повинні бути моральні поняття критика, який вважає, що Большов в останній дії виведений автором для того, щоб притягти до нього співчуття глядачів. На нашу думку, Большов на кінець п'єси виявляється пошлішим і нікчемнішим, ніж протягом всієї п'єси“.

З усього, що з ним трапилось, він робить висновок, що „не треба гнатись за великим, щоб свого ж не загубити“, і, жалкуючи, що не зумів спритно обробити справу,

наводить прислів'я: „Сама себя раба бьет, коль нечисто жнет“.

„Як сильно виявляється в цьому рішуче безглуздя і моральна нікчемність цієї натури!—справедливо зауважує Добролюбов.—І знайшлись критики, які вирішили, що остання дія „Своїх людей“ повинна збудити в глядачеві співчуття до Большова“.

Але якщо Большову ми не співчуваємо, то Подхалюзін викликає в нас ще більш негативне ставлення.

Пам'ятайте, що він є носієм основної думки п'єси— „Людина людині вовк“. В цій п'єсі він—головний хижак, що пожирає слабших.

Хитрощі, жорстокість, цинізм лежать в основі його вчинків і виконавець не повинен забувати цього.

Ми сказали, що не треба грати злодія, не треба „лякати“ глядача зовнішніми прийомами; взагалі в спектаклі ні в якому разі не йдуть в зображення „страшності“, всякого роду підкреслювання в зображенні „темного царства“ Островського (до чого буває тяжіння у ряду режисерів). Це поверховий і невірний підхід до роботи. „Темне царство“ це результат класових, соціальних взаємодій і подій, що відбуваються в п'єсі. Діяти ж в ній повинні живі люди, живі характери, інакше всі їх дії залишать глядача холодним, неперекоханим.

Наведемо ще раз слова Добролюбова про „Своїх людей“: „Ми бачимо тут злісного банкрута, ще більш злісного прикажчика, що пограбував свого хазяїна, ехідну дочку, що холоднокровно відправляє в тюрму свого батька, і всіх цих осіб ми тавруємо іменами злодіїв і ізвергів. Але автор комедії вводить нас в самий домашній побут цих людей, розкриває перед нами їх душу, передає їх логіку, їх погляд на речі, і ми невольно переконуємось, що тут немає ні злодіїв, ні ізвергів, а все люди дуже звичайні, як усі люди, що злочини, які вразили нас,—зовсім не є наслідок виключних натури, по своїй суті схильних до злочинства, а просто неминучі результати тих обставин, серед яких починається й проходить життя людей, яких ми обвинувачуємо. В наслідок такого переконання з'являються в нас поважання до людської натури і особи взагалі, сміх і презирство по відношенню до тих потворних осіб, які діють в комедії і в офіційному смислі

внушають жах і омерзіння їй, нарешті, глибока, непримирима ненависть до тих впливів, які так за-тримують і перекручують нормальний розвиток особи...

Комедія ясно говорить нам, що всі шкідливі впливи полягають тут в диконому, безправному свавіллі одних над іншими⁴.

Ця основна думка повинна бути твердо засвоєна виконавцями спектаклю й зокрема виконавцем ролі Подхалюзіна.

Про поведінку, що виявляється в дії фізичній

Наведений нами відносно докладний розгляд ролі Подхалюзіна є лише та основа, на якій виконавець повинен побудувати складну і різноманітну поведінку образу. Це розбір психологічний, що розкриває всі пружини, вчинків дійової особи, що пояснює, що нашттовхує на те або інше розуміння куска, що визначає звучання окремих місць або фраз в ролі і т. ін. Але це ще не все. Є така галузь в роботі над роллю, про яку ми вище говорили і що вимагає безпосереднього зв'язку режисера з актором¹.

Ви знаєте, що ми не навчаємо виконавця або учня зовнішній поведінці: „ходи так, говори так, сідай, встань“ та ін. Всі ці зовнішні дії повинні з'явитись наслідком здійснення тих задач, кусків і думок, що були намічені при внутрішньому розгляді ролі. Вони повинні органічно вирости, виникати у актора в зв'язку з логічним життям його на сцені. Але контролювати, доповнювати, організувати всі ці зовнішні дії буде звичайно режисер. І от цей етап роботи не може бути викладений на віддалі. Треба побачити і почути, як починає говорити Подхалюзін свій монолог в другому акті, щоб сказати, чи вірно це, чи ні і що саме вірно й що не вірно.

Саме побачити, як його розпирає жадоба дії, як схвилюваний він наступними можливостями, і в той же час він фізично може бути зайнятий якоюсь роботою: наприклад, з самого початку з слів „От біда, от біда“ і т. ін.

¹ Про образ, про контроль керівника: відмітити вірний для образу жест, вірну манеру говорити. Навпаки, щось відкинути, зазначивши як невірне, що не підходить до образу.

він виймає з кишені різні папери, векселя та інше і все їх розглядає, сортує і т. ін.

Далі припиняє цю дію і в мріях про Ліпочку і про те як під'їхати до Большова, починає ходити, хвилюючись, по кімнаті, потім повертається до паперів і весь початок сцени з Різположенським веде на тому (в кутку біля конторки), що знову перелічує векселя, прикидає щось на рахівниці, ховає папери в конторку, замикаючи її на ключ, і, виграючи, відзвонюючи ключами на ланцюжку, підходить до столу, за яким сидить Різположенський, і починає розмову про гроші з гаманцем в руках із слів: „А у нас ось зайві є...“.

Ці обставини одразу покладуть свій відбиток на форму, характер виголошуваних слів, хоча думка, задачі залишаються раніше нами названі.

Ту ж сцену з Різположенським можна почати, скажемо, з того, що Подхалюзін просто сідає з ним за стіл і вони починають випивати, закушувати і одночасно розмовляти.

Я уявляю собі, що перший спосіб зайняти Подхалюзіна вірніший. Чому? Тому, що він більше характеризує Подхалюзіна в даний момент. Подхалюзін більше діє, він — в справах по здійсненню комбінацій з банкрутством. Щось заховуючи, лічучи, відзвонюючи ключами, він виступає перед нами як майбутній господар, ми показуємо, що він розпоряджається тут. Отже, ми повинні в таких випадках не просто придумувати, щоб тут таке робити акторові — чай пити, або голитись, а знайти найбільш виправдану фізичну дію, що витікає логічно з даних обставин, зручну акторові й допомагаючу йому. Дія ця повинна бути органічно притананна даному образу й допомагати виявленню смислу сцени, що відбувається.

В „Поліньці“, як в інсценуванні, фізична дія була нам дана самим автором, і на протязі усього уривку багаторазово підказувалась поведінка дійової особи (зовнішня дія в цілій низці дрібниць — водить пальцем по прилавку; Микола Тимофійович перебирає й ставить коробки одна на одну, розгортає й показує мереживо і т. ін).

В п'єсі ж ремарки мають вигляд найпростіших приміток: „входить“, „встає“, „плачучи“, „сміючись“, „сідає до вікна“ і т. ін., і т. п. Тут дуже рідкі визначення автором фізичної дії, і вибір їх залежить від режисера й виконавця ролі.

Ряд сцен звичайно не дозволить сполучати додаткову фізичну зайнятість з здійсненням основної задачі — навряд чи Подхалюзін, умовляючи Ліпочку вийти за нього, освідчуючись їй в коханні, може бути зайнятий додатковим ділом, і таких сцен, де важлива задача виконується, так би мовити, навпростець, може бути багато.

В авторські ремарки слід вчитуватись дуже уважно і по можливості їх дотримуватись.

В тих випадках, наприклад, коли у Островського сказано: „п'ють чай“, „п'ють та закушують“, „шиє“, „сидить за п'яльцями“ — все це слід виконувати. Згадайте тут, як ми робили етюди із словами і без слів, як йдучи від життя, ми проводили ряд сценічних задач, переплітаючи їх з зовнішньою (фізичною) дією. Ми розмовляли з партнером, лагодячи мотор в машині, читаючи газету, досліджуючи хворого і підписуючи рецепт, одягаючись і т. д. і т. п. Вводячи такого роду фізичні дії в роль, ви побачите як вони будуть полегшувати самовідчуття виконавця.

Спробуйте в ряді сцен (особливо не у вирішних моментах, не в період загострення задачі) зайняти себе якоюсь справою (звичайно продумано, виправдано зайняти) і ви побачите, наскільки легше і органічніше підуть слова, відносини з партнером, як все всередині почне, як то кажуть, „ставати на місце“.

Спробуйте, наприклад, в другому акті приход Подхалюзіна й розмову з Тишкою зробити, як етюд. Приходите до себе додому, не поспішаючи знімаєте піджак або чумарку, дістаєте щітку і чистите рукав, що запилився, далі перед дзеркалом розчісуєте гребінцем волосся (а в гримі—вуси й бороду) і на цих діях укладіть майже всю розмову з Тишкою. (Це не визначає, що саме так повинен робити Подхалюзін. Ми взяли це для прикладу, напевне можна підібрати більш потрібні фізичні дії).

При всьому цьому задача залишається попереду нами намічена й навіть трохи за допомогою цих дій розвивається (Подхалюзін готується до прийому потрібних йому людей, далі залишається один і починає займатись справами).

Але і в тих випадках, коли фізична дія, так би мовити, привходяща, не може мати місця, коли задача виконується прямо, ми повинні знайти фізичне становище —

зовнішню дію, що вірно цю задачу виявляє. І тут виникає питання руху, жеста, мізансцени.

Наприклад, Подхалюзін захоплює Ліпочку оповіданням про майбутнє життя. Вона напевно відвернеться від нього, він їй показує закладну. Вона із словами „взяли й збанкрутились“ сяде в крісло з плачем, він підійде, захоче втішити, стане на коліно, коли вона йому запропонує це й т. ін. Всі ці дії повинні органічно витікати із задач і взаємовідносин між партнерами, не повинні придумуватись нарочито.

Великі переходи (зміни мізансцени) більшою частиною визначаються зміною куска (тобто зміною задачі). Можуть бути, звичайно, зміни й всередині одного куска, але завжди викликані доцільністю, в даному становищі необхідні.

Залежність фізичних дій від характеру п'єси (її стилю)

Безумовного рецепту, що готовий для всякого даного випадку, тут бути не може. Все це визначається й характером п'єси, і стилем автора, і режисерською і акторською фантазією, і, нарешті, умовами, обставиною сцени, її розмірами й цілою низкою додаткових обставин.

Одне можна сказати, повторюючи це багаторазово—додержуйтесь закону виправдання: почуття сценічної правди, почуття міри повинно служити у всіх випадках нашим керівником.

Слід зазначити ту обставину, що всі вищенаведені приклади торкаються так званих побутових п'єс (Островського, Чехова та їм подібних). Є цілий цикл п'єс, наприклад класичних трагедій (та й інших жанрів аж до комедій) Шекспіра, Шіллера, не кажучи вже про стародавню античну драму, де жодні закусування, чаєпиття, природно, не можуть мати місця. Кожний такий спектакль в залежності від форми, в якій він написаний (в віршах, в прозі), епохи, автора, повинен мати своє режисерське розв'язання. Зокрема повинно бути вирішене питання про можливість внесення фізичної задачі, про ступінь і характер зовнішньої дії. Для прикладу, скажемо, в „Горе от ума“, в мольєровських п'єсах можна уявити собі першу-ліпшу дійову особу, що виконує ту або іншу фізичну дію (що він режисер); в шекспіровській трагедії це важче й вимагає особливого розв'язання.

В одного і того ж автора—Шекспір—а в залежності від жанру твору це питання розв'язується різно. Оскільки легко уявити собі Фальстафа (в „Віндзорських кумоньках“) за першим-ліпшим зайняттям (Фальстаф їсть, п'є, голиться,— все що хочете, що йому підходить, звичайно,— і введення цих фізичних дій буде неминуче при поставі даної комедії), остільки ж непотрібно і навіть на шкоду думці п'єси піде застосування цього принципу, скажемо, до Гамлета.

Ми торкаємось цього питання мимохідь з метою хоч би трохи допомогти виконавцеві, що працює над роллю.

Питання це дуже складне й глибоке і завжди буде розв'язуватись в кожному окремому випадкові безпосередньо режисером, керівником постави.

Про роль Іпполіта в комедії „Не все коту масляниця“.

Візьміть для порівняння з розглянутою нами п'єсою іншу комедію Островського—„Не все коту масляниця“—і за прикладом ролі Подхалюзіна розгляньте роль Іпполіта. Для того, щоб дати спрямування цій вашій роботі, слід сказати про головну думку п'єси й про ставлення автора її до своїх героїв.

„Свої люди“ визначалась нами як сатирична комедія. Всі персонажі її висміювались автором як негативні. Зміст їх дій—стремління до наживи. Всі вони—розлучені, дбають тільки про себе, починаючи з Подхалюзіна й закінчуючи Тишкою—в більшій або меншій мірі шахраї та хижакі. Не те ми бачимо в комедії „Не все коту масляниця“. Тут дія п'єси визначається іншими взаємовідношеннями персонажів й іншою головною думкою автора.

Розглянувши п'єсу за подіями, як ми робили це вище, ви побачите, що боротьба дійових осіб, основний конфлікт йде тут по новій лінії. Іпполіт любить Агнію—розумну, хорошу і самостійну дівчину. Вона також любить його, але ставить умови, на яких погодиться вийти за нього заміж. Він повинен стати самостійним. З любові до неї Іпполіт починає боротьбу з Аховим за свою самостійність. Під безпосереднім впливом Агнії та її матері, він цієї самостійності добивається й заслужено одержує руку Агнії. Гроші грають тут другорядну роль. Агнія вийшла б за нього й без грошей. В особі Ахова влада грошей виходить від-

кинутою й осоромленою. На боротьбу з багатством, з владою грошей постає почуття людської гідності й перемагає. Виходить за гроші не всіх і не все можна купити. Сутичка Агнії і Іпполіта з Аховим це доводить. Це і є основна думка п'єси. Симпатії наші й автора звичайно на боці Агнії з її матір'ю і Іпполіта—це позитивні персонажі, що несуть ідею боротьби, правда, особистої, вузько обмеженої економічними і побутовими рамками, але тим не менш все ж боротьби проти золотого мішка, багатого й самозакоханого купця Ахова.

В назві п'єси криється основна її думка. Це повстання молодих кохаючих людей, перемога під керівництвом Агнії над грошима Ахова, який, в кінці п'єси переконується, що „Не все коту масляниця, прийде й великий піст“. Звичайно, „великий піст“ прийшов для Ахових значно пізніше, коли розбужений народ поклав кінець взагалі усякій експлуатації людини людиною, коли перестала існувати брутальна влада грошей, що породжувала самоуправство й спотворювала людське існування.

Але і одиночна перемога людини, яка показала в той важкий час, що гроші — це далеко не головне в житті, що почуття власної гідності, що любов не завжди можна купити золотом, безперечно викликає наше жваве співчуття.

Ось чому і Агнія і Іпполіт, який під впливом Агнії змінюється в кращий бік, є герої позитивні, вони повинні викликати нашу симпатію й цим ми повинні поперед усього керуватись при виборі акторського матеріалу на ці ролі.

Пропонуємо в цій п'єсі при розгляді її ставити питання так: яка головна мета Іпполіта і що він робить, щоб її домогтись.

Яка головна мета Агнії і що вона робить, щоб її домогтись.

І так у відношенні всіх дійових осіб.

Про задачі в куску й наскрізну дію

Між окремими задачами в кусках, окремими цілями і загальною наскрізною задачею—остаточною метою, існує залежність, яку можна пояснити таким прикладом. Я хочу пройти або проїхати на велосипеді з Москви до Ленінграду. Моя мета—Ленінград, головне стремління—приїхати до Ленінграду. Для цього я хочу спочатку дістатись до Кліна.

Таким чином, Клін—моя найближча мета, найближча задача. Чим більш мені потрібний Ленінград, тим більше потрібний і Клін, як перший етап цього шляху. Чим я скоріше потраплю до Кліна, тим ближче для мене кінцева мета—Ленінград. Потрапивши в Клін, я виконую перший етап шляху, першу задачу і ставлю перед собою другу, скажемо, Бологоє. Це моя друга найближча мета. І на цьому етапі я думаю тільки про Бологоє, але дістаючись до Бологоє, я одночасно досягаю й головної мети—Ленінграду. Так і в ролі: виконуючи першу задачу куска, я одночасно здійснюю свою наскрізну задачу.

Коли ви будете давати характеристику дійової особи від акту до акту, не забувайте, що образ не стоїть на місці—в ході подій і взаємовідносин відбуваються зміни і в характері людей. Іпполіт починає п'єсу однією людиною, а закінчує іншою. Він внутрішньо зростає, міцніє. Визволяючись спід влади Ахова, він змінюється як людина, і виконавець повинен це враховувати.

ВИСНОВОК

Таким чином ми можемо підбити підсумок пророблених робіт над роллю і ще раз назвати етапи її, намалювати ніби схему, що по ній повинна протікати ця робота.

Ми уважно прочитуємо п'єсу, розглядаємо й засвоюємо її тему (на основі виявлення головних подій, що в ній відбуваються) і ідею, тобто ту головну думку, яку хотів висловити автор в даному творі. Для цього ми вивчаємо автора всебічно, в усій його творчості. Одночасно вивчаємо описувану ним дійсність і встановлюємо своє власне ставлення до цієї дійсності. Із співставлення відношення автора і нашого (виконавця), із „поєднання“ цих відношень і виникає наше розуміння, наша трактовка п'єси—це загальний попередній етап в роботі над п'єсою, що провадиться всіма виконавцями колективно під керівництвом режисера. В результаті цього етапу визначається основний стрижень п'єси, її „наскрізна дія“ і визначається становище кожної особи у відношенні до цього „наскрізного“. Таким чином встановлюється і те місце що займає у п'єсі, серед дійових осіб та роль, яку ви маєте грати. Ви повинні визначити ту функцію, що її виконує дана дійова особа в п'єсі, те

навантаження, що вона несе на собі у виявленні основної думки, ідеї п'єси.

Пророблюєте ви цю роботу на основі розгляду вашої ролі, працюючи над текстом або, як ми кажемо, розкриваючи його: що робить, які вчинки творить дана дійова особа? Якими мотивами викликається кожний вчинок її? Які відношення даної дійової особи до тих, що оточують?

Одночасно з цим ви повинні визначати, що є головним для неї, які вчинки й події важливі, які мотиви для неї основні, які відношення головні, які другорядні.

Таким чином вирішується основна мета, до якої тяжіє дана дійова особа, основні збудники, бажання, що штовхають його на досягнення цієї мети, основні відношення з оточуючими людьми, подіями й предметами.

А це значить, що перед нами почне вирисовуватись образ, розглянута в умі дана дійова особа почне набувати реальних обрисів, обростати, так би мовити, м'ясом.

Це той етап роботи, який здійснює наша творча фантазія. Ми починаємо розуміти й відчувати безпосередньо, що любить і чого не любить дана людина, як поводить себе в тих або інших обставинах, яка у неї зовнішність, які звички й манери. Це період етюдів, вправ на образ і початок роботи над окремими кусочками тексту.

Такий шлях актора у роботі над роллю.

Ще раз нагадуємо, що шлях цей — лише схема, що це лише засіб для досягнення головної мети — вірного розкриття ролі. Ми повинні дати на сцені живий переконливий, сценічний образ. Кожний актор по своєму може підходити до досягнення цього. Не треба примушувати актора будь що йти за віхами даного шляху, якщо ви бачите, що загальний напрямок взятий вірно. Не можна підходити до творчої роботи, так би мовити, „по-бухгалтерському“. Рознести правильно по графах сценічні задачі — це ще не значить зіграти роль; з другого боку — розповісти, талановито нафантазувати образ — це теж ще далеко не все. Вміти поєднати розумний розгляд, аналіз ролі з живим, безпосереднім уявленням про неї в своїй творчій фантазії, — це лише частина роботи актора; головне здійснюється під час репетиції, коли ми пробуємо втілити в життя той художній образ, що існує в нашій свідомості. Чим живіший, чим правдивіший буде образ, тим повніше

буде актор виявляти кризь свій образ головну думку, ідею п'єси. В цьому мета акторської роботи, а система запропонована нами — лише засіб для досягнення цієї мети. Спочатку є актор і є задуманий нами образ. В процесі репетицій або вправ повинно відбутись поєднання їх, в процесі оволодіння образом, актор ніби намагається якомога ближче підійти до образу, органічно, так би мовити, переробити себе в образ; але якщо закон правдоподібності, ще спирається на наше почуття сценічної правди, починає порушуватись, актор повинен зупинитись або бути зупинений режисером, і образ повинен почати підводитись до актора так, щоб відбулася зустріч, поєднання в єдине ціле акторського матеріалу з замислом ролі образу. Це звичайно умовне, схематичне зображення творчого процесу, але воно допомагає з'ясувати важливість і необхідність органічного оволодіння образом.

Актор йде по шляху до образу, що він задумав: якщо він не ламаючи себе може підійти щільно до наміченого образу й здійснити його повнотою, тим краще, тим більша перемога актора, тим повніше задоволений він як художник. Якщо ж він або режисер відчуває, що закон сценічної правди порушується, він повинен почати підводити образ до себе, тим самим може трохи знижуючи задум, але зате зберігаючи найважливіші умови сцени — правду, органічність поведінки. Відбувається певний компроміс, в якому, звичайно, — тут необхідно оговоритись, — як і в усім, повинна бути міра, тобто можна трохи змінити образ, виходячи з даних актора, але основний задум, що виявляє ідею образу, звичайно, повинен бути збережений. Цим і визначається кінець-кінцем принцип розподілу ролей. Режисер встановлює основну думку п'єси, визначає психо-фізіологічні властивості кожної з дійових осіб, взаємовідносини їх один з одним і навколишньою дійсністю (все це з метою виявлення основної ідеї, основної думки спектаклю) і відповідно підбирає виконавців. Основна думка — те, що в спектаклі повинен відбити кожний даний образ, — і визначає вибір акторського матеріалу на роль, і тут, звичайно, всяким компромісам, поступкам є межа, інакше ми можемо докотитись до спотворення основної думки спектаклю, тобто знесласти роботу. Це значить

що при виборі спектаклю, п'єси ми повинні виходити з можливостей колективу, наявності в ньому акторських сил, що зможуть відтворити групу образів, складаючих даний спектакль.

Тут виникає цілий комплекс питань трактовки (тлумачення) спектаклю і ролей — стиль автора й розкриття його в режисерській і акторській роботі. Поки ж нагадаємо ще раз, що робота над образом вимагає, при умові збереження основного закону органічного, виправданого перебування на сцені, ще і розвитку почуття характерності внутрішньої і зовнішньої. В роботі над образом ми ставимо перед собою вимоги сценічної виразності, вимоги знаходження такої сценічної форми, яка найбільш повчо буде відповідати задуму образу й найбільш виразно його здійснювати. Ці нові вимоги ставлять перед нами задачу окрім оволодіння нашим внутрішнім апаратом, чим ми займались в першій частині нашої роботи, ще і розвитку апарата фізичного. Оволодіння мовою, рухом, музичальністю, ритмічністю, — словом, усіма видами техніки зовнішньої повинно стати нашою першочерговою задачею. Інакше як же ми зможемо домогтися сценічної виразності в подачі образу? Інакше як зможемо ми здійснювати спектаклі різних стилей, епох, як будемо грати ролі, що потребують чіткого й ритмічного виголошення віршу, значного голосового напруження, як ми будемо носити костюми, що вимагають від нас іншої пластичної форми, ніж та, до якої ми звикли? Ми не зможемо всього цього зробити, а саме до цього ми повинні прийти в результаті проведеної роботи.

Актор, який має зовнішні дані, але який не знає, що таке почуття правди, що таке органічне життя на сцені, не зможе передати щиро своїх почуттів і думок і тому не хвилюватиме, не заразить глядача своєю грою. Актор, який знає закони органічного життя на сцені, але який не оволодів технікою зовнішньою, що позбавлений засобів зовнішньої виразності, також залишить глядача холодним. І тільки поєднання цих двох властивостей, тільки оволодіння технікою як внутрішньою (так би мовити технікою почуття), так і зовнішньою, створить справжнього художника сцени, що вміє втілити художній образ з такою силою внутрішньої і зовнішньої виразності, яка потрібна, щоб по-справжньому переконати й схвилювати глядача.

ПОЛІНЬКА

Оповідання А. П. Чехова

Друга година дня. В галантерейному магазині „Паризькі новини“, що в одному з пасажів, торгівля в розгарі. Чутно монотонний гул прикажчих голосів, гул, який буває в школі, коли вчитель примушує всіх учнів зубрити щось вголос. І цього одноманітного шуму не порушує ані сміх дам, ані стук вихідної скляної двері, ні біганина хлопчиків.

Посередині магазину стоїть Полінька, дочка Марії Андрійовни, власниці модної майстерні, маленька, худорлява блондинка й шукає когось очима. До неї підбігає чорнобривий хлопчик і питає, дивлячись на неї серйозно:

— Що накажете, сударине?

— Зі мною завжди Микола Тимофійович займається, — відповідає Полінька.

А прикажчик Микола Тимофійович, стрункий брונет, завитий, одягнений по моді, з великою шпилькою на галстуку, вже розчистив місце на прилавку, витягнув шию і з посмішкою дивиться на Поліньку.

— Пелагея Сергійовно, мое шанування, — кричить він хорощим, здоровим баритоном. — Будь ласка!

— А, здрастьє, — каже Полінька, підходячи до нього. — Бачите, я знов до вас... Дайте мені аграманту якогонебудь...

— Для чого вам, власне?

— Для ліфчика, для спинки, одним словом, на весь гарнітурчик.

— Цю хвилину!

Микола Тимофійович кладе перед Полінькою кілька сортів аграманту, та ліниво вибирає й починає торгуватись.

— Помилуйте, карбованець зовсім недорого, — переконує прикажчик, вибачливо посміхаючись. — Це аграмант французький, восьмигранний... Звольте, у нас є звичайний, ваговий... Той 45 копійок аршин, це вже не та якість. Помилуйте-с!

— Мені ще потрібний стеклярусний бік з аграмантними гудзиками,—говорить Полінька, нахилиючись над аграмантом, і чомусь зітхає.—А чи не знайдуться у вас під цей колір стеклярусні бовбошки?

— Єсть-с.

Полінька ще нижче нахилиється до прилавка й тихо питає:

— А нащо це ви, Миколо Тимофійовичу, в четвер пішли від нас так рано?

— Гм... Дивно, що ви це помітили,—говорить прикажчик з усмішкою.—Ви так були захоплені паном студентом, що... дивно як ви це помітили.

Полінька спалахує й мовчить. Прикажчик з нервовим тремтінням в пальцях закриває коробки й без будьякої потреби ставить їх одна на одну. Проходить хвилина в мовчанці.

— Мені ще стеклярусних мережив,—каже Полінька, підіймаючи винуваті очі на прикажчика.

— Яких вам? Стеклярусні мережива по тюлю чорні й кольорові—наймодніше оздоблення.

— А почім вони у вас?

— Чорні від 80 копійок, а кольорові на 2 карбованці 50 копійок. А до вас я більше ніколи не прийду-с,—тихо додає Микола Тимофійович.

— Чому?

— Чому? Дуже просто! Самі ви повинні розуміти. З якої речі мені себе мучити. Дивна справа! Хіба мені приємно бачити, як цей студент коло вас розигрує роль-с? Отже я все бачу й розумію. З самої осені він до вас залицяється по-справжньому і майже щодня ви з ним гуляєте, а коли він у вас в гостях сидить, так ви в нього впившись очима, ніби в ангела якогось. Ви в нього закохані, для вас кращої і людини нема, як він, ну й чудово, нічого й розмовляти...

Полінька мовчить і в замішанні водить пальцем по прилавку.

— Я все чудово бачу,—продовжував прикажчик.—Який же мені резон до вас ходити? У мене самолюбство є. Не всякому приємно п'ятим колесом у возі бути. Чого ви питали-то?

— Мені мамаша багато дечого наказала взяти, та я за-була. Ще плюмажу треба.

— Якого накажете?

— Покраще, який модніший.

— Наймодніший тепер з пташиного пера. Колір, якщо бажаєте, модний тепер геліотроп, або колір канак тобто бордо з жовтим. Вибір величезний. А до чого вся ця історія хилиться, я рішуче не розумію. Ось ви закохавшись, а чим це скінчиться.

На обличчі Миколи Тимофійовича біля очей виступили червоні плями. Він мене в руках ніжно, пушисту тасьму й продовжує мимрити:

— Уявляєте за нього заміж піти, чи що? Ні, щодо цього—залиште вашу фантазію. Студентам заборонено одружуватись, та й хіба він до вас для того ходить, щоб все чесним образом скінчити? А якже. Адже вони, студенти ці самі, нас і за людей не вважають... Ходять вони до купців та до модисток тільки для того, щоб над неосвіченістю посміятись і пиячити. У себе дома та в хороших домах соромно пити, ну, а у таких простих, неосвічених людей, як ми, нема кого соромитись, можна й догори ногами ходити. Да-с! Так якого-ж ви плюмажу візьмете? А якщо він до вас залицяється і в любов грає, то звісно навіщо... Коли стане доктором або адвокатом, буде згадувати: „Ех, була в мене, скаже, колись блондиночка одна. Де-ж вона тепер?“ Небійсь, і тепер вже там у себе серед студентів вихвалляється, що в нього модисточка є на прикметі.

Полінька сідає на стілець і задумливо дивиться на гору білих коробок.

— Ні, вже я не візьму плюмажу,—зітхає вона.—Хай сама мама набере, якого хоче, а я помилитись можу. Мені ви дайте 6 аршин бахроми для дипломату, що по 40 колійок аршин. Для того ж дипломату дасте гудзиків кокосових, з наскрізь прошивними вушками, щоб міцніше тримались...

Микола Тимофійович загортає їй і бахрому й гудзики. Вона винувато дивиться йому в обличчя й, очевидно, чекає, що він буде продовжувати говорити, але він похмуро мовчить і приводить до порядку плюмаж.

— Не забути б ще для капота гудзиків взяти...—каже вона після деякої мовчанки, втираючи хусточкою бліді губи.

— Яких вам?

— Для купчихи шнемо, значить дайте щось таке виняткове...

— Так, якщо купчисі, то треба вибирати построкатіше. Ось гудзики. Сполучення кольорів синього, червоного й модного золотистого. Найглазастіші. Хто поделікатніш, ті беруть в нас чорні матові з одним блискучим ободочком. Тільки я не розумію. Невже ви самі не можете розсудити. Ну, до чого приведуть ці... прогулянки?

— Я сама не знаю...—шепоче Полінька й схиляється до гудзиків.—Я сама не знаю, Миколо Тимофійовичу, що зі мною робиться.

За спиною Миколи Тимофійовича, притиснувши його до прилавка, протискується солідний прикажчик з бакенами і, сяючи найвитонченішою галантністю, кричить:

— Будьте ласкаві, мадам, пожалувати в цей відділ. Кофточки джерсе є 3-х номерів: гладкі, сутажет і з склярусом. Яку вам накажете?

Одночасно біля Поліньки проходить товста дама, що говорить густим низьким голосом, майже басом:

— Тільки будь ласка, щоб вони без зшивок, а виткані, і щоб пломба була ввалена.

— Робіть вигляд, що товар оглядаєте—шепоче Микола Тимофійович, нахилиючись до Поліньки й через силу посміхаючись.

— Ви, бог з вами, якась бліда й хвора, зовсім з лица змінились. Кине він вас, Пелагея Сергійовно. А коли ожениться колинебудь, то не з любові, а з голоду, на гроші ваші поласиться. Зробить собі на придане пристойну обстановку, а потім соромитись вас буде. Від гостей і товаришів вас ховатиме, тому що ви неосвічена, так і буде говорити: моя кувалда. Хіба ви можете себе тримати в докторському або адвокатському товаристві. Ви для них модистка, неосвічена істота.

— Миколо Тимофійовичу!—кричить хтось з іншого кінця магазину.—Ось мадемуазель просять три аршини стрічки з ніко. Чи є у нас?

Микола Тимофійович повертається в бік, усміхається й кричить:

— Есть-с! Есть стрічки з ніко, атаман з атласом і атлас з муаром.

— До речі, щоб не забути, Оля просила взяти для неї корсет,—говорить Полінька.

— У вас на очах, сльози,—лякається Микола Тимофі-

йович...—Нащо це? Ходіте до корсетів, я вас загорожу, а то незручно.

Через силу посміхаючись і з перебільшеною розв'язністю, прикажчик швидко веде Полінку до корсетного відділу й ховає її від публіки за високу піраміду з коробок.

— Вам який накажете корсет?—голосно питає він і тут же шепоче:—витріть очі.

— Мені... мені... в 48 сантиметрів. Тільки, будь ласка, вона просила подвійний з підкладкою... з справжнім китовим усом... Мені поговорити з вами треба, Миколо Тимофійовичу. Приходьте нині.

— Про що ж говорити? Нема про що говорити.

— Ви один тільки... мене любите і, крім вас, нема з ким мені поговорити...

— Не комиш, не кості, а справжній китовий вус... Про що ж нам говорити? Говорити нема про що... Адже підете з ним сьогодні гуляти?

— Пі... піду.

— Ну, так про що ж тут говорити? Не допоможеш розмовами... Адже закохані?

— Так...—шепоче нерішуче Полінка, і з очей її бризкають великі сльози.

— Які ж можуть бути розмови...— мимрить Микола Тимофійович, нервово стискаючи плечима і стаючи блідим.—Ніяких розмов і непотрібно... Витріть очі, от і все. Я... я нічого не бажаю...

В цей час до піраміди з коробок підходить високий, тощий прикажчик і говорить своїй покупачельці:

— Чи не завгодно, чудовий еластик для підв'язок, що не зупиняє крові, визнаний медициною...

Микола Тимофійович загорожує Полінку і, намагаючись приховати її й своє хвилювання, зморщує обличчя в посмішку і голосно говорить:

— Є два сорти мережив, сударине. Паперові й шовкові. Орієнталь, британські, валансьєн, кроше, торшон—це паперові, а рококо, сутажет, камбре—це шовкові... За ради бога, витріть сльози. Сюди йдуть.

І бачачи, що сльози все ще течуть, він продовжує ще голосніше:

— Іспанські, рококо, сутажет, камбре... Панчохи фільдекосові, паперові, шовкові...

ЗМІСТ

	стор.
Вступ	3
Органічна увага	6
Про проведення занять	8
Вправи	10
Органи уваги і об'єкти уваги	12
М'язове напруження	16
Увага і м'язи	17
Вільність м'язів	17
Виправдання	20
Виправдання заданих рухів	23
Творча фантазія	23
Сценічне ставлення	25
Вправи на ставлення	26
Публічна самотність	34
Пам'ять фізичних дій	37
Сценічна дія	40
Сценічна задача	49
Дія і протидія	57
Сценічне почуття	58
Взаємодія між партнерами	60
Сценічні відносини	61
Етюди на відносини з словами	67
Робота над роллю	79
Про спостережливість	80
Загальнокультурний розвиток	81
Сценічна характерність	83
Вправи по роботі над образом	84
Сценічне ставлення — шлях до образу	85
Приклади вправ	86
Матеріал актора і роль	89
Роль керівника	96
Робота над текстом	100
Текст і смисл	102
Вправа	104
Вибір уривка	104
Робота над „Полінкою“ Чехова	106
Розгляд ролі Подхалюзіна	133
Про роль Іпполіта в комедії „Не все коту масляниця“	157
Висновок	159
„Полінка“ — оповідання А. П. Чехова	163

1004

n-08



0-75K

A449387

Ціна 8 крб.

39-2792

183