

Один із педагогічних способів – це взяти слово з актора, що він набереться терпіння і примириться з думкою, що тільки через роки він зрозуміє суть всього того, про що ми будемо говорити.

К. Станіславський



Костянтин Сергійович Станіславський (1863–1938)

*Львівський національний університет імені Івана Франка
Факультет культури і мистецтв
Кафедра театрознавства та акторської майстерності
Івано-Франківський академічний обласний
музично-драматичний театр імені Івана Франка*

К. С. СТАНІСЛАВСЬКИЙ

РОБОТА НАД РОЛЛЮ

(“Ревізор”)

**РЕАЛЬНЕ ВІДЧУТТЯ
ЖИТТЯ П'ЄСИ ТА РОЛІ
(1936–1937)**

Львів–2018

УДК 792.028.3/.4.071.1Станіславський К. «1936/1937»
С 76

**Станіславський К. С.: Робота над роллю (“Ревізор”)
Реальне відчуття життя п’єси та ролі (1936–1937).**
Переклад з рос. – Львів, 2018. – 84 с.

Праця режисера, актора, педагога К. Станіславського “Робота над роллю (“Ревізор”)” присвячена методу фізичної дії. Розробляючи цей науковий метод, великий режисер подає методологію, за якою студент, майбутній актор через фізичне “життя тіла ролі” проникає в її душу. Книга може бути використана педагогами і режисерами як посібник під час викладання майстерності актора та практичної роботи як із студентами, так і акторами.

ISBN 978-617-10-0439-9

Ідея видання, загальна редакція:
Богдан Козак, професор, нар. арт. України,
академік НАМУ

Переклад з російської: Євдокія Стародінова

Літературний редактор: Ніна Бічуя

Коректор: Галина Лоїк

Дизайн та верстка: Інна Шкльода

© Видавництво ЛНУ ім. Івана Франка, 2018

ДО ДЖЕРЕЛ

“Знати – це уміти”

К. Станіславський

Канон широко знаної нині “Системи К. Станіславського” мав складатися з чотирьох томів.

Першим з них К. Станіславський вважав свою книжку “Моє життя в мистецтві”, що вийшла друком 1925 року. Другий том – “Робота актора над собою у творчому процесі переживання” – опублікований 1936 року. Третій мав назву “Робота актора над собою в творчому процесі втілення” і був виданий уже після смерті автора.

Четвертий том К. Станіславський хотів присвятити “роботі актора над роллю”. Над матеріалами до цієї книги він працював до останніх днів свого життя. Том мав охопити практичну методологію до наукового, створеного самим К. Станіславським, методу роботи актора над роллю. Зібрані Станіславським матеріали були опубліковані в четвертому томі 8-томного видання його творів, що вийшли у світ 1957 року в Москві у Державному видавництві “Искусство”.

У доповіді на ювілеї МХТ 14 жовтня 1908 року Станіславський вперше повідомив, що відкрив нові принципи роботи над роллю. У його творчих записниках за 1912 рік занотовано наступне: “З цього 1912 року я навчаю не переживання, а дії (тобто виконання задач). Необхідно ввійти у творче коло і зажити в ньому, але для чого? Для того, щоб потім у цьому настрої – діяти, йти вперед.”¹ Метод фізичної дії К. Станіславський послідовно розкривав на матеріалах постанови п’єс: “Горе з розуму” А. Грибоедова (1923); згодом чіткіше окреслив на матеріалі

¹ *Из записных книжек, Т. 2., 1912–1938., ВТО, Москва, 1886, стр. 9.*

постави трагедії “Отелло” В. Шекспіра (1929–1930), а відтак на матеріалі “Ревізора” М. Гоголя (1936–1937). Вищеназвані роботи К. Станіславського становлять основу 4 тому 8-томного видання, куди входить і розділ “Додатки”.

Уперше українською мовою у видавництві “Мистецтво” (Київ) 1953 р. у перекладі Т. Ольховського з’явилась книга “Робота актора над собою”. До неї ввійшла як друга частина праця “Робота актора над собою в творчому процесі втілення”. Книжка була перевидана кафедрою театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка 2011 року, а 2016 – оприлюднено в перекладі українською мовою також “Театральну етику”. На превеликий жаль, жодних інших праць К. Станіславського українською немає. Вести ж розмову про метод фізичної дії, це осердя “Системи Станіславського”, без посилань на видатного педагога було б неправильно і не відповідало б науковій методології роботи актора над роллю, якій він присвятив останній період свого життя.

Розуміючи всю важливість творчого методу фізичної дії в роботі актора (студента), кафедра театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені Івана Франка публікує в перекладі українською мовою один з розділів 4 тому праць К. Станіславського: “Робота над роллю” на матеріалі “Ревізора” та Додаток до неї. Сподіваємось, що звернення до першоджерела з методології “фізичної дії” допоможе студентам – майбутнім акторам – осягнути методи “творення життя людського духу через життя людського тіла”.¹

Богдан Козак

¹ К. Станиславский. Работа над ролью (“Ревизор”). Т. 4 // К. Станиславский. Работа актера над ролью. Материалы к книге // Собрание сочинений в восьми томах, гл. ред. М. Н. Кедров. – Москва: Гос. изд-во “Искусство”, 1957, – стр. 334.

К. С. СТАНІСЛАВСЬКИЙ

РОБОТА НАД РОЛЛЮ
("Ревізор")



19... р.

– Перше знайомство з новою п'єсою й підхід до неї відбуваються в більшості театрів в такий спосіб. Збирається вся трупа для прослуховування п'єси. Добре, якщо її читає сам автор або особа, ознайомена з новим твором. Ці люди можуть погано читати, але вони розуміють внутрішню лінію твору, вони правильно її подають і достовірно висвітлюють. На жаль, часто п'єсу читає особа, зовсім з нею не ознайомена. Тоді п'єса постає перед майбутніми її виконавцями у спотвореному вигляді. Це погано, бо перші враження міцно вриваються у вразливу артистичну душу. Важко буває згодом вирвати те, що спочатку неправильно сприйняли майбутні творці нового спектаклю.

Після першого читання у слухачів переважно залишається не досить чітке уявлення про нову п'єсу. Щоб прояснити його, призначають так звану "бесіду", тобто збирається вся трупа, і кожен висловлює свою думку про щойно прослухану п'єсу. Дуже рідко думки сходяться на чомусь конкретному. Частіше розходяться різними протилежними і несподіваними напрямками. У головах майбутніх виконавців виникає хаос. Навіть той, хто нібито знайшов своє розуміння нового твору, втрачає його. Погано втратити власну думку. Після таких бесід актори часто розгублюються

перед своїми новими ролями, ніби перед загадкою, яку конче треба розгадати. Жаль і сміх бере людину, яка бачить їхню безпорадність. Прикро й образливо бачити безсилля нашої психотехніки. Щоб проникнути в незрозумілу для них душу ролі, актори безсистемно кидаються на всі боки. У них єдина надія – випадок, який допоможе знайти вихід. Єдина зачіпка для них у незрозумілих словах – “інтуїція”, “підсвідомість”. Якщо пощастить, і допоможе випадок, то це буде для них містичним чудом, “провидінням”, даром Аполлона.

Якщо цього не трапиться, то актори годинами сидять перед розгорнутою книгою й силкуються будь-що проникнути, втиснутися в суть п'єси не тільки духовно, а й фізично. Напружені, червоні від натуги, вони лізуть у неї, шепочучи чужі й неприйнятні для них слова ролі. Конвульсії обличчя, не керовані зсередини, творять замість природної міміки огидні гримаси. Коли ніщо не допомагає, актори одягають костюм, гримуються, аби від зовнішнього образу наблизитися до ролі.

Важко влізати в чужу шкіру не за розміром! Де знайти стежку, щоб проникнути в неї? У результаті – вбивчі потуги. Навіть рідкісні живі моменти, що схвилювали душу після першого читання, завмирають від насильства, й актор стоїть перед своєю роллю, ніби перед бездушним манекеном, у який не може втиснути себе, як душа Цукру – у свою обгортку, як душа Води – у свій кран у “Синьому птахові” Метерлінка.

Яким шкідливим для творчості є силування!

Щоб допомогти акторам, режисер збирає всіх учасників і на декілька місяців сідає з ними за стіл для детального аналізу їхніх ролей і самої п'єси. Знову актори висловлюють про п'єсу й про свої ролі все, що приходить до голови, виникають спільні думки, розгортаються дебати, запрошують

фахівців з різних питань, читають доповіді, лекції. Тут же, принагідно, демонструють схеми або навіть макети майбутніх декорацій, ескізи костюмів майбутньої вистави. Потім до найменших дрібниць з'ясовують, що робитиме кожен із акторів, що кожен з них має відчувати, коли з часом вийде на сцену й почне жити роллю.

Нарешті, голови й серця акторів до краю набиваються найдокладнішими потрібними й непотрібними знаннями про роль, як набиваються шлунки каплунів горіхами, якими їх відгодовують. Від неможливості перетравити все, що силоміць ввіпхнули в їхні голови й серця, актори втрачають навіть ті поодинокі моменти в ролі, в яких вони знайшли часточку самих себе.

І тут акторам кажуть: "Ідіть на кін, грайте ваші ролі й використовуйте те, що ви засвоїли впродовж минулих місяців роботи за столом". З розпухлою головою й порожнім серцем виходять актори на сцену й нічого грати не можуть. Знадобиться ще багато часу, щоб викинути із себе все зайве, щоб вибрати й засвоїти потрібне, щоб знайти себе – хоча б частинками – в новій ролі.

Постає питання: чи виправдане таке насильство з перших кроків підходу до нової ролі, свіжість якої треба так дбайливо оберігати? Чи доцільне таке безцеремонне втискання чужих думок, поглядів, відносин і відчуттів, що стосуються ролі, у ще не розкриту душу творця – актора?

Звичайно, і при такій роботі щось важливе западе йому в душу, придасться у творчості. Але ще більше потрапить туди непотрібної, зайвої інформації, думок і відчуттів, які спочатку тільки переобтяжують голову, серце, лякають актора і заважають його вільній творчості. Перетравити чуже й стороннє важче, ніж витворити своє, близьке своєму розуму й серцю.

Але найгірше те, що всі ці чужі коментарі падають на непідготовлений, незораний сухий ґрунт. Не можна судити про п'єсу, про її ролі, про закладені в неї почуття, не знайшовши хоча б часточку себе у творі поета.

Якщо б актор з усіма своїми внутрішніми силами й зовнішнім апаратом втілення був готовий до сприйняття чужих думок і почуттів, якщо б він хоч трішки і хоч крихту відчував під своїми ногами твердий ґрунт, він знав би, що потрібно взяти, а що відкинути з того, що йому дають для ролі прошені й непрошені порадики.

Тобто я аж ніяк не заперечую проти самих бесід та застільної роботи, я проти їхньої невчасності.

На все своя пора.

Після деякої паузи Аркадій Миколайович продовжував:

– Мій підхід до нової ролі зовсім інший, й ось у чому його суть: без будь-якого читання нової п'єси, без будь-яких бесід про неї акторів зразу ж запрошують на репетицію нової п'єси.

– Як же це? – не розуміли учні.

– Цього мало. Грати можна ще й ненаписану п'єсу.

– ...?!

Ми навіть не знайшли, що сказати на таку заяву.

– Ви не вірите? Спробуймо. Я задумав п'єсу, розповім вам її фабулу за епізодами, а ви зіграйте її. Я слідкуватиму за тим, що ви будете говорити й робити експромтом, і найбільш вдале запишу. Так спільними зусиллями ми запишемо й відразу зіграємо ще ненаписаний твір. Прибутки від авторських поділимо порівну.

– ...?!

Учні ще дужче здивувались і нічого не розуміли.

– З власного досвіду ви добре знаєте той стан актора на сцені, який ми називаємо “внутрішнім сценічним самопочуттям”.

Воно збирає воєдино всі елементи, насторожує і спрямовує їх на творчу роботу.

Здавалось би, що з таким станом у душі вже можна підійти до п'єси й ролі для їх детального вивчення.

Але я стверджую, що цього мало й що для пошуку, для пізнання суті твору поета, для суджень про нього акторові бракує ще чогось, що дає поштовх і потяг до роботи всіх його внутрішніх сил. Без цього аналіз п'єси й ролі буде лише холодним роздумуванням.

Наш розум поступливий. Він будь-коли може запрацювати. Але самого лише розуму недостатньо. Необхідна безпосередня палка участь емоції, бажання, всіх інших елементів внутрішнього сценічного самопочуття. З їхньою допомогою потрібно створити в собі уміння реально відчувати життя ролі. Тоді аналіз п'єси і ролі буде зроблений не від розуму, а від усього організму творця.

– Даруйте, будь ласка, як же так? Щоб відчувати життя ролі, треба знати твір поета, треба його, очевидно, вивчити. Але ви стверджуєте, що вивчати його не можна, не відчувши спершу цього твору поета.

– Так, – підтвердив Торцов. – Знати п'єсу потрібно, але підходити до неї з холодною душею не можна ні в якому разі. *Необхідно попередньо вліти в підготовлене внутрішнє сценічне самопочуття реальне відчування життя ролі, і не тільки душевне, а й тілесне.*

Подібно до того, як дріжджі викликають бродіння, так і відчування життя ролі збуджує в душі актора внутрішній нагрів, кипіння, такі необхідні для процесу творчого пізнання. Тільки в

такому творчому стані актора можна говорити про підхід до п'єси й ролі.

– Звідки ж брати це реальне душевне й тілесне відчуття життя ролі? – доскіпувалися здивовані учні.

– Ось цьому питанню і присвячений сьогоднішній урок. Названов! Чи пам'ятаєте ви “Ревізор” Гоголя? – несподівано звернувся до мене Аркадій Миколайович.

– Пам'ятаю, але погано, тільки загалом.

– Тим краще. Йдіть на сцену і зіграйте нам Хлестакова з моменту його виходу в другому акті.

– Як же я можу зіграти, не знаючи, що треба робити? – відмовлявся я, вражений.

– Ви не знаєте всього, це правда. Але все ж таки щось знаєте. Оце щось і зіграйте. Інакше кажучи: виконайте із життя ролі ті хоч би найменші, фізичні дії, які можете зробити щиро, правдиво, від себе особисто.

– Я нічого не можу зробити, бо нічого не знаю!

– Як? – накинувся на мене Аркадій Миколайович. – У п'єсі сказано: “Входить Хлестаков”. Хіба ви не знаєте, як входять у номер готелю?

– Знаю.

– От і ввійдіть. Потім Хлестаков сварить Осипа за те, що він “знову вилежується на ліжку”. Хіба ви не знаєте, як сваряться?

– Знаю.

– Потім Хлестаков хоче змусити Осипа піти й поклопотатися про їжу. Хіба ви не знаєте, як звертаються до іншого з дразливим проханням?

– Знаю й це.

– От ви й зіграйте тільки те, що вам сперше доступне, те, в чому ви відчуваєте правду, у що ви можете щиро повірити.

– Що ж нам сперше доступно в новій ролі? – намагався з'ясувати я.

– Небагато. Передача зовнішньої фабули з її епізодами, з її найпростішими фізичними діями.

Спочатку тільки це можна виконати щиро, правдиво, від своєї особи й на свій страх та ризик. Якщо ж ви захочете дати більше, то нашттовхнетеся на непосильні завдання, і тоді ризикуєте вивихнутись, потрапити під владу брехні, яка шттовхне вас до награння й насильства над природою. Бійтесь спочатку занадто важких завдань – ви ще не готові заглиблюватись у душу нової ролі.

Отож суворо дотримуйтесь вказаної вам вузької ділянки фізичних дій, шукайте в них логіку й послідовність, без якої не знайти правди, віри, а, отже, і того стану, який ми називаємо “я єсьм”.

– Ви кажете: передавайте фабулу й найпростіші фізичні дії, – сперечався я. – Але фабула передається сама по собі при розгортанні п’єси. Фабулу вже створив автор.

– Так, автор, але не ви. Хай його фабула залишається. Однак потрібне ваше ставлення до неї. Хай і авторські дії відбуваються, але вони повинні стати вашими, а не залишатись чужими. Неможливо щиро жити не своїми діями, треба створювати свої, аналогічні з роллю, виношені вашою власною свідомістю, бажанням, почуттям, логікою, послідовністю, правдою, вірою. Пробуйте, йдіть на сцену й починайте з виходу Хлестакова. Пущин зіграє нам Осипа, В’юнцов – трактирного слугу.

– Із задоволенням!

– Але я не знаю слів, не знаю, що говорити, – уперся я.

– Ви не знаєте слів, але загальний зміст розмови пам’ятаєте?

– Так, приблизно.

– Тож передайте його своїми словами. Черговість думок діалогу я вам підкажу. Та ви й самі скоро звикнете до їх послідовності й логіки.

– Але ж я не знаю образу, який треба створити!

– Зате ви знаєте важливий закон. Його суть: “Яку б роль не грав актор, він завжди має діяти від себе самого, на свій власний ризик і відповідальність”. Якщо ж він не знайде або втратить себе в ролі, то знищить зображувану особу, вона буде позбавлена живого відчуття. Це відчуття може дати тільки актор – і тільки він один. Тому будь-яку роль грайте від свого імені, в запропонованих автором обставинах. Таким шляхом ви наперед відчуєте себе самого в ролі. Якщо ж це буде зроблено, то вже легко створити свою роль у собі. Живе, справжнє людське почуття – добрий ґрунт для цього.

Аркадій Миколайович підказав, як обгородити із “малолетківської кімнати” номер у готелі.¹

Пуцин ліг на диван, а я вийшов за куліси, приготувався зображати із себе, як годиться, голодного панича; повільно вийшов на сцену, передав Осипу уявну паличку, циліндр – тобто повторив усі штампи гри класичного образу.

– Не розумію, хто ви? – сказав Аркадій Миколайович, коли ми закінчили грати.

– Я – це я сам.

– Не подібно. У житті ви інший, не такий, як там, на сцені. У житті ви не так, а якось інакше входите в кімнату.

– Як же?

– З якоюсь турботою, з внутрішньою метою, з цікавістю, а не такий ніякий, яким ви щойно були

¹ Назва “малолетківська кімната” виникла у вправах Торцова з учнями (Малолеткова – одна з учениць школи Торцова). Щоб створити на сцені умови, які б допомагали учням знайти нормальне творче самопочуття, Торцов проводив з ними заняття на сцені при спущеній завісі, ніби в квартирі, де можна було б “не тільки діяти, а й жити” (див. Станіславський К. С. Собр. соч.: в 8 т. – Москва, : Искусство, 1957. – Т. 2, – С. 52).

на сцені. У житті ви дотримуєтесь усіх моментів і стадій органічної природи спілкування. Ви зробили вихід актора на кін, а мені потрібен вхід людини до кімнати. У житті інші мотиви для дії. Знайдіть їх там, на сцені. Якщо ви ввійдете для чогось або, навпаки, ні за для чогось, просто так, як Хлестаков, то такі дії допоможуть викликати відповідний внутрішній стан. Звичайний театральний вихід, навпаки, буде заважати цьому і викличе зовсім інше – зовнішнє, вдавane, акторське самовідчуття. Ваша з'ява на сцені була суто театральною, “взагалі”, у ваших діях бракувало логіки й послідовності. Ви пропустили багато необхідних моментів. Наприклад, у житті, хай би куди ви прийшли, вам насамперед потрібно зорієнтуватись і зрозуміти, що відбувається там, де ви з'явилися, і як треба вам поводитись. Але зараз, при виході, навіть не подивившись на постіль і на Осипа, ви вже сказали: “Знову валявся на ліжку”. Далі. Ви зачинили двері так, як це роблять у театрі з полотняними декораціями. Ви не згадали й не передали важкості предмета. Ручка дверей у вас рухалась ніби за чужим повелінням. Усі ці маленькі дії вимагають відповідної уваги й часу. Без цього людина не згадає, не відчує, не дізнається правди, не повірить у справжність того, що робить.

Тепер, після того, як ви майже цілий рік серйозно займались безпредметними діями, вам має бути соромно за допущені помилки.

– Це тому, що мені не відомо, звідки я прийшов, – вибачався я зніяковіло.

– Дивина! Як це можна не знати на сцені, звідки й куди йдеш! Це треба знати обов'язково. Вхід із “невідомого простору” в театрі ніколи не буде вдалим.

– Звідки ж я прийшов?

– Маєш тобі! Звідки ж я знаю! Це ваша спра-

ва! Крім того, сам Хлестаков каже, де він був. Але якщо ви цього не пам'ятаєте – тим краще.

– Чому ж “краще”?

– Тому що це дозволяє вам підходити до ролі від себе самого, від життя, а не від авторських ремарок, не від набридливих умовностей і штампів. Це дозволяє вам бути самостійним у вашому розумінні образу. Якщо ж ви почнете керуватися книжними вказівками, то не виконаєте поставленого мною завдання: будете сліпо підкорятись авторові, надіятись на нього й формально повторювати слова його тексту, передражняючи його образ й чужі для вас його дії, замість того, щоб творити свій образ, аналогічний до образу автора.

З цієї ж причини я не даю акторові на початках ні книжки, ні ролі і дуже прошу не користуватись ними вдома, щоб не зіпсувати мого задуму.

Оточіть себе запропонованими обставинами п'єси і щиро дайте відповідь: що б ви самі (а не якийсь там невідомий вам Хлестаков) робили для того, щоб вибратися з безвихідного становища?

– Дійсно! – зітхнув я. – Коли треба знайти вихід із важкого становища, доведеться глибоко замислитись.

– Це ви добре сказали! – зауважив Аркадій Миколайович.

– Я ж уперше перевів на себе, відчув стан і запропоновані обставини, у які поставив Гоголь своїх дійових осіб. Для глядачів їхній стан комічний, а для самих виконавців Хлестакова й Осипа він безвихідний. Я вперше відчув це сьогодні, а скільки разів читав і дивився на сцені “Ревізора”!

– Це відбулось завдяки правильному підходу. Ви перенесли на себе і відчувли стан дійових осіб у запропонованих обставинах Гоголя. Ось це важливо! Це чудово! Ніколи не втискайте себе в

роль силоміць, не починайте вивчати її примусово. Ви маєте самі вибрати й виконати в зображуваному житті те, навіть найдрібніше, що вам спочатку доступно. Так і зробіть сьогодні. В результаті ви трошки відчуєте *себе в ролі*. Відштовхуючись від цього, можна йти далі і згодом підійти до того, щоб відчувати *саму роль у собі*.

Отож, кажіть, що б ви чинили в реальному житті, тут, сьогодні, зараз, який би знайшли вихід із становища, у яке вас поставив Гоголь? Не вмирати ж з голоду в глибокій дірі, до якої потрапили?

Я мовчав, бо заплутався.

– Уявіть, як би минав ваш день? – підштовхував мене Торцов.

– Пізно вставав би. Спершу просив би Осипа підійти до господаря й замовити чай. Потім – довга процедура із вмиванням, чищенням костюма, вдяганням, причепурюванням, питтям чаю. Потім... пройшовся б вулицями. Не сидіти ж у душному номері. Гадаю, під час прогулянки мій столичний вигляд приверне увагу провінціалів.

– А особливо провінціалок, – піддражнював Торцов.

– Тим краще. Постараюсь познайомитись з кимось із них і напроситись на обід. Потім побував би у Гостиному дворі, на ринку.

Сказавши це, я раптом відчув, що я чимось схожий на Хлестакова.

– Я б не втримався й де тільки можна – в Гостиному дворі, на ринку, – поласував би чимось смачненьким, виставленим на ятках. Але це не задовольнило б мене, а ще більше розпалило б апетит. Потім ... побував би на пошті, щоб запитати про грошовий пакет.

– Його немає! – каркав і під'юджував Торцов.

– Ось я вже змучився, ще й шлунок порожній. Нічого не залишається, як тільки йти додому й

знову спробувати через Осипа отримати обід в готелі.

– Ось із чим ви приходите на сцену на початку другої дії, – зупинив мене Аркадій Миколайович. – Отож, тільки для того, щоб вийти на сцену людськи, а не по-акторськи, вам довелося дізнатися: хто ви, що з вами трапилось, у яких умовах ви тут мешкаєте, як проводите день, звідки прийшли і ще багато інших запропонованих обставин, ще не створених вами, які впливають на ваші дії. Отже, тільки для того, щоб правильно вийти на сцену, необхідно пізнати життя п'єси і своє до нього ставлення.

... ..19... р.

Аркадій Миколайович продовжував роботу з і мною над Хлестаковим.

– Тепер ви знаєте, з чим виходять на сцену, – казав він. – Вибудуйте правильно органічний процес спілкування, щоб виконувати дії не для потіхи публіки, а для душі об'єкта, а потім переходити до фізичних дій.

Запитайте себе, як то воно увійти у свій готельний номер після безрезультатного ходіння містом.

Потім запитайте себе: що б ви зробили на місці Хлестакова тут, сьогодні, після повернення додому? Як би ви вчинили з Осипом, дізнавшись, що він “знову вилежувався на ліжку”? Як би ви вмовляли його піти до господаря по обід? Як би ви чекали на результат і що б робили в цей проміжок часу? Як би ви їли принесену їжу? І таке інше, і таке інше.

Словом, згадайте кожен із епізодів акту; усвідомте, із яких дій твориться кожен із них. Прослідкуйте логіку й послідовність усіх цих дій.

Якщо пройдетесь таким чином по всій п'єсі, то, очевидно, зіграєте фабулу за її епізодами й фізичними діями.

Почніть із визначення природи кожної з фізичних дій, їх логіки й послідовності.

Ця робота нам добре відома з постійних вправ у класі тренінгу й муштри. Я її досить легко й швидко опанував. Таким чином, сьогодні, після мого провалу на останньому уроці, я реабілітував як себе, так, що дуже важливо, й не осоромив Івана Платоновича. Цього разу я не пропустив жодного найменшого допоміжного моменту й довів, що розумію природу кожної з намічених фізичних дій.

Аркадій Миколайович згадав про нашу першу спробу із безпредметними діями рік тому, на пам'ятному для мене уроці, коли він уперше змусив мене рахувати уявні гроші замість справжніх в етюді “спалення грошей”¹.

¹ *Опис етюда “спалення грошей” поданий у першій частині “Роботи актора над собою”. Там же подано опис вправи на перерахування уявних грошей (див. Станіславський К. С. Собр. соч.: в 8 т. – Москва, : Искусство, 1957. – Т. 2. – С. 175).*

Де кілька разів при викладі нового методу роботи над роллю в даному рукописі Станіславський наполегливо рекомендує учням тренуватись у вправах на “безпредметні” дії, тобто на дії із уявними предметами. Дещо далі, в кінці своєї бесіди з учнями, Торцов – Станіславський прямо ставить у залежність успіх свого методу від натренованості акторів у “безпредметних” діях. Від цього, на його думку, залежить і термін роботи над п'єсою, і точність виконання дії на сцені, свіжість і щирість гри актора, вміння залучити до роботи підсвідомість.

Станіславський наполягає, щоб актори доводили техніку “безпредметних” дій до віртуозності шляхом постійних систематичних вправ. “Ця робота має бути щоденною, постійною, як вокалізи співака, як екзерсиси танцівниці”, – пише він.

У практиці своєї роботи Станіславський наполегливо домагався від учнів і акторів удосконалення в цих вправах як безпосередньо зв'язаних із новим методом роботи над роллю.

– Скільки часу було витрачено тоді на таку ж роботу, – говорив Аркадій Миколайович, – і як швидко ви виконали аналогічне завдання сьогодні.

Після невеличкої паузи він продовжував:

– Тепер, коли ви зрозуміли логіку й послідовність, коли ви відчували правду фізичних дій, повірили в те, що діється на сцені, вам не важко повторити ту ж лінію дій у різних запропонованих обставинах, які дає вам п'єса і які придумує й доповнює ваша уява.

Отож, що б ви зробили зараз, сьогодні, тут, у цьому уявному номері готелю, якби повернулись після безрезультатного вештання містом?

Починайте, тільки не грайте, а просто чесно вирішіть і скажіть: що б ви зробили? Це викличе у вас внутрішній поклик до дії.

– Чому ж не можна грати? Мені так легше.

– Звичайно. Награвати на штампах завжди легше, ніж правильно діяти.

– Я не про штампи кажу.

– А між іншим, поки що ви можете говорити тільки про них. Штампи завжди наготові, а природні продуктивні й цілеспрямовані дії, підказані зсередини, потрібно насамперед нажити, чого ви й намагайтесь досягнути.

Пущин вмовився на диван. В'юнцов почав готуватись до виходу трактирного слуги.

Тим часом Аркадій Миколайович змусив мене стояти на сцені й голосно розмовляти з самим собою:

– Згадаю запропоновані обставини ролі, її минуле, теперішнє, – казав я собі. – Що ж до майбутнього, то йдеться тут не про роль, а про мене, її виконавця. Хлєстаков не може знати свого майбутнього, я ж зобов'язаний. Моя справа як актора готувати це майбутнє буквально з першої сцени

ролі. Чим безвихідніше моє становище в жахливому номері готелю, тим найбільш неочікуване, найбільш незвичайне, найбільш несподіване буде моє переселення в квартиру городничого, любовної інтриги, сватання.

Згадаю весь акт за епізодами.

Я почав рахувати всі сцени й похапцем обґрунтувати їх своїми запропонованими обставинами.

Завершивши цю роботу, я зосередився і вийшов за куліси. За кулісами запитав себе: “Що б я зробив, якби при поверненні у свій номер позаду себе почув голос господаря?”. Не встиг ще визначити для себе це “як би”, а вже щось штовхнуло мене в плечі. Я стрімголов, і сам не знаючи як, потрапив на сцену в свій уявний номер в готелі.

– Оригінально! – реготав Аркадій Миколайович... – Повторіть цю ж дію в яких-небудь нових запропонованих обставинах, – наказав мені Торцов.

Я повільно пішов за куліси й після підготовки відчинив двері й завмер у нерішучості, не знаючи, чи входити у номер, чи йти вниз до буфету. Але все ж увійшов і щось пошукав очима і в самій кімнаті, і через щілинку дверей за кулісами. Роздумуючи, пристосовавшись до обставин, знову пішов зі сцени.

Через деякий час увійшов, вередливий, розпещений, незадоволений, довго і нервово розглядався, міркуючи й приноровлюючись до чогось.

Було зроблено ще багато різних виходів, поки, нарешті, я не сказав собі:

– Тепер мені, здається, зрозуміло, як і з чим би я зайшов, опинившись на місці Хлестакова.

– Як назвати те, що ви зараз зробили? – запитував мене Торцов.

– Я *аналізував*, вивчав самого себе, у запропонованих обставинах Хлестакова.

– Тепер, сподіваюсь, ви зрозуміли різницю між підходом і розмірковуванням про роль від своєї власної й від чужої особи, між поглядом на роль своїми й чужими очима – автора, режисера чи критика?

Від своєї особи переживаєш роль, а від чужої – дражниш її, підробляєшся під неї. Від своєї особи пізнаєш роль розумом, почуттям, бажанням і всіма елементами душі, а від чужої, у більшості випадків, – самим лише розумом. Виключно інтелектуальний аналіз, розуміння і творення ролі нам не потрібні.

Ми повинні охоплювати зображувану особу всією своєю суттю, духовною й фізичною. Тільки такий підхід я й визнаю. До нього готую вас через творення того правильного й повного самовідчужання, при якому тільки й можна починати роботу над роллю.

... .. 19 .. р.

– Як бути? – ніби сам із собою розмірковував Аркадій Миколайович, увійшовши сьогодні до класу. – Усний виклад нудний, сухий, не переконливий для практичної справи. Краще спонукати вас самих зробити й відчутти на собі те, що я маю вам пояснити. Але, на жаль, ви ще не володієте безпредметною дією настільки, щоб примушувати вас робити те, що мені потрібно. Доводиться самому йти на сцену й показувати, як від простих завдань і дій переходити до створення *життя людського тіла*, а від життя тіла – до створення *життя людського духу*; як через них народжується всередині *реальне відчуття життя п'єси* й ролі і як це відчуття природно вливається у *внутрішнє сценічне самовідчуття*, яке ви навчилися викликати в собі.

Аркадій Миколайович пішов на сцену, за куліси ... Виникла довга пауза, під час якої було чути гудіння басу Пущина. Він стиха розмірковував, де краще жити – в селі чи в Петербурзі.

Раптом на сцену вибіг Аркадій Миколайович. Я навіть здригнувся від несподіванки й незвичності такого виходу Хлестакова. Торцов зачинив за собою двері й довго підглядав через щілинку в коридор. Очевидно, він уявно утікав від господаря готелю.

Не скажу, що я був у захопленні від такої новизни, але виконаний був цей вихід із надзвичайною щирістю. І сам Аркадій Миколайович задумався над тим, що зробив.

– Награно! – сам собі зізнався він. – Треба простіше. Крім того, чи це характерно для Хлестакова? Адже він, як петербуржець того часу, відчував себе вищим від усіх у провінції.

Що мене штовхнуло на такий вихід? Які спогади? Важко розібратись. Можливо, в цьому поєднанні фанфарона з боягузом-хлопчиськом – внутрішня характерність Хлестакова? Звідки ці відчуття, які я переживаю?

Трохи подумавши, Аркадій Миколайович звернувся до нас і запитав:

– Що я зараз робив? Я аналізував те, що випадково відчув і що виникло випадково. Я аналізував свої фізичні дії в запропонованих обставинах ролі і робив це не тільки холодним інтелектом. Усі елементи допомагали мені. Я аналізував душею й тілом. Ось такий і тільки такий аналіз я визнаю. На наступній лекції я поясню вам, що *таке реальне відчуття* життя п'єси, яке треба вливати у *внутрішнє сценічне самовідчуття*.

Продовжую роботу і розвиваю те, що підказав мені аналіз, мої спогади.

Логіка свідчить: якщо Хлестаков – фанфарон і боягуз, то в душі він боїться зустрічі з господа-

рем, а зовнішньо прагне бути спокійним. Він навіть хизується спокоєм, відчуваючи ззаду погляд свого ворога, в той час як по спині у нього бігають мурашки.

Аркадій Миколайович вийшов за куліси й потім, підготувавшись, блискуче виконав те, що задумав. Як він це робить? Невже від його відчуття правди фізичної дії й віри у її автентичність виникає у нього зразу все інше, тобто відчуження? Якщо так, то його прийом (метод) треба визнати чудодійним.

Аркадій Миколайович довго стояв і думав, а потім сказав:

– Ви бачили, що я це робив не простим розумовим аналітичним шляхом, а вивчав себе в умовах життя ролі за безпосередньою участю всіх людських внутрішніх елементів, через їх природні поклики до фізичної дії. Я не доводив дії до кінця, щоб не перейти на штампи. Але ж головне – не в самій дії, а в природному зародженні покликів до неї.

З життєвого, людського досвіду я шукаю правильні фізичні завдання й дії. Щоб повірити в їхню правдивість, мені необхідно внутрішньо їх обґрунтувати й виправдати в запропонованих обставинах ролі. Коли я знайду й відчую ці внутрішні виправдання, то моя душа якоюсь мірою зрідниться з душею ролі.

Абсолютно таку ж роботу Аркадій Миколайович виконав зі всіма іншими епізодами: з благанням до Осипа поклопотатися про обід, з монологом після його зникнення, зі сценою з трактирним слугою і з обідом.

Коли це було виконано, Аркадій Миколайович, у задумі, переглянувши виконану роботу, сказав:

– Відчуваю накреслену білу лінію покликів до фізичних дій в умовах життя і в запропонованих обставинах ролі!

Після того, як я намацав фізичні дії тільки що зіграної сцени, треба записати їх на папері, зовсім так, як це відбувалось у роботі над паузою трагічної бездіяльності. Пригадуєте, тоді ми все зводили до фізіології? Зроблю те зі сценою Хлестакова.

Аркадій Миколайович почав згадувати, а я – записувати всі його дії та імпульси до них, які він у собі помітив.

Говорков і тут знайшов привід причепитися до однієї із записаних дій.

– Але вибачте, будь ласка, це ж, знаєте, суто психологічна, а не фізична дія!

– Ми ж домовились із вами, що не будете прискіпливими до слів. Крім того, було вирішено, що в кожній психологічній дії є багато від фізичної, а в фізичній – від психологічної. Зараз я відпрацьовую роль за зовнішніми діями, тому тільки ними й цікавлюсь. Що з цього вийде, покаже найближче майбутнє.

Отже ... – Торцов повернувся до перерваного запису.

Коли робота була завершена, Аркадій Миколайович пояснив:

– Можна було зробити такі ж виписки фізичних завдань за екземпляром п'єси. Якщо порівняти обидва списки, то в одних місцях будуть збіги (там, де роль природно злилася з виконавцем), а в інших – розходження (там, де трапилась помилка або де яскравіше проявилась індивідуальність виконавця, що іноді наближалася до ролі, а в інших випадках – віддалялась від неї).

Справа подальшої роботи самого актора й режисера – закріпити моменти збігів і зблизити моменти розходження. Про це детальніше будемо говорити [пізніше]. Поки що для мене важливі тільки моменти злиття, які на початках ріднять актора із зображуваною особою. Місця, які ожи-

ли, затакують у п'єсу, і тоді відчуваєш себе не чужим у її житті, а окремі місця ролі – близькими своїй душі.

Переглядаючи список, – пояснював Аркадій Миколайович, – я зводжу свої завдання до одного знаменника й питаю себе: “Для чого я робив усі ці дії?”.

Аналізуючи й підсумовуючи все, що зроблено, я приходжу до висновку, що моїм основним завданням і дією було: “Щось з'їсти, вгамувати голод”. Для цього я прийшов сюди, для цього підлизувався до Осипа, догоджав трактирному слугі, потім сварився з ним. На майбутнє всі свої дії в цих сценах присвячую тільки одному основному завданню: “щось з'їсти”.

“Тепер я повторю всі затверджені дії за цим записом, – вирішив Торцов. – Щоб не впасти у штампи (тому що наразі в мені ще не створились справжні, продуктивні і доцільні дії), буду тільки підводити себе від одних правильних завдань та дії до інших, не виконуючи їх фізично.

Поки що я обмежусь тільки збудженням внутрішніх імпульсів до дії й буду закріплювати їх повторенням.

Що стосується справжніх, продуктивних і доцільних дій, – повторив він, – то вони зародяться самі по собі. Про це подбає чудодійна природа”.

Після цього Торцов раз по раз проробляв фізичні дії чи, радше, збуджував ізсередини всі необхідні внутрішні імпульси до неї.

Аркадій Миколайович намагався не робити жодних рухів і передавав внутрішні відчуття тільки очима, мімікою й кінчиками пальців. Він знову повторив, що дії прийдуть самі, що їх не втримаєш, коли зміцніють внутрішні поклики до них.

– Настане момент, коли я відчую себе дозрілим курчатком у шкаралупі. Мені буде тісно в

ній, з'явиться необхідність розбити її, щоб вільно діяти.

Аркадій Миколайович знову зосередився і почав по чергово викликати в собі за допомогою запропонованих обставин внутрішні поклики до фізичних дій за порядком запису. Я слідував за списком і вказував йому на пропуски.

– Я відчуваю, – казав він, не відриваючись від своєї роботи, – що із окремих, розрізнених дій створюються великі періоди, а із періодів – безперервні лінії логічних і послідовних дій. Вони прагнуть уперед, прагнення викликає рух, рух – справжнє внутрішнє життя. У цьому відчутті я пізнаю правду, правда породжує віру. Чим більше повторюю сцену, тим тривкішою стає ця лінія, тим сильніші інерція, життя, його правда і віра. Запам'ятайте, що цю безперервну лінію фізичних дій ми називаємо у нашій мові *лінією життя людського тіла*.

Це не дріб'язок, а ціла половина (хай не основна) всього життя ролі.

Подумайте тільки: життя людського тіла ролі! Це грандіозно!

Після тривалої паузи роздумів Аркадій Миколайович продовжував:

– Якщо життя людського тіла ролі створене, треба подумати про важливіше – про життя людського духу ролі.

Але, виявляється, воно вже існує всередині мене, само по собі, поза моїми волею й свідомістю. Доказом цього є те, що мої фізичні дії, як ви самі стверджували, виконувались зараз не сухо, формально, мертво, по-акторськи, а були живі й виправдані внутрішньо.

Як же це відбулося?

Зовсім природно: зв'язок між тілом і душею нерозривний. Життя першого породжує життя

другої і навпаки. У кожній *фізичній дії*, якщо вона не просто механічна, а викликана зсередини, захована *внутрішня дія*, переживання.

Так народжуються дві площини життя ролі: внутрішня і зовнішня. Вони скріплені між собою. Спільна мета ріднить і зміцнює їхній нерозривний зв'язок.

В етюді “З божевільним”¹, наприклад, спільне внутрішнє прагнення до самопорятунку й зовнішня достеменна дія до самозахисту нероздільні і йдуть паралельно одне з одним.

Але уявіть собі інше поєднання двох площин. В одній із них усе прагне до самопорятунку, а в іншій – одночасно – до посилення небезпеки, тобто доступу в кімнату буйного божевільного без перешкод. Чи можливо поєднувати такі взаємознищуючі внутрішні прагнення й зовнішні дії? Чи потрібно переконувати, що це неможливо, що зв'язок душі з тілом нероздільний?

Перевірю це на собі і повторю сцену з “Ревізора” не механічно, не формально, а повністю виправдовуючи лінією життя людського тіла ролі.

Аркадій Миколайович почав грати і пояснювати свої відчуття.

– Під час гри я прислуховуюсь до себе й відчуваю, що з безперервною лінією фізичних дій усередині в мене оживає й тягнеться інша лінія – духовного життя. Вона зароджується від фізичної і відповідає їй. Але ці відчуття поки що невиразні, не захоплюючі. Ще важко визначити їх, зацікавитись ними. Але це не біда. Добре й те, що

¹ Етюд “З божевільним” описаний в III розділі першої частини книги “Робота актора над собою”. (На інформацію, що з психіатричної лікарні втік пацієнт, колишній винаймач кімнати у Малолеткової, її гості барикадують вхід до помешкання, боячись, що будь-якої миті він може вдертися до них).

я відчуваю всередині помітний слід життя людського духу ролі, – вирішив Аркадій Миколайович. – Чим частіше я переживатиму життя людського тіла, граючи Хлестакова, тим дужче буде визначатись і фіксуватись у мені життя людського духу ролі.

Чим частіше я відчуватиму злиття двох життів – фізичного й духовного, – тим більше повірю у психофізіологічну правду такого стану, тим сильніше відчую обидві площини ролі. Життя людського тіла – добрий ґрунт для насіння, з якого виросте життя людського духу ролі. Тож кидайте комога більше такого насіння.

– Як же кидати? – не розумію я.

– Створюйте магічне “Якби”, запропоновані обставини, витвори уяви. Вони одразу оживають і зливаються з життям тіла, виправдовуючи й викликаючи фізичні дії. Логіка й послідовність живих дій допомагають повірити у *правду* того, що ви робите на сцені. Вони допомагають також створити й *віру* в те, що робиться на кону. У свою чергу віра збуджує й самі переживання.

Аркадій Миколайович раз по раз повторював намічені за списком фізичні дії. Мені не довелося виправляти його чи бути суфлером, бо він уже запам’ятав послідовність і правильне чергування фізичних дій.

Після другого чи третього повтору він навіть сказав:

– Починаю добре відчувати логіку й послідовність, а з ними і правду виконаних дій. І як це приємно, як це важливо, якби ви тільки знали!

Торцов, виконуючи ту ж роботу [по закріпленню] лінії життя людського тіла ролі, очевидно, не помічав, що достеменні, продуктивні і цілеспрямовані дії не тільки фізично, а й психологічно, самі по собі, поза його волею, народжувались

усередині й проявлялись зовні через міміку, очі, тіло, інтонацію голосу, через виразні рухи пальців рук. З кожним повтором у ньому все сильніше утверджувалась правда, а отже, й віра в те, що він робить. Завдяки цьому його дія і гра ставали дедалі переконливішими.

Мене здивували його очі. Ті ж, однак і не ті. Якись дурнуваті, вередливі, наївні, частіше ніж треба, вони кліпали короткозоро – трохи далі власного носа. Найдивнішим було те, що він сам не помічав того, що робив. З допомогою міміки він прекрасно й зрозуміло передавав те, що відбувалося в його душі. Жестів він не робив. Тільки пальці працювали мимоволі й дуже виразно. Слів він не вимовляв, але деколи виривались якісь смішні інтонації, теж дуже виразні.

Чим більше повторював він лінію так званих фізичних дій чи, вірніше, внутрішніх імпульсів до дії, тим частіше з'являлись мимовільні рухи. Він уже починав ходити, сідати, поправляти краватку, милуватись черевиками, своїми руками, чистити нігті.

Помітивши це, він одразу скорочував чи зовсім припиняв мимовільні дії, очевидно, боячись натрапити на штампи.

На десятому повторенні його гра здавалась завершеною, добре пережитою й завдяки скупим рухам дуже витриманою. Творилось життя з його справжніми, продуктивними і цілеспрямованими діями. Я був у захопленні від такого результату, не втримався і заплoduвав. Учні підхопили аплодисменти.

Це щиро здивувало Аркадія Миколайовича. Він зупинився, перестав грати і запитав нас:

– У чому справа? Що трапилось?

– Трапилось те, що ви ніколи не грали Хлєс-такова, не репетирували його, а пішли на сцену, зіграли й пережили роль, – пояснював я.

– Ви помиляєтесь. Я не пережив, не зіграв і ніколи не зможу зіграти Хлестакова, бо ця роль не для моїх даних. Але внутрішні поклики до дії й дуже справжні, продуктивні й цілеспрямовані дії в запропонованих обставинах ролі – автора й моїх власних – я можу виконати правильно. І цей мінімум уже дає вам відчуття справжнього життя на сцені. Для цього вам досить було відчуття правду логіки, послідовності й правдивості фізичних і за ними психологічних дій і повірити їм.

Судіть самі, яку силу має мій спосіб підходу до ролі від простих фізичних дій. Недарма я так наполягаю, щоб ви виробляли в собі техніку безпредметної дії й доводили її до віртуозності. Тоді й ви зможете зробити те ж, що і я, тобто, отримавши роль, уже до наступної репетиції зіграти її перед режисером по лінії фізичних дій.

Якби вся трупа була так підготовлена, то вже з другої, третьої репетиції можна було б приступати до справжнього аналізу й вивчення ролі. Не до того розумового розжовування кожного слова й руху, що мене, зношує й омертвляє роль, а до того аналізу, що усе більше й більше дає реальне відчуття життя п'єси, яке відчуваєш не тільки душею, а й тілом.

– Як же домогтись цього? – питали зацікавлені учні.

– Постійними, систематичними й доконечно правильними вправами в безпредметних діях.

Ось, наприклад, я вже давно на сцені, проте щоденно, як і сьогодні, по десять, двадцять хвилин роблю такі вправи у найрізноманітніших запропонованих обставинах і завжди від власної особи, на свій страх і ризик. Якщо б не це, то скільки часу мені довелось би потратити сьогодні на те, щоб зрозуміти природу й складові частини кожної із фізичних дій сцени Хлестакова!.

Якщо актор постійно вправляється в цій роботі, то він пізнає всі людські дії з боку їх складових, їх послідовність і логіку.

Ця робота має бути щоденною, постійною, як вокалізи співака, як екзерсиси танцівниці.

Завдяки моїм систематичним вправам у фізичних діях я можу по цій лінії зіграти без репетицій будь-яку роль. Із мого сьогоднішнього показу ви маєте зробити висновок, як це важливо для актора.

Недаремно ж я наполягаю, щоб ви звернули особливу увагу на ці вправи. Коли виробите таку ж техніку, тривку увагу у всіх ділянках, логіку й послідовність, відчуття правди й віри, які є у мене від тривалої роботи, то й ви будете робити те ж, що і я. У вас теж з'явиться підсвідомо внутрішнє творче життя, у вас в душі й тілі запрацює інтуїція, життєвий досвід, звичка проявляти на кону людські властивості, що почнуть творити за вас.

Тоді ваше сценічне виконання завжди буде свіжим, оновленим, з мінімумом штампів, з максимумом щирості, правди, віри, людських емоцій, бажань і живих думок.

Якщо ви виконаєте на сцені всю роботу не по-акторськи – формально, ремісницьки, а по-людськи – автентично, якщо ви будете логічні й послідовні у ваших роздумах і діях, якщо при цьому ви візьмете до уваги всі обставини життя ролі, у мене немає сумніву, що зрозумієте, як маєте діяти. Порівняйте те, що вирішите, з тим, що діється у п'єсі, й відчуєте в багатьох моментах або хоча б де в чому вашу спорідненість із роллю. У ці окремі моменти або ж у цілій сцені ви відчуєте себе в ролі, в атмосфері п'єси, і якісь переживання зображуваної особи стануть спорідненими. Ви зрозумієте, що в певних запропонованих обстави-

нах, при властивих образу поглядах і суспільному становищі повинні діяти так, як він.

Таке зближення з роллю ми називаємо *відчуттям себе в ролі й ролі в собі*.

Досліджуйте так само усю п'єсу, всі її запропоновані обставини, усі її сцени, епізоди, завдання, які спочатку доступні вам. Припустімо, ви знайдете в собі відповідні дії, звикнете виконувати їх у логічній послідовності ролі, від початку до кінця п'єси. Тоді у вас з'явиться якесь зовнішнє життя дій, життя людського тіла ролі.

Кому ж будуть належати ці дії? Вам чи ролі?

– Мені!

– Тіло – ваше, рухи – теж, але завдання, їхнє внутрішнє осмислення, логіка й послідовність, запропоновані обставини – запозичені. Де ж закінчується ви і починається роль?

– Нізащо не розбереш! – плутався В'юнцов.

– Не забувайте тільки, що знайдені дії – не прості, зовнішні, – вони зсередини виправдані вашими почуттями, закріплені вашою вірою й оживлені вашим станом “я єсьм”; що всередині у вас паралельно з лінією фізичних дій природно створилась і вже пролягла така ж безперервна лінія ваших емоційних моментів, що час від часу проникають у вашу підсвідомість. Це лінія справжнього *переживання*.

Між цією лінією й лінією дії актора-ролі – цілковита відповідність. Ви знаєте, що неможливо щиро, безпосередньо діяти однаково з роллю, а відчувати зовсім інше. Кому належать ці відчуття: вам чи ролі?

В'юнцов тільки безнадійно махнув рукою.

– Ось бачите, у вас закрутилась голова. Це добре, бо свідчить, що багато що в ролі у вашій душі перемішалось настільки, що важко зрозуміти, де

починається актор і де закінчується зображувана ним особа.

У такому стані ви ще більше зблизитесь із роллю і відчуєте її в собі, а себе – у ній.

Якщо ви опрацюєте роль таким чином, то вже будете уявляти її життя – і не формальне, інтелектуальне, а реальне, як фізичне, так і психічне, тому що одне без другого не існує. Хай поки що це життя поверхове, неглибоке й неповне, але в ньому є жива кров, плоть і навіть трошки тремтливої живої душі людиноактора – ролі.

При такому ставленні до зображуваної персони можна говорити про її життя від власної, а не від третьої особи. Це дуже багато й важливо при подальшій детальній, систематичній роботі над п'єсою. При цьому всі набутки займуть зразу ж своє належне місце, свою полицку, свій вішак і не будуть поневірятися в голові без конкретного місця, не потраплятимуть в мозкові сховища й не переповнять їх, як це трапляється з акторами-буквоїдами. Словом, треба довести себе до того, щоб ставитися до нової ролі не абстрактно, як до третьої особи, а конкретно, як до себе самого, як до власного життя. Коли це відчуття себе в ролі й ролі в собі ввійде у створене вже правильне сценічне відчуття, що межує із підсвідомістю, сміливо беріться до вивчення п'єси й до пошуків надзавдання.

Коли ви станете віртуозами в психотехніці, тоді наші репетиції йтимуть дуже легко, плано-мірно й швидко. З питанням про внутрішнє, зовнішнє й загальне самовідчуття буде покінчено. Ви будете володіти ними в будь-яку мить життя.

Перед початком роботи над п'єсою треба влити в вас відчуття реального, фізичного життя твору. Для цього не прочитаю, а просто переповім вам фавбулу й дії п'єси так само, як і запропоновані об-

ставини, серед яких вони протікають. Я попрошу вас до певної дати виконати (зі своїми словами, з доповненням запропонованих обставин) всі фізичні дії п'єси, тобто накреслити в чорнетковому варіанті лінію життя людського тіла ролі.

Ви вдома попрацюєте й покажете мені; я виправлю й т. ін. Так буде створена лінія життя людського тіла, а паралельно життя людського духу. Після цього можна сказати, що ваше сценічне самовідчуття готове – це *мале* творче самовідчуття.

Моя мета – змусити вас кожного із себе самого знову створити живу людину. Матеріал для її душі маєте брати не ззовні, а із себе самого, із власних емоційних й інших спогадів, із пережитого вами в дійсності, із ваших бажань, внутрішніх “елементів”, аналогічних із емоціями, бажаннями й “елементами” зображуваної особи.

Знову ми кличемо на допомогу саму природу, з її підсвідомістю, інтуїцією, звичкою, досвідом, механічністю, словом, усе те, що мимоволі викликає фізичну дію. Як збудити всередині поклики на ці інстинктивні, фізичні чи інші дії? Ви знаєте з роботи над паузою “трагічної не-дії”, що треба запитати себе: “Що б я зробив у житті за аналогічних із п'єсою запропонованих обставин?”. Ви покладаєтесь у цій роботі на свої внутрішні імпульси, вироблені механізми, зв'язки зовнішнього з внутрішнім, життєвий досвід, словом, на свою природу. Вона найкраще знає логіку й послідовність почуття, органічну правду, якій не можна не вірити. Залишається тільки прислухатися до неї. Ви, звичайно, розумієте, що справа не [стільки] у фізичних діях, скільки в тому внутрішньому, що їх викликає.

Так інстинктивно й природно створюється лінія логічних і послідовних фізичних дій. Пригляньтеся до них, і ви зрозумієте, що одна група

таких дій викликана внутрішнім прагненням, бажанням, завданнями, а друга діє під тиском інших ваших внутрішніх причин. Доберіть за порядком усі ці внутрішні імпульси, що викликають зовнішні дії, й у вас з'явиться внутрішня лінія логічних і послідовних відчуттів, прагнень, бажань, покликів та ін. Нею ми й керуємось, творячи ту чи іншу сцену, акт, п'єсу й внутрішнє життя ролі.

Ось такими “домашніми прийомами” ми користуємось поки що, щоб замінити ще невизначений науковий шлях для створення логіки й послідовності відчуття.

Ось так ми практично вирішуємо складне, непосильне питання про логіку й послідовність відчуттів...

Необхідно визначити й, найголовніше, відчутти, що б ви як людина зробили, у реальному житті опинившись на місці, в умовах, запропонованих обставинах зображуваної особи. І в цій роботі вами керувало б ваше людське відчуття, ваш життєвий досвід. Вони непомітно для вас підказали б вам правильні фізичні дії.

Складіть список фізичних дій, які б ви особисто виконали, опинившись на місці зображуваної особи. Вони підкажуть вам ваші особисті людські відчуття. Таку ж роботу проведіть і зі самою роллю, за текстом автора, тобто складіть список дій, які виконує у п'єсі зображувана вами особа. Після цього порівняйте два списки або накладіть один на другий, як накладають кальку на інший малюнок, щоб знайти співпадіння між ними.

Якщо твір поета талановитий і базується на справжній людській природі, людських почуттях, переживаннях, якщо й ваш список дій теж продиктований вашою людською природою, живими відчуттями, то в багатьох, особливо в головних етапних моментах буде співпадіння. Це – мо-

менти вашого людського зближення з роллю, це – моменти, споріднені за відчуттями. Знайти себе хоча б частково в ролі, а роль частково в собі – чи ж це не досягнення?! Це ж початок злиття, початок переживань. В інших моментах ролі, у яких актор ще не відчуває себе самого, обов'язково проявиться жива людина. Талановито написана роль – людяна, як і ми самі, а людина завжди відчуває людину.

.... .. 19.. р.

Аркадій Миколайович знову говорив нам про психотехнічний спосіб творення *життя людського до духу* ролі через її *життя людського тіла*. Свої думки він, як завжди, пояснював на образних прикладах.

– Чи доводилось вам подорожувати? Якщо так, то ви добре знаєте, які відбуваються зміни за час дороги і в душі мандрівника, і поза ним. Чи ви помітили, що навіть сам поїзд міняється за час мандрівки всередині й зовні залежно від країн, якими подорожуєш.

Коли вагон рушає, то на морозі виглядає новеньким і блищить. Його дах укритий білим снігом, ніби чистою скатертиною. А всередині – похмуро від зимового освітлення, бо світло ледве пробивається через замерзлі вікна. Прощання, проводи впливають на душу. Сумні думки лізуть у голову. Думаєш про тих, кого залишаєш.

Похитування вагона, стук коліс заколисують. Смеркає. Тягне на сон.

Минає доба. Їдеш на південь. Зовні все міняється. Сніг уже розтанув. За вікном інші пейзажі. Лле дощ. А у вагоні душно, бо тут усе ще опалюють, як узимку. Змінився склад пасажирів: інше наріччя, інші розмови, інші костюми.

Тільки залізнична колія не міняється. Вона така ж, і так само безконечно тягнеться; так само пропливають стовпи й семафори.

Через добу нове перетворення. Вагон котиться піщаною місцевістю. Дах, стіни, вікна вкриті налиплюю білуватою пилюкою, а навкруги все блищить від сонця, що гріє по-весняному. Зеленіють бруньки, пахне лугом, весело на душі.

Вдалині, на горизонті, видніються силуети пагорбів, гір. Течуть бурхливі струмочки, що перетворюються у весняні потоки. Перебігла гроза. Змила пилюку. Природа освіжилась! Чудове повітря, пахощі. Попереду літо, тепло, море, відпочинок.

А залізнична колія все так само тягнеться. І хай собі. Що з неї? Вона потрібна тільки для того, щоб нею рухатись уперед.

Не колія, а все навкруги чи всередині вагона цікавить мандрівника. Подорожуючи залізницею, потрапляєш усе в нові та нові місця, отримуєш усе нові та нові враження, вони хвилюють, змінюють настрої, перероджують.

Те ж відбувається й на сцені. Чим замінюється там колія? І з чого її робити? Як рухатися нею впродовж усієї п'єси?

Здавалось би, для цього найкраще використати справжні живі відчуття. Хай вони ведуть нас. Але духовний матеріал мінливий. Він погано закріплюється. З нього не зробиш надійної "колії". Потрібен матеріал "матеріальний". Найбільш надійними в цьому плані є *фізичні завдання*. Їх виробляє тіло, вони тривкіші від наших відчуттів.

Коли вже колія прокладена, сідайте і їдьте вивчати нові країни, тобто життя п'єси. Ви будете діяти, а не стояти на місці й думати головою. Ви будете діяти. Тільки так можна правильно оцінити життя п'єси, глибоко розуміти його. Усе буде

розвішано на вішаках і розкладено на своїх полицях.

Безперервна, довга, як колія, лінія фізичних дій, скріплена визначеними міцними завданнями, ніби болтами й шпалами, потрібна нам, як залізниця мандрівникові. Зовсім так, як він проїжджає колією через різні країни, актор пересувається фізичними діями через усю п'єсу, через її запропоновані обставини, через її "якщо б" і через інші витвори уяви. При цьому ми, подібно до мандрівника, потрапляємо на своєму шляху в різноманітні ситуації, що викликають у нас найрізноманітніші настрої.

У житті п'єси, на сцені, актор зустрічається з новими людьми – дійовими особами – партнерами по п'єсі. Він живе з ними спільним життям, що викликає відповідні переживання.

Але цих переживань не зафіксуєш! Ось чому на початковому періоді творчості, щоб не заблукати у складних закрутах п'єси, треба дотримуватись чіткої лінії *фізичних дій*. Вона потрібна нам не сама по собі і для себе, а тільки як надійний шлях, яким можна впевнено рухатись у житті п'єси, як залізничною колією.

Цілком так само, як мандрівника цікавить не сама колія, якою він пересувається, а ті країни й міста, між якими прокладений залізничний шлях, у нашому творчому прагненні актора цікавлять не самі по собі фізичні дії, а ті внутрішні процеси, обставини, якими визначається зовнішнє життя ролі. Нам потрібні гарні, створені уявою вимисли, якими можна оживити життя зображуваної особи, тобто відчуття, які виникають у душі творчої людини – актора; нам потрібні захоплюючі завдання ролі, які постають перед нами при проходженні через усю п'єсу.

Але як знайти цей єдиний правильний шлях серед багатьох інших – неправильних? Перед актором, ніби на великій вузловій залізничній станції, розгалужується багато різних колій (переживання, уявлення, ремісницьке награвання, акторські трюки, доповіді, самопоказ та ін.). Підеш правильною колією – досягнеш мети, допуситишся помилки – опинишся замість мистецтва в багні акторського награвання і шаржування. Це так само, як сісти на вузловій станції не у свій вагон і опинитись у Царевококшайську¹ замість Москви. Нелегко зорієнтуватися у напрямках колій вузлової станції, а ще важче відчутти в собі для кожної ролі правильні шляхи, що ведуть до справжньої творчості й до мистецтва. Вони теж, як колії на вузловій станції, тягнуться поруч, розходяться, схрещуються, пересікаються. Не помітиш, як з одного – правильного шляху – перейдеш на інший, неправильний.

Щоб цього не сталося, йдіть чітким шляхом фізичних завдань. Не забувайте при цьому на перехресті двох або більше шляхів поставити досвідченого, уважного, дисциплінованого “регулювальника”.

У нашій справі цю важливу роль треба доручити відчуттю правди. Хай воно спрямовує роботу актора на вірний шлях...

... У хвилини трагічного переживання на сцені якнайменше треба думати про трагедію і почуття, а найбільше про найпростіші *фізичні дії*, виправдані запропонованими обставинами.

Аркадій Миколайович замовк. Настала пауза. Раптом серед тиші почулося бурчання Говоркова:

– Вітаю, добалакались, батче, про шляхи сполучення в мистецтві, – тихенько бурчав він.

¹ Таку назву до 1919 р. мала теперішня Ошкар-Ола, столиця Марійської республіки, розташована над Середньою Волгою.

– Що ви кажете? – запитав його Торцов.

– Я кажу, з вашого дозволу, що справжні актори, на мою думку, не їздять у вагоні по землі, а літають аеропланом над хмарами, – майже продекламував палко і з пафосом Говорков.

– Мені подобається ваше порівняння, – сказав Аркадій Миколайович, ледь помітно усміхаючись. – Ми поговоримо про це *детально* на наступному уроці!

... .. 19... р.

Тільки-но Аркадій Миколайович наступного дня увійшов до класу, як одразу звернувся до Говоркова:

– Отже, трагікові потрібен аероплан, що ширяє над хмарами, а не вагон, що котиться по землі!

– Так, зрозуміло, аероплан! – підтвердив наш “трагік”.

– Тільки, на жаль, перше, аніж піднятися у повітря, необхідно певний час котитись по твердому ґрунту аеродрому, – зауважив Аркадій Миколайович. – Тому, як бачите, щоб ширяти в небі, вам ніяк не обійтись без землі. Вона потрібна пілотам абсолютно так само, як лінія фізичних дій акторам при їх непомітному переході піднесеного у світ.

Чи, можливо, ви могли б злетіти під хмари по вертикальній лінії, не розганяючись по землі? Кажуть, механіка вже цього досягла, проте наша акторська техніка ще не знає засобів для прямого проникнення у підсвідомість. Ось якщо налетить вихор натхнення, то він зможе понести наш “творчий аероплан” під хмари по вертикальній лінії, без розгону по землі. Біда тільки в тому, що ці зле-

ти не від нас залежать і на них не можна творити законів. Ми можемо тільки готувати ґрунт – прокладати смугу злету, тобто творити фізичні дії, скраплені правдою й вірою. Як бачите, і в нашій творчості при душевному піднесенні не обійтися без “землі”.

Аероплани злітають, коли машина відділяється від землі, а в нас піднесення, натхнення починається там, де закінчується реальне або навіть ультранатуральне.

– Як ви кажете? – запитав я, щоб устигнути записати.

– Я хочу сказати, – пояснив Аркадій Миколайович, – що словом ультранатуральне визначаю той стан нашої душевної й фізичної природи, який ми вважаємо повністю природним, якому ми щиро й органічно віримо. *Тільки в такому стані наші найглибші душевні тайники широко розкриваються, з них виходять на поверхню якісь ледве вловимі натяки, тіні, аромати справжнього органічного творчого відчуття, боязкого й надзвичайно делікатного.*

– Отже, ці відчуття народжуються тільки тоді, коли актор щиро вірить, начебто дії фізичної й душевної природи нормальні й правильні?

– Так! Наші глибокі душевні сховки *тільки тоді широко розкриваються, коли внутрішні і зовнішні переживання актора протікають за всіма встановленими для них законами, коли немає абсолютно ніякого насильства, ніяких відхилень від норми, коли немає штамтів, умовностей та ін. Словом, коли все правда, все ультранатуральне.*

Та варто ледь-ледь відхилитись від нормального життя нашої природи, щоб убити всі невловимі *тонкощі* підсвідомого переживання.

Ось чому досвідчені актори з добре розвинутою технікою бояться на сцені не тільки наймен-

шого вивиху й фальшивого відчуття, але й зовнішньої неправди фізичної дії. Щоб не залякувати почуття, вони не думають про внутрішні переживання, а переводять увагу на *життя свого людського тіла*. Через нього природно твориться життя людського духу, як свідоме, так і підсвідоме.

Із усього сказаного зрозуміло, – підсумував Торцов, – що правда фізичних дій і віра в них нам потрібна не для реалізму чи натуралізму, а для того, щоб природно, рефлекторно пробуджувати в собі душевні переживання ролі, щоб не лякати й не гвалтувати свої почуття, щоб зберегти їх невинність і чистоту, щоб передавати на сцені живу, людську, духовну сутність зображуваної особи.

Ось чому я не раджу вам відрікатись від землі при злетах угору й від фізичної дії при злетах у підсвідоме, – звернувся Аркадій Миколайович до Говоркова, щоб завершити з ним дискусію.

– Злетіти – цього замало. Ще треба вміти там орієнтуватись, – продовжував Торцов. – Адже там, у підсвідомості, як і у вищих повітряних сферах немає ні доріг, ні залізниць, ні регулювальника. Там легко заблукати і піти неправильним шляхом. Як орієнтуватись у цій невідомості? Як скеровувати наші відчуття, якщо туди проникає свідомість? В авіації в недосяжні сфери йдуть радіохвилі і через них керують із землі літаючим аеропланом без пілота.

Ми робимо в нашому мистецтві щось подібне. Коли почуття залітають у недоступний для свідомості простір, ми впливаємо на емоції з допомогою збудників, манків. Вони ховають у собі ніби “радіохвилі”, що діють на інтуїцію й викликають почуття. Ми ще будемо говорити й про це.

Кінець уроку не записав, бо він був зіпсований зайвою суперечкою Говоркова, що через відсутність Івана Платоновича надто розходився.

... .. 19.. р.

Сьогоднішній урок був присвячений аналізу роботи Аркадія Миколайовича над роллю Хлестакова.

Торцов пояснював:

– Актори, які не розуміють значення лінії життя людського тіла, сміються, коли їм пояснюють, що низка найпростіших фізичних реальних дій дає поштовх до зародження й створення життя піднесеного людського духу ролі. Ці люди ніяковіють перед натуралістичністю цього засобу. Але, якщо виводити слово від “натури”, то в ньому не виявиться нічого компрометуючого.

Крім того, як я вже казав, справа не в самих маленьких реальних діях, а в цілому ряді властивостей нашого творчого організму, які проявляються завдяки поштовху, спричиненому фізичними діями.

Усі ці властивості, що підсилюють значення способу творення лінії життя людського тіла ролі, я хочу вам сьогодні заакцентувати. Скористаюся для цього проаналізованим досвідом роботи над роллю Хлестакова.

Почну з тих властивостей нашого організму, які є основою мого засобу творення життя людського тіла ролі.

Ці властивості вам відомі, і тепер я тільки нагадаю про них.

Ми робимо фізичні дії об’єктом, матеріалом, на якому проявляємо внутрішні емоції, хотіння, логіку, послідовність, відчуття правди і віри й інші “елементи самопочуття”, “я єсьм”. Усі вони розвиваються на фізичних діях, із яких твориться лінія життя людського тіла.

... Ви бачили, що ні я, ні Названов не могли по-людськи, а не по-акторськи вийти на сцену, не виправдавши попередньо своєї простої фізичної

дії цілим рядом уявних вигадок, запропонованих обставин, “якщо б” та ін.

Ви бачили також, що різні прості фізичні й інші дії вимагали від нас не тільки витворів уяви, але й поділу сцени на епізоди, завдання; нам потрібні були логіка, послідовність дій і відчуттів, пошуки в них правди, створення віри, “я єсьм” та ін. Але, щоб знайти їх у собі, ми не сиділи за столом, втупившись у книгу, не розбивали текст п'єси на епізоди з олівцем у руці – ми залишались на сцені й діяли, шукаючи в самому житті нашої людської природи те, що допомагало нашим діям.

Тобто, ми не абстрактно, холодно, теоретично давали лад діям, а чинили їх, виходячи з практики, з життєвого й людського досвіду, зі звички, з артистичного й іншого відчуття, підсвідомості й ін. Ми самі шукали необхідне для виконання фізичних та інших дій; сама наша природа допомагала нам й керувала нами. Варто зануритись у цей процес, і ви зрозумієте, що він був *внутрішнім і зовнішнім* аналізом самого себе, людини в умовах життя ролі. Такий процес не скидається на холодне, абстрактне вивчення ролі, яке, зазвичай, роблять актори на початковій стадії творчості.

Процес, про який я кажу, виконується одночасно розумовими, емоційними, душевними й фізичними силами нашої природи; це не теоретичні, а практичні пошуки заради здобуття тієї реальної мети, що досягається на сцені фізичними діями. Виконуючи їх на сцені, ми не замислюємось над складним внутрішнім процесом *аналізу*, який природно й непомітно відбувається всередині нас.

Таким чином, новий секрет і нова властивість мого засобу творення життя людського тіла ролі полягає в тому, що найпростіша фізична дія при своєму реальному втіленні на сцені змушує акто-

ра творити за його власною спонукою різноманітні уявні візії, запропоновані обставини, “якщо б”.

Коли тільки для однієї найпростішої фізичної дії потрібна така велика робота уяви, то для створення цілої лінії життя людського тіла ролі необхідний довгий безперервний ряд вигадок і запропонованих обставин своїх і всієї п’єси.

Їх можна зрозуміти і знайти тільки з допомогою детального аналізу, що виконується всіма душевними силами творчої природи. У природний спосіб мій метод сам по собі викликає такий аналіз.

Цю нову щасливу особливість природного, невимушеного самоаналізу я й підкреслюю.

Аркадій Миколайович не встиг довершити аналізу свого досвіду роботи над роллю Хлестакова й обіцяв продовжити його на наступному уроці.

... .. 19.. р.

Зайшовши до класу, Аркадій Миколайович оголосив нам:

– Продовжую дослідження мого засобу творення життя людського тіла ролі.

Отже, щоб відповісти на поставлене собі питання (“що б я зробив, якби опинився на місці Хлестакова?”), мені довелось внутрішньо побачити, зрозуміти, відчувати всі “якщо б”, запропоновані обставини й інші візії уяви, що стосуються життя зображуваної особи.

Для цього знадобилась допомога майже всіх елементів (емоції, свідомості, бажання, уяви, відчуття правди, віри й ін.). Крім того, потрібні були й артистичні чуття й інтуїція, і людський досвід, і життєві звички, й підсвідомість й ін., словом, уся *душевна й фізична природа актора*. Вона допомагає не тільки зрозуміти, але й відчувати якщо не всю

п'єсу відразу, то її загальний настрій, її атмосферу.

Якими шляхами залучють до роботи творчу природу?.. Ви знаєте, що для цього треба надати їй і її творчій підсвідомості повну свободу дій.

У цьому випадку мій засіб теж може вам допомогти.

Захопившись фізичними діями, відволікаєшся від життя своїх внутрішніх, підсвідомих сил природи. А тим самим даєш свободу дії й залучаєш їх до творчої роботи. Іншими словами, спрямуйте всю увагу на створення "життя людського тіла". Тоді ви дасте повну свободу своїй природі, яка поза вашою свідомістю буде допомагати вам, викликаючи, оживляючи й виправдовуючи ваші фізичні дії.

Дії природи і її підсвідомості такі витончені й глибокі, що той, хто творить, не помічає їх.

І я в досліді з Хлестаковим, заглибившись у фізичні дії для створення "життя людського тіла", не усвідомлював того, що відбувалося в мене всередині. Я наївно уявляв, що сам створюю фізичні дії, що керую ними. А насправді виявилось, що вони є тільки зовнішнім, рефлекторним відображенням того життя, тієї творчої роботи, яка підсвідомо відбувалася всередині підсвідомими силами природи.

Людських можливостей бракує, щоб свідомо виконати цю приховану роботу, і тому те, що нам не під силу, замість нас робить сама природа. Що ж допомагає залучити її до роботи? Мій засіб творення "життя людського тіла". *Він залучає до роботи нормальним, природним шляхом найтонші, невідчужливі обліку творчі сили природи.* Цю нову властивість мого методу я хочу підкреслити.

Учні, і я теж, розуміли пояснення Торцова, але не знали, як змусити себе цілком увійти у фізичні дії, у створення життя людського тіла ролі. Ми

просили дати нам для цього конкретніший, технічний засіб.

На цей запит Аркадій Миколайович відповів так:

– Стоячи на сцені в момент творчості, виконуючи фізичні дії, пристосовуючись до свого об'єкта за п'єсою, думайте тільки про те, щоб яскравіше, точніше, образніше виражати те, що ви хочете передавати. Обов'язково візьміть за мету змусити партнера думати, відчувати абсолютно так, як ви, бачите те, про що говорите, вашими очима, слухати й чути вашими вухами. Чи зможете ви це зробити, чи ні – питання інше. Важливо, щоб ви самі цього дуже хотіли, щоб ви до цього прагнули й вірили в можливість цього досягти. При цьому ваша увага цілком зосередиться на фізичній дії. Тим часом природа, звільнившись від опіки, виконає те, що не до снаги свідомій акторській психотехніці.

Міцно тримайтесь за фізичні дії. Вони надають волю геніальній художниці – творчій природі й оберігають почуття від насильства.

Нова властивість мого методу в тому, що він *допомагає добувати з душі творця-актора його власний, живий, внутрішній матеріал, аналогічний із роллю.*

Цей матеріал – єдиний, придатний для створення живої душі зображуваної людини.

Цей процес твориться нашою природою зовсім нормально, природно і в більшій своїй частині підсвідомо.

Нова щаслива властивість методу в тому, що він, викликаючи через “життя людського тіла” “життя людського духу” ролі, змушує актора переживати відчуття, аналогічні з відчуттями зображуваної ним особи.

Завдяки цьому в момент творчості через власні відчуття пізнаєш психологію ролі. Недарма ж

нашою мовою “пізнати” означає також “відчути”. Такий результат досягається не з допомогою холодного аналізу інтелекту, а з допомогою роботи всіх внутрішніх творчих сил природи.

Ця умова є також щасливою особливістю мого методу, і я підкреслюю її.

Наступна умова, що є *основою* мого методу, полягає в *доступності фізичних завдань* на початках роботи з роллю.

Ці завдання не повинні обтяжувати й перевищувати творчі можливості актора, а навпаки, мають виконуватись легко, органічно, відповідно до законів людської природи.

Ось чому я, приступивши до роботи над роллю Хлестакова, не змушував себе зразу ж створити новий образ (що практично неможливо). Я хотів тільки чесно, по-людськи вирішити питання: що б я особисто зробив, якби опинився в ситуації, аналогічній до ситуації зображуваної особи, тобто Хлестакова?

До ролі, яку актор не зразу відчуває, можна підходити не від внутрішнього до зовнішнього, а від зовнішнього до внутрішнього. Цей шлях на початках більш доступний. На цьому шляху ми маємо справу з натуральним видимим тілом, а не з невловимим, нестійким, вередливим почуттям і з іншими елементами внутрішнього сценічного самопочуття. На основі нерозривного зв'язку, що існує між фізичним і душевним життям, на основі їх взаємодії ми творимо лінію “людського тіла” для того, щоб через неї природно збуджувати лінію “людського духу” ролі.

Тільки подумайте: логічно, послідовно творити просте, доступне життя людського тіла ролі і в результаті раптом відчути в собі життя її людського духу. Знайти в собі такий же людський матеріал, який автор брав для ролі з реального

життя, людської природи інших людей! Чи ж це не фокус!

Такий результат тим паче важливий, що в нашій творчості шукають не умовного, акторського, а живого людського матеріалу. Його можна знайти для ролі тільки в душі самого актора-творця.

Чи ви помітили, що я, вловлюючи на сцені свої внутрішні поклики до дії в ролі Хлестакова, не зазнавав ні внутрішнього, ні зовнішнього насильства, мною ніхто не керував. Навіть більше, я сам намагався позбутись існуючих у мені шаблонів традиційного виконання класичної ролі.

І ще. Я тимчасово навіть відмежувався від впливу автора й навмисне не розгортав книги з текстом його п'єси. Усе це робилось для того, щоб бути вільним і незалежним, щоб іти до ролі своїм шляхом, нав'язним власною творчою природою, її підсвідомістю, інтуїцією, людським досвідом й ін.

Мені ніхто анітрохи не допомагав, але я сам у разі потреби охоче звернувся б до інших: і до автора, і до режисера, якби вони були присутні на репетиції.

Усі поради й відомості, практично корисні для вирішення поставленого перед собою питання й для виконання задуманої дії, я використав би з вдячністю. Але якщо б поради не відповідали моїй душі, були чужими для неї, відкинув би їх, щоб не гвалтувати свою природу. На початку роботи я уникаю навіть загальних суджень про п'єсу, хай би якими б цікавими вони були.

Акторові потрібно насамперед оволодіти правильними найелементарнішими і всіма доступними фізичними діями. З них, вірніше, з внутрішніх покликів до них, я й починаю.

З часом, коли заглиблюсь у роль, сам буду просити багато, дуже багато відомостей про п'єсу. Але поки не створена якась база, на якій можна утри-

матись, я боюся зайвого, що збиває з пантелику, що передчасно ускладнює роботу.

Зрозумійте важливість того факту, що на початках актор *сам*, за власними потребами, необхідністю, покликом шукає чужої допомоги і вказівок, а не отримує їх *силоміць*. У першому випадку він зберігає всю самостійність, а в другому – втрачає її. Душевний творчий матеріал, запозичений від когось і не пережитий у своїй душі, завжди буде холодним, неприродним, абстрактним.

Напротивагу йому власний матеріал зразу ж займає своє місце і працює. Те, що взято із своєї органічної природи, із власного життєвого досвіду, те, що знайшло відгук у твоїй душі, не може бути чужим людині-актору. Своє – близьке, рідинне, своє не треба вирощувати. Воно є, воно прокидається невимушено й проситься проявитись у фізичній дії.

Не буду повторювати, що всі ці “свої” відчуття мають бути аналогічними з відчуттями ролі. Не буду ще раз пояснювати, що комбінації з людських відчуттів подібні до комбінацій із семи нот у музиці, вони невичерпні. Вам не бракуватиме живого людського матеріалу.

Щоб оцінити те, що я вам рекомендую, порівняйте мій підхід до нової ролі з тим, що робить більшість акторів усіх театрів світу.

Там режисери вивчають нові п'єси в своїх кабінетах і приходять на першу репетицію з готовим планом.

Втім, багато хто з них і не готується, покладаючись на свій досвід.

Ми добре знаємо, як такі “досвідчені” режисери зразу, з розмаху, формально, за звичкою встановлюють лінії ролі.

Інші, вдумливіші режисери з нахилом до літератури після довгої та копіткої роботи в тиші

свого кабінету узаконюють абстрактну лінію ролі. Вона правильна, але не захоплююча і тому не потрібна творцеві.

Нарешті, є режисери з рідкісним талантом, які демонструють акторам, як треба грати роль. Чим геніальніший їх показ, тим більші враження актора, тим більше він стає рабом режисера. Ознайомившись із геніальним трактуванням ролі, актор хоче грати її саме так, як вона була показана. Він ніколи не зможе позбутися отриманих вражень і буде вимушений невміло наслідувати модель, але зіграти по-своєму він не здатний. Це завдання для нього не доступне. Після такого показу актор на завжди втрачає свободу дій і не має своєї думки про роль. Хай геніальні режисери не спокушають тих, хто не настільки талановитий, хай такі режисери будуть поблажливі до акторів і пристосовуються до них.

У таких випадках насильство режисера над акторами неминуче, бо вони змушені наперекір собі користуватись чужими для них вказівками.

Правда, талановиті актори іноді долають і ці перепони, але такі винятки не становлять правил.

Хай же кожен творець дає тільки те, що може, і не прагне того, що понад його творчими можливостями. Убога копія зразкового показу гірша, ніж посередній оригінал.

Що ж до режисерів, то їм можна тільки порадити ніколи й нічого не нав'язувати акторам, не спокушати акторів тим, що їм не до снаги, а захоплювати їх і змушувати самих брати від режисера, все їм необхідне для виконання простих фізичних дій. Треба вміти збуджувати в акторів апетит до ролі.

Щоб оминати всі вказані небезпеки, я раджу акторам уперто триматися за рятівну лінію життя людського тіла ролі. Ця стійка лінія вбереже від

вивихів і обов'язково приведе до життя людського духу ролі.

Отже, я пояснив вам, з одного боку, те, що робиться в більшості театрів, і з другого – те, що є особливістю, секретом мого методу, що *оберігає свободу творчості актора*.

Порівняйте й вибирайте.

* * *

– Тепер про підсумки нашої роботи щодо дослідження мого методу.

Результат треба шукати в самому самовідчутті, яке народжується в самому творцеві після побудови ним лінії життя людського тіла й духу ролі. Багатьом із вас не вдавалось, випадково чи з допомогою психотехніки, встановлювати в собі правильне *внутрішнє сценічне самопочуття*. Але, як я вже говорив, воно недостатнє для того, щоб оживити всі “елементи”, щоб підійти до вивчення й аналізу п'єси й ролі всією своєю суттю, а не тільки інтелектом. Треба влити у створене самопочуття *реальне відчування життя ролі в запропонованих обставинах п'єси*. Це викликає в душі творця-актора чудодійне перетворення, метаморфозу. Ви пізнаєте її на практиці, наразі ж я можу говорити про такий стан тільки натяком, на прикладах.

Послухайте...

У молодості я захоплювався життям античних часів: читав про них, розмовляв зі знавцями, збирав книги, гравюри, малюнки, фотознімки, поштівки, й мені здавалось, наче я не тільки розумів, а й відчував епоху.

Але ось ... я потрапив до Помпеї і там ходив своїми ногами по тій же землі, по якій ступали античні люди; я бачив своїми очима вузькі вулиці міста, входив у вцілілі будинки, сидів на тих же мармурових плитах, на яких відпочивали герої,

торкався своїми руками тих предметів, до яких колись і вони доторкались, протягом цілого тижня духовно й фізично відчував минувшину.

Від цього мої розрізнені книжні й інші відомості стали на свої місця, ожили по-новому у житті людської спільноти.

Тоді я зрозумів величезну різницю між справжньою натурою й поштівками, між емоційним відчуттям життя й книжним, інтелектуальним розумінням про нього й фізичним відчуттям, між холодним, мертвим – і живим, зігрітим підходом до досліджуваної епохи.

Майже те ж саме відбувається і в нашій творчості при першому підході до ролі. Від поверхового знайомства з нею, в емоційному розумінні, результат слабкий, не кращий від книжного, заочного вивчення епохи.

Після першого ознайомлення з твором поета враження залишаються в нас окремими плямами, моментами, часто дуже яскравими, незабутніми, що задають тон майбутній творчості. Але розрізнені моменти, поєднані тільки зовнішньою лінією фабули, без загального внутрішнього зв'язку, ще не дають відчуття всієї п'єси. Її не пізнаєш, поки не відчуєш усього її життя – не тільки духовного, а й фізичного.

Але якщо не тільки подумки уявиш собі, а й фізично виконаєш свої дії, аналогічні з роллю в аналогічних цій ролі запропонованих обставинах, то тільки тоді зможеш зрозуміти і відчутти справжнє життя зображуваної особи не тільки розумом, але й живим відчуттям всього свого людського організму.

Якщо ж проведеш крізь усю роль лінію життя людського тіла й завдяки їй відчуєш у собі лінію життя людського духу, усі розрізнені відчуття займуть свої місця й матимуть нове, реальне значення.

Такий стан – надійна база для творця.

У такому стані кожна отримана артистом ін-формація іззовні, від режисера й від інших осіб не залежується в голові й серці, ніби зайві запаси у переповненому складі, а одразу потрапляє на визначене їй місце чи, навпаки, відкидається геть.

Така робота проводиться не тільки розумово, а й усіма творчими силами, всіма елементами сценічного самопочуття із приєднаними до них реальними відчуттями життя п'єси.

Я навчив вас створювати в собі реальне відчуття життя ролі не тільки духовне, а й фізичне. І це досягається, як ви тепер знаєте, найпростішими, доступними засобами.

Отримані відчуття самі по собі вливаються в попередньо створене внутрішнє сценічне відчуття, поєднуються з ним, і разом вони створюють так зване *мале творче самопочуття, робоче самопочуття*.

Тільки в такому стані можна приступати до аналізу й вивчення ролі не з холодною душею, не лише розумом, а й за участю елементів внутрішнього сценічного самопочуття і з активною допомогою всіх творчих сил душевного й фізичного творчих апаратів.

Я надаю дуже важливого значення тому, щоб з першими кроками знайомства з новим твором були задіяні не стільки розум, скільки почуття, поки в людини-актора свіжі й вільні його підсвідомість та інтуїція.

Із крупинок живої душі актора, з її людських бажань, прагнень, роздумів складається душа ролі.

При такій творчій роботі кожен сценічний образ, створений актором, живе на підмостках сцени й отримує свій індивідуальний, своєрідний

характер. Таке тлумачення ролі доступне тільки тому виконавцю, який створює саму роль.

Показуючи Хлестакова, я моментами в душі відчував себе самого Хлестаковим. Це відчуття чергувалось із іншим, коли раптом знаходив у собі частинку душі ролі. Так було, коли я несподівано відчув себе здатним поцупити з прилавка щось їстівне. Це був момент мого часткового злиття з роллю. Отже, і в мені приховані хлестаковські інстинкти. Один із них знайшов у собі й використав для ролі. Я аналізував свої інстинкти й натикався на нові за умови однакових зі зображуваної особи запропонованих обставин зовнішнього й внутрішнього життя. Таких моментів ставало все більше й більше, поки вони нарешті не створили безперервну лінію життя людського духу й тіла. Тепер, коли вже закінчився початковий творчий період, я стверджую, що якби мені довелось опинитися в умовах і в запропонованих обставинах Хлестакова, то в реальній дійсності робив би абсолютно те ж саме, що й у створеному мною житті людського тіла ролі.

[У такому стані, дуже наближеному до “я єсьм”, – ніщо не лякає. Стоячи на тривкій, надійній базі, можна легко керувати як своєю фізичною, так і духовною природою, без ризику щось сплутати і втратити ґрунт під ногами. Якщо помилишся, то легко повернутись до “я єсьм” і знову спрямувати себе на правильне самопочуття. Можна, стоячи на твердій основі, відчуваючи “я єсьм”, на підмостках відходити на будь-яку зовнішню характерність з допомогою звички й навченості. Можна на допомогу запропонованим обставинам й логіці відчуттів із комбінації добутого внутрішнього матеріалу скласти будь-яку внутрішню характерність. Якщо і внутрішня, і зовнішня характерність базуються на правді, то вони обов’язково зіллються

і створять новий образ. Так з різних органічних речовин, змішаних у реторті, виникає нова третя речовина теж органічного походження. Чужі думки не сплутають вас, не викривлять самостійні погляди.

* * *

– Я вам відкрив цілий ряд властивостей і можливостей мого методу творення “життя людського тіла”: за ним автоматично відбувається аналіз п’єси, зваблюється до творчості органічна природа з її дуже важливими внутрішніми творчими силами, які підказують нам фізичні дії; автоматично викликається зсередини живий людський матеріал для творчості; з перших кроків можна вгадати загальну атмосферу й настрій п’єси. Усі ці нові й дуже важливі творчі можливості мого методу роблять його ще більш практично цінним.

* * *

Сьогодні в артистичному фоє відбулась цікава розмова з акторами про новий метод Аркадія Миколайовича – підхід до ролі через фізичні дії.

Виявляється, що далеко не всі у трупі сприймають цей, як і багато інших, нових підходів у мистецтві. Є багато ретроградів, що міцно тримаються за старе, не підпускаючи до себе нового.

– Мені легше говорити з вами, готовими акторами, йдучи від кінця до початку, – казав Аркадій Миколайович. – Вам добре відомі відчуття актора-творця у створеній, завершеній ролі. Цього відчуття не знають учні. Тому ви заглиблюйтесь у себе, намагайтесь відчутти, згадати котрусь із неодноразово зіграних ролей, що добре засіла всередині у вас, і скажіть: чим ви зайняті, до чого готуетесь, що вимальовується вам попереду, які завдання, дії приваблюють вас, коли виходите із

гримувальної кімнати на сцену, щоб грати добре знайому роль.

Я не кажу про тих акторів, які вибудовують свою партитуру на простих ремісницьких “трюках” і “штучках”. Я кажу про поважних акторів-творців.

– Я думаю про перше найближче, чергове завдання, коли виходжу на сцену, – сказав хтось із акторів.

– Після його виконання автоматично виникає друге, зігравши друге, думаю про третє, четверте й т. д.

– А я починаю з наскрізної дії. Вона стелиться переді мною, як безмежне шосе, у самому кінці якого виблискує купол надзавдання, – мовив другий, старий актор.

– Як же прагнете до кінцевої мети й підходите до неї? – розпитував Торцов.

– Логічно виконуючи завдання одне по одному.

– Ви дієте, і ця дія веде вас ближче й ближче до кінцевої мети? – допитувався Аркадій Миколайович.

– Ну, звичайно, як і в усякій партитурі.

– Як же вам уявляються ці дії в добре прожитій ролі? Важкими, складними, невловимими? – спрямував на відповідь Торцов.

– Колись вони були такими, а в результаті привели мене до десяти дуже ясних, реальних, зрозумілих, доступних дій, які ви називаєте схемою чи фарватером п'єси і ролі.

– Що це – витончені психологічні дії?

– Звичайно, вони такі. Але через багаторазове переживання, через нерозривний зв'язок із життям усієї ролі психологія значною мірою обросла плоттю, через яку й добираєшся до внутрішньої суті відчуття.

– Скажіть, а чому ж це так? – допитувався Торцов.

– Мені здається це природним. Плоть відчутніша, доступніша. Варто зробити що-небудь логічно й послідовно, й відчуття автоматично виникає за дією.

– Так ось, – ухопився за його слова Торцов, – те, чим ви завершуєте, тобто простою фізичною дією, ми з того починаємо. Ви самі кажете, що зовнішня дія, життя тіла доступніші. Тож чи не краще й починати творчість ролі з доступнішого, тобто з фізичних дій, з цілої їх безперервної лінії, зі всього життя “людського тіла”? Ви кажете, що відчуття йдуть за дією в завершеній, добре створеній ролі. Але й на початку, у ще не створеній ролі, відчуття теж виникає за лінією фізичних дій. Тож і викликайте його зразу, з перших кроків. Для чого затягувати цей процес? Для чого місяцями сидіти за столом і витискати з себе дрімаючі відчуття? Для чого змушувати їх починати жити поза дією? Краще йдіть на сцену й одразу ж дійте, тобто виконуйте те, що вам у той момент доступно. Слідом за дією, звичайно, у нерозривному зв’язку з тілом всередині виникне й те, що саме тоді доступне відчуттю.

Далі Аркадій Миколайович почав пояснювати теорію свого методу, добре тепер нам відому й зрозумілу після оволодіння логікою, послідовністю дії й технікою безпредметних дій.

Мені, учневі, здалось дивним, що старі актори не розуміють і так важко засвоюють таку просту, нормальну, природну істину, яку пропагував Аркадій Миколайович.

“Як могло статись, – думав я, – що тільки тепер трупа, великі актори зрозуміли ту істину, яку ми, учні, вивчаємо вже три роки?”

– Темпи роботи, терміни постанови й випуску п'єси, репертуар, репетиції, спектаклі, дублерство, заміни, концерти, халтура – таке життя актора. Через усе це, ніби через димову завісу, не бачиш, що робиться в мистецтві, у якому ви, щасливі, зараз купаєтесь у школі! – сказав мені молодий песиміст, вельми задіяний у репертуарі театру.

А ми, учні, йому чомусь заздriamo!

ДОДАТОК ДО “РОБОТИ НАД РОЛЛЮ” [“Ревізор”]

[План роботи над роллю]

1. *Оповідь* (загальна, не надто детальна) фабули п'єси.

2. *Грати зовнішню фабулу* за фізичними діями. [Наприклад:] увійти до кімнати. Не ввійдеш, якщо не знаєш: звідки, куди, для чого. Тому учень запитує про виправдувальні [його дії] зовнішні, грубі факти фабули. Виправдання грубих фізичних дій *запропонованими обставинами* (найбільш зовнішні, грубі). Дії вибираються із п'єси, недостатні вигадуються в душі твору: що б я зробив, “якби” *зараз, сьогодні, тут...* [опинився в аналогічних із роллю обставинах].

3. *Етюди з минулого або майбутнього* (теперішнє – на самій сцені); звідки прийшов, куди відходжу, що було в проміжках між виходами.

4. *Оповідь* (детальніша) про фізичні дії й фабулу п'єси. Більш витончені, детальні й поглиблені запропоновані обставини і “якби”.

5. *Тимчасово визначається* приблизне, грубе, чорнове *надзавдання*. (Не Петербург, а Твер чи навіть полустанок на шляху).

6. На основі отриманого матеріалу – проведення приблизної, грубої, чорнової *наскрізної дії*. Постійне опитування: що б я зробив, “якби ...”.

7. Для цього – *поділ на фізичні дії у найбільших епізодах*. (Без чого немає п'єси, без яких великих фізичних дій).

8. *Виконати (зіграти) ці грубі фізичні дії на основі питання: що б я зробив, “якби”.*

9. Якщо великий епізод не охоплюється, – тимчасово ділити на середні чи, якщо треба, на дрібні чи найдрібніші шматки.

Вивчення природи фізичних дій. Суворо дотримуватись логіки й послідовності у великих епізодах і їх складових частинах, з'єднувати в цілі, великі безпредметні дії.

10. Створення логічної й послідовної лінії органічних, фізичних дій. Записати цю лінію і закріпити її на практиці (багаторазово пройти цією лінією; грати її, надійно фіксувати; звільняти від усього зайвого – 95% геть! Доводити до правди й віри).

Логіка й послідовність фізичних дій приводять до правди й віри. Утвердити їх через логіку й послідовність, а не через правду заради правди.

11. Логіка, послідовність, правда й віра, оточені станом “тут, сьогодні, зараз”, ще більше обумовлюються й закріплюються.

12. Усе разом створює стан “я єсьм”.

13. Де “я єсьм”, там органічна природа” і її підсвідомість.

14. Досі грали зі своїми словами. *Перше читання тексту.* Учні чи актори хапаються за потрібні їм окремі слова і фрази авторського тексту, що вразили їх. Хай записують їх і вводять у текст ролі поміж свої випадкові, мимовільні слова.

Через якийсь час – друге, третє й подальші читання з новими записами і новими впровадженнями записаного у свій випадковий, мимовільний текст ролі. Так поступово, спочатку окремими оазисами, а потім і цілими довгими періодами роль заповнюється словами автора. Залишаються прогалини, але й вони скоро заповняться текстом п'єси – за відчуттям стилю, мови, фрази.

15. *Текст завчається, фіксується, але не виголошується, щоб не допускати механічного базікання, щоб не створилась лінія словесного трюкацтва. Мізансцена теж ще не зафіксована, щоб не допустити лінії [завченої] мізансцени в поєднанні з лінією механічного базікання.*

Довго грати й надійно утвердити лінію логічних і послідовних дій, правди, віри, “я єсьм”, органічної природи і підсвідомості. При виправданні всіх цих дій автоматично народжуються нові, витонченіші запропоновані обставини й більш поглиблена, широка узагальнююча наскрізна дія. В процесі роботи продовжувати розповідати все більш детально зміст п'єси. Непомітно виправдовувати лінію фізичних дій дедалі витонченішими психологічними запропонованими обставинами, наскрізною дією і надзавданням.

16. Продовжувати гру п'єси за встановленими лініями. Про слова думати й замінювати їх у час гри тататируванням.

17. Правильна внутрішня лінія намітилась у процесі виправдання фізичної й інших ліній. Закріпити її ще міцніше, так, щоб словесний текст підкорявся їй, а не виголошувався самостійно, механічно. Продовжувати грати п'єсу з тататируванням й одночасно продовжувати роботу щодо утвердження внутрішньої лінії підтексту. Розповідати своїми словами 1) про лінію думки, 2) *про лінію бачень*, 3) *пояснити* ці обидві лінії партнерам, щоб створити спілкування й *лінію внутрішньої дії*. Це основні лінії підтексту ролі. *Закріплювати якомога міцніше й постійно підтримувати.*

18. Після укріплення лінії за столом *читати п'єсу зі словами автора, сидінням на своїх руках¹ і з*

¹ К. Станіславський пропонував учням сидіти на кисті рук, щоб не жестикулювати й зосередитись на словесній виразності.

максимальною точною передачею партнерам усіх накреслених ліній, дій, деталей і всієї партитури.

19. Так само – за столом, зі звільненням рук і тіла, з деякими переходами й випадковими мізансценами.

20. Так само – на сцені з випадковими мізансценами.

21. Вироблення і встановлення планування декорацій (у чотирьох стінах).

[Кожного запитати: де б він хотів бути і грати. Хай кожен дасть свій план. Із усіх поданих акторами планів робиться планування декорацій].

22. [Установити сцену за відповідним плануванням і привести туди актора. Запитати: де б ви освідчувались у коханні, чи переконувати партнера, душевно говорити з ним і т. ін. Куди зручніше було б перейти, щоб приховати ніяковість. Хай перейдуть і роблять усі фізичні дії, необхідні за п'єсою: пошукати книги в бібліотеці, відчинити вікна, розпалити камін].

23. *Перевірити лінії планування і мізансцен, самовільно відчиняючи ту чи іншу стіну.*

24. *Сісти за стіл і провести ряд бесід з літературни, політики та ін.*

25. *Характерність.* Усе те, що вже зроблено, створило внутрішню характерність. При цьому характерність зовнішня має проявитись автоматично. Але що робити, якщо вона не проявиться? Хай роблять усе, що вже зроблено, але при кульгавих ногах, при короткому чи довгому язиці, при відомій поставі ніг, рук, тіла, при відомих, зовнішньо засвоєних звичках, манерах. Якщо зовнішня характерність не народжується автоматично, то прищеплюйте її зовні. [Вона має прижитись, як гілка цитринова до грейпфрута].

[ПРО ЗНАЧЕННЯ ФІЗИЧНИХ ДІЙ]

Ви знаєте, що суть не у фізичній дії, а в тих умовах, запропонованих обставинах, відчуттях, які її викликають. Важливо не те, що герой трагедії вбиває себе, важлива внутрішня причина його смерті. Якщо її немає чи вона нецікава, то й сама смерть нікого не вразить. Між сценічною дією і причиною, що її викликала, існує нерозривний зв'язок. Або, іншими словами, між “життям людського тіла” і “життям людського духа” – цілковите єднання. Цим, як ви знаєте, ми незмінно користуємось для нашої психотехніки. Те ж ми робимо і тепер.

Ми з допомогою природи, її підсвідомості, інстинкту, інтуїції, звички й ін. викликаємо ряд фізичних дій, поєднаних одна з одною. Через ці дії ми намагаємось дізнатись про внутрішні причини, що їх викликали, окремі моменти переживань, логіку й послідовність відчуттів у запропонованих обставинах життя ролі. Пізнавши цю лінію, ми пізнаємо і внутрішній сенс фізичних дій. Таке пізнання – не смислового, а емоційного походження, що дуже важливо, бо на власних відчуваннях пізнаємо якусь частинку психології ролі. Але неможливо грати саму психологію ролі чи саму логіку й послідовність відчуття. Тому ми йдемо стійкішою і доступнішою нам лінією фізичних дій, дотримуючись суворої логічності й послідовності. Через те, що ця лінія нерозривно поєднана з іншою, внутрішньою лінією відчуттів, ми можемо

через дію викликати емоцію. Лінія логічної й послідовної фізичної дії вводиться у партитуру ролі.

Очевидно, ви на власних відчуттях пізнали тепер зв'язок, між фізичною дією і внутрішньою причиною, покликом, прагненням, що її викликають. Це хід від зовнішнього до внутрішнього. Зміцнюйте цей зв'язок, повторюйте багаторазово лінію життя людського тіла ролі. Тоді ви зможете закріпити не тільки самі фізичні дії, а й внутрішні поклики до них, які з часом можуть стати свідомими. Тоді ви будете ними користуватись за власним бажанням, вільно викликаючи ті дії, які з ними природно поєднані. Але багато внутрішніх покликів і, очевидно, найбільш цінних, залишаються для вас таємницею. Не жалкуйте з цього приводу. Свідомість може вбити внутрішній поклик підсвідомості.

А все-таки, як з'ясувати питання: котрий із внутрішніх покликів можна, а котрий не бажано чіпати?

Не торкайтесь і цього питання. Залишіть його нашій природі. Тільки їй до снаги розібратись у цьому не доступному для нашої свідомості процесі. Що ж до вас самого, то й цього разу шукайте допомоги у вказаному мною напрямі. В момент творчості йдіть не внутрішньою лінією чуттєвих покликів, вони ж бо краще, ніж ви, знають, як їм чинити; йдіть лінією життя людського тіла ролі¹.

¹ На цьому текст рукопису обривається. На звороті останньої сторінки є конспективний запис Станіславського, що розкриває подальший хід його думок: "Протиріччя: раніше казав - йти внутрішньою лінією, тепер - зовнішньою. Спочатку йдіть зовнішньою (легше). Потім звикнете, підете десь внутрішньою, ще десь зовнішньою".

НОВИЙ МЕТОД ПІДХОДУ ДО РОЛІ

– Ідіть усі на сцену, приготуйтеся, створіть у собі внутрішнє сценічне самовідчуття, а потім установіть процес спілкування.

Зробіть це за всіма законами вашої органічної природи, не пропустивши жодного логічного, послідовного моменту. Не забудьте проникнути щупальцями ваших очей у душу кожного, хто є на сцені, щоб зрозуміти, у якому вони настрої і як на них впливати. Не забудьте також орієнтуватись, створити зчеплення чи, якщо потрібно, хватку.

Ми досить швидко створили собі внутрішнє сценічне самопочуття, а потім з допомогою Аркадія Миколайовича й Івана Платоновича налагодили і процес спілкування за всіма правилами законів органічної природи, логіки й послідовності.

Але без завдання й дії довго не витримаєш такого стану. Аркадій Миколайович зрозумів і спішно дав те, чого нам не вистачало. Він сказав:

– Уявіть собі, що ви граєте сцену “Гамлета”, в якій вперше з’являється герой трагедії. Хай цю роль грає Названов, короля й королеву Пуцин і Вельямінова, Марцелло – Шустов... В’юнцов – Полонія.

– О, дуже радо!

– Йду лінією ролі головного героя, – продовжував Аркадій Миколайович. Згадайте зміст ви-

браної нами картини. Гамлет щойно повернувся після досить тривалої відсутності. Коли виїздив, батько й матір були в найкращих дружніх стосунках. Тепер, повернувшись, він дізнається, що відбулась фатальна зміна. Улюблений батько помер, обожнювана мати... заміжня за ненависним йому лиходієм Клавдієм, новим королем. Обоє веселі; вони вже забули про тяжку для Гамлета втрату, тобто про попереднього благородного короля, чоловіка, брата й батька.

Зіграйте мені цю сцену, налагодьте знову контакт і правильний процес спілкування з вашими новими партнерами, маючи на увазі свої власні, але аналогічні з героєм трагедії Гамлетом завдання.

– Які ж це завдання?

– Хіба вам не ясно, чого має хотіти син, опинившись у ситуації Гамлета? Кожній людині в такій ситуації необхідно насамперед зрозуміти, осмислити, оцінити подію.

– Звичайно. Це найближчі дуже важливі моменти спілкування. Що ж потрібно зробити для цього?

– Насамперед треба зорієнтуватись, намагатись відчутти загальний настрій, проникнути своїми невидимими щупальцями в душу кожного із присутніх, для цього шукати їхні очі, пристосовуватись до них, щоб не сполохати, а наблизити до себе, викликати контакт і спілкування. Але в подібній ситуації кожен із присутніх у палацовій кімнаті приховує свій справжній стан і особливо перед спраглими правди очима Гамлета. Його гіркий подив і докори випромінюються з очей, звучать у його голосі, проявляються в міміці, тривожать совість. Це діється всяк раз, коли огидне сучане нагадує йому про прекрасне минуле. Всі присутні це відчувають, приховують вправно і спритно свою душу, увесь

внутрішній стан, щобвідвернути іід себе при-
скіпливий погляд зневаженого у своїх найкра-
щих почуттях юного сина.

Проведіть таким чином усю роль Гамлета
лінією органічного процесу спілкування. У ре-
зультаті ви знайдете не тільки цей елемент внут-
рішнього сценічного самопочуття, але й усі інші
необхідні для такого стану елементи.

– Ото! Чому ж?

– А ось чому. Якщо виникла лінія спілкуван-
ня, то обов'язково автоматично з'явиться і лінія
пристосування. Але щоб пристосуватись і спіл-
куватись, необхідна лінія об'єкта й уваги. Необ-
хідна також лінія емоційних спогадів і їхнього
пережиття, якими спілкуються один з одним. Це
передається не зразу, а частинами, шматками й
завданнями. Усі ці моменти мають бути обґрунто-
вані, а для цього потрібна вигадлива гра уяви. Без
правди й віри вони, як і вся робота інших елемен-
тів, безсилі. При спілкуванні необхідні і внутрішні
й зовнішні дії. Вони, як і вся інша робота елемен-
тів, безсилі без правди й віри. А де правда, де віра,
там і “я є”, а де “я є”, там і органічна природа з її
підсвідомістю.

Ви відчуваєте, що всі вказані дії виробляють-
ся для об'єктів на сцені, для живих осіб п'єси. Такі
дії важливі, тому що вони стосуються життя, зоб-
раженого на сцені. Глядачі приходять осягати її в
театрі...

– Де ж шукати ці дії?

– У п'єсі. Осьо! – підказав В'юнцов.

– Дії в п'єсі належать автору і ще не оживле-
ним ролям, а нам потрібні живі дії саме людини-
актора, виконавця ролі, дії, аналогічні з діями зоб-
раженої особи. Як викликати їх у собі?

– Як їх викличеш, коли вони самі не прихо-
дять! Нізащо не викличеш..., – нарікав В'юнцов.

– Помиляєтесь... По-перше, не забудьте, що з [моменту] отримання ролі для вас не існує чужої дійової особи п'єси. Для вас є одна особа – ви самі в запропонованих обставинах того, кого ви покликані створити.

У людини ж із собою рахунки прості. Спитайте себе тільки: “Що б я зробив, якби опинився в запропонованих обставинах п'єси?”, й щиро дайте відповідь на це питання.

Браво! По очах бачу, що ви вже впіймались і що мій трюк удався! – радів Торцов.

– Який трюк? – не розумів я.

– Той, що я своїм питанням спрямував вашу увагу на власні емоційні та інші спогади.

– А раніше на що вони були спрямовані? – не зрозумів я.

– На чужі, не властиві вам і тому мертві почуття не відомої вам особи... Ця роль і особа оживуть, коли ви вкладете в її душу свої почуття. Або, інакше кажучи, після того, як відчуєте себе в ролі, а роль – у собі. Саме цього ми й домагаємося тепер систематично, поступово й послідовно. [Завдання] в тому, щоб зрозуміти мій спосіб першого підходу актора до нової ролі, що гарантує його від усілякого насильства й від порушення законів органічної творчості нашої природи.

Друга мета в тому, щоб ви на собі пізнали й відчули працю драматурга, щоб ви хоч трохи пожили його життям і пройшлись його творчим шляхом. Тоді краще зрозумієте й оціните працю письменника. Ви відчуєте на собі муки народження кожної деталі, пошук потрібних слів, якими так нехтує актор на сцені.

Переповідаючи епізод за епізодом нової п'єси, я поступово передам вам усю фабулу нашого майбутнього твору.

Одночасно з моєю розповіддю ви будете шукати фізичні дії, із яких складаються епізоди. Тепер,

коли ви оволоділи логікою й послідовністю цих фізичних дій на безпредметних вправах “тренінгу й муштри”, ви без зусиль зрозумієте й виконаєте мої завдання...

* * *

Отримавши екземпляр п'єси, актор кладе його перед собою й починає читати текст своєї ролі до одуріння, поки не обтріпає, не стопче всі слова, поки вони не втратять для нього сенсу.

– Для чого ж він це робить? – запитав хтось.

– Тільки тому, що не знає, як інакше підійти і ввійти в роль. Поки цей стражденний читає свою роль, він зі страшним примусом ніби втискає себе у книгу. Він фізично тягнеться до екземпляра п'єси, він напружує все тіло, стискає кулаки, зуби, перекошує обличчя, вилуплює очі й хрипить від натуги.

Інші актори без систематичного підходу й техніки подумки уявляють собі якийсь образ (або того чи іншого актора, якого вони бачили в дорученій їм ролі). Подібно до першого актора, другий так само по-мученицьки силкується ввійти в роль і оживити її. Щоб зрозуміти й відчути, що він переживає, уявіть, наче перед вами стоїть манекен, напханий клоччям, і що ви силуетесь влізти, втиснути в нього себе самого, недивлячись на те, що манекен із усіх боків зашитий, що він не на ваш ріст, що він занадто малий чи, навпаки, занадто великий для вас.

У відчаї від своїх безплідних мук, актор шукає допомоги у спільній роботі, за столом. Там йому протягом декількох місяців втовкмачують у голову різноманітні відомості про його роль. Так відгодовують каплунів горіхами, силоміць відкриваючи птахові дзьоб.

Тепер уявіть собі інший метод підходу до ролі, без насильства.

За таким методом ви нікуди себе самого не втискуєте, ніхто у вас нічого силоміць не запихає, а ви самі відображаєте від свого імені тільки те, що сказано про вашу роль в екземплярі п'єси, те, що вам на початку до снаги. Почніть із найлегшого, з фізичних дій. Ось, наприклад: у ролі сказано, що та людина, яку ви зображаєте, при піднятті завіси вкладає свої речі в чемодан. Куди, чому він від'їжджає, зрозуміло з п'єси.

Користуючись тим, що ви тепер володієте безпредметними фізичними діями, вам легко буде виконати вказівки автора й мотивувати їх відповідними запропонованими обставинами, взятими з п'єси чи з власної уяви.

Далі, ви дізнаєтесь із екземпляра п'єси, що та особа, яку ви зображаєте, пояснює своєму другові причину від'їзду. При цьому він висловлює такі й такі думки, на які отримує такі й такі заперечення. Ви записуєте ці думки й заперечення і відображаєте їх із партнером по виставі поки що своїми словами, у тій послідовності, у якій вони перераховані в записнику. Логіка й послідовність цього діалогу дуже швидко запам'ятається так достеменно, як і логіка й послідовність ваших фізичних дій.

Так ви проходите за діями й думками всю п'єсу, вибираючи з неї і виконуючи від свого імені все поки що вам доступне.

Чи відчуваєте ви, як у вас виходять дві безперервні лінії: фізичних дій і думок (психологічних дій) ? Частіше пропускайте ці обидві лінії, щоб вони добре прокатались. Скоро ви відчуєте в логіці й послідовності того, що робите й говорите на сцені, знайому із життя людську правду й повірите їй. Це велика перемога. З цього моменту ви вже відчуєте ґрунт під своїми ногами.

[СХЕМА ФІЗИЧНИХ ДІЙ]

... .. 19.. р.

Сьогодні замість звичайного уроку нас повели в театр на репетицію під наглядом Івана Платоновича.

Ось де вчитись дисципліни, ось де вміють створювати робочий настрій.

За режисерським столом сидів Аркадій Миколайович і вів репетицію. Він був такий, як завжди у нас у школі, але навколо нього панувала зовсім інша атмосфера, просякнута повагою до великого авторитету майстра і добровільним підпорядкуванням йому. Завдяки цьому й весь тон репетиції був іншим, ніж на наших уроках.

Якщо великі актори так ставляться до Торцова, то що ж треба робити нам?! Очевидно, ми ще настільки дурні й нічого не розуміємо, що не можемо навіть оцінити того, що нам дає Аркадій Миколайович! Яким вульгарним здався мені Говорков із його вічними протестами. Як я співчуваю від сьогоднішнього дня Іванові Платоновичу, який страждає від розбещеності учнів у присутності Торцова! Як я розумію й виправдовую тепер його суворість щодо нас. Раніше ця суворість здавалася мені надмірною й зайвою, а сьогодні вона мені здається недостатньою. Але чому Аркадій Миколайович терпить нашу поведінку й не завж-

ди схвалює суворість Івана Платоновича? Чи не тому, що він хоче свідомої, а не формальної дисципліни й ставлення до нього, що він надає перевагу впливові на нас не суворістю, а щирою повагою до його високого авторитету?! Якщо це так, то сьогодні він досяг своєї мети. Не тільки я й інші учні, а навіть сам Говорков, судячи з виразу його обличчя, пережив і зрозумів те ж, що і я.

Який мудрий педагог Аркадій Миколайович! Як мені сьогодні соромно за себе й за моїх товаришів! Яке величезне виховне значення мала для мене сьогоднішня репетиція! Незважаючи на те, що запланована п'єса ще не зовсім готова, незважаючи на те, що не всі актори знали текст, не всі з них повністю віддавались грі, незважаючи на численні паузи, – репетиція п'єси й намічене виконання ролей справили на мене велике враження. Паузи, проби, суперечки, що зупиняли гру, навіть допомогли мені глибше вникнути й зрозуміти лінію фізичних дій, яку творили актори.

Не можу того ж сказати про запропоновані обставини, про надзавдання п'єси, які залишились для мене не зрозумілими. Це значною мірою компенсувалось після репетиції поясненнями режисера п'єси й окремими влучними зауваженнями Аркадія Миколайовича, що добре вимальовували запропоновані обставини, окремі завдання й наскрізну дію п'єси, й намічений план її постанови.

Ми, учні, вийшли після репетиції достатньо зарядженими, начиненими. Цього, звичайно, не вдалось би досягнути, якби нам прочитали словесний текст п'єси, як це зазвичай відбувається.

... .. 19.. р.

З радістю констатую, що загальний тон поведінки учнів і ставлення до Аркадія Миколайовича і навіть до Івана Платоновича дуже змінились до кращого.

Сьогодні замість звичайного класу була спільна бесіда про те, що ми бачили на останній репетиції. Аналізували гру акторів і співробітників у народній сцені; говорили про те, що в кого добре йде, а чого не вдалось досягти, чого домагається від спектаклю сам Аркадій Миколайович, про достоїнства й недоліки п'єси; що дав автор і що треба на допомогу йому зробити режисерові й акторам, про задум загальної обстановки й ін., й ін.

Коли нарешті Аркадій Миколайович підсумував результати бесіди, виявилось, що ми в загальних рисах з'ясували дуже багато потрібного нам із галузі запропонованих обставин, накресленої наскрізної дії. Ми отримали певний натяк на надзавдання, загальне враження, загальний настрій всієї п'єси.

... .. 19.. р.

Сьогодні ми ще детальніше розібрали ту картину, у якій будемо грати в народних сценах, і визначили фізичні завдання, які треба буде виконувати, беручи до уваги всі запропоновані обставини автора, режисера постанови й наші власні враження, узяті з нашої емоційної, зорової й іншої пам'яті і з моментів власного життя, аналогічних із ролюю.

... .. 19.. р.

Сьогодні ми знову переглядали всі фізичні завдання й позначили лінію життя людського тіла ролей.

... .. 19.. р.

На сьогоднішньому уроці ми виконували фізичні завдання по лінії життя людського тіла. Цієї роботи вистачить на багато репетицій. Багато хто з нас, і я теж, збиваються на просту копію того виконання працівниками народної сцени, яку ми бачили на репетиції. Але копія – не творчість. Щоб шукати своє, треба відмежовуватись від чужого. Отже, переглянута репетиція принесла не тільки велику користь, а й шкоду.

... .. 19.. р.

Я не помилився. Сьогодні вже десята репетиція зі створення життя людського тіла, а ми ще не визначили фізичну схему цієї лінії. Яку важку і важливу роботу ми робимо.

... .. 19.. р.

Усіх тягне на показ, а не на прості фізичні дії в запропонованих обставинах. Усім хочеться когось зображати, а не просто діяти від свого власного імені, на свій власний страх і ризик. Останнє – найважче і вимагає великої уваги й роботи.

... .. 19.. р.

Сьогодні вперше ми програвали схему фізичних дій життя людського тіла. Потрібна велика пильність, щоб викликати природне, логічне й послідовне “входження” в кожне нове завдання.

А ввійшовши в нього, важко зупинитись і не догравати почате до самого кінця. Ще важче спіймати себе на награванні й зрозуміти, що попри, здавалось би, відчутне, справжнє переживання, воно зміщується з 95% награвання, які треба відкинути.

... .. 19.. р.

Сьогодні ми, за висловом Аркадія Миколайовича, “торували” схему наших ролей по лінії життя тіла.

Я, наприклад, дуже сумлінно і аж ніяк формально проробив цю лінію одинадцять раз. Це ж одинадцять репетицій.

Важко в цьому процесі весь час діяти за суттю. Час від часу переходиш на просту зовнішню, формальну, механічну дію, не виправдану зсередини.

Чи намічалась у нас лінія життя духу? Мені здавалось, що так, і я почав слідкувати за нею, але, коли Аркадій Миколайович дізнався про це, зупинив мене і пояснив таке:

– Фізична лінія життя людського тіла з його діями і рухами ґрунтується на порівняно грубому фізичному апараті втілення. Що ж до життя людського духу, то воно твориться невловимим, нетривким почуттям ледве відчутним, при своєму зародженні. У порівнянні з грубими м’язами тіла, що виконують рухи й дії, почуття можна порівняти з павутинками.

Скільки таких павутинок треба сплести разом, щоб протиставити їх грубій силі м’язів!! Скільки процесів переживань треба зробити актору для того, щоб внутрішня лінія ролі зміцніла настільки, аби повністю підкорити собі лінію м’язів і тіла! Тому робіть усе, щоб укріпити лінію життя людського духу ролі, і тільки тоді користуйтеся

нею для керування життям людського тіла. Декількома павутинками, які ви набули, поки ще не перетягнеш каната, зате коли тисячі павутинок сплетуться до купи, то вони поміряться силами з найтовстішим канатом.

Тому поки що забудьте про лінію духу. Вона створиться й зміцніє поступово, невидимо, автоматично, поза вашим бажанням.

Прийде час, коли вона раптом владно потягне вас за собою з такою силою, проти якої не встоять ніякі канати м'язів. Тому, щоб не заважати природі в її невидимій внутрішній роботі, продовжуйте як тепер, так і на спектаклі йти і все певніше торувати схему лінії життя людського тіла. Усе, що ви можете зробити для її поглиблення, – це загострювати, згущувати, ускладнювати запропоновані обставини, що оточують життя тіла, чи думати про основну мету творчості – про надзавдання й про найкращі способи його досягнення через наскрізну дію ролі. Згущуючи й загострюючи атмосферу, у якій утворюється фізична дія, ускладнюючи мету, тим самим поглиблюєш і лінію життя людського тіла, усе ближче і ближче підводячи й з'єднуючи її з лінією людського духу ролі, що природно виростає всередині.

Сьогодні ми спробували перенести на підмостки ту схему фізичних дій і лінію життя людського тіла, яку творили й торували в класі. Для цього нам надали велику сцену для наших репетицій. Там підготували декорацію у вигородку, меблі і всі аксесуари абсолютно так, як це було на репетиції з акторами. Їх самих не було, але замість них нам прислали дублерів тих же ролей.

Незвична обстановка розсіювала увагу, і в перші хвилини ми загубили саму лінію життя людського тіла і її схему, доволі міцно второвану

нами в класі. Це збентежило й схвилювало учнів, але Аркадій Миколайович їх заспокоїв і сказав:

– Дайте собі час звикнути до нової обстановки й без насильства, спокійно, поступово спрямовуйте вашу увагу на те, що пригодиться вам для ролі. Коротше кажучи, виконуйте якнайкраще, найпродуктивніше, найдоцільніше ваші фізичні дії.

Але нам це не вдалось. Ми не дійшли навіть до того, щоб просто почати, не по-справжньому, а “нібито” діяти. Тільки після зовнішнього, механічного нагадування про второвану лінію мені вдалось перенести увагу спочатку на саму фізичну дію, а потім уже і на те головне, заради чого вона виконується.

Спочатку нам не вказували ні мізансцени, ні переходи. Ми робили їх за власним розумінням, залежно від наших завдань, творчих бажань і дій. Довелось самим відповідно до того, що треба виконати, вибрати найбільш зручні для цього місця, переходи й мізансцени. Було нелегко, й на це пішло багато часу. Я знайшов багато таких місць і переходів, навіть заплутався в них і не міг ні на чому зупинитись.

– Залиште поки що так, – сказав мені Аркадій Миколайович. – Хай у вас знайдене “переночує”. Тоді вам буде видніше, що для вас важливо і що автоматично відпаде.

Багато з того, що, за висловом Аркадія Миколайовича, “переночувало” в мені, дійсно відпало, але багато й зафіксувалось. Аркадій Миколайович допоміг мені й решті поєднати знайдене з грою інших виконавців, із п’єсою, загальним задумом і постановкою. Те, що ще не визначилось, Торцов запропонував мені самому шукати, керуючись завданнями, лінією фізичних дій, життям людського тіла й найголовніше – надзавданням. І знову

знайдене не утверджувалося сьогодні, а залишилось незафіксованим до нового “переночування”.

Сьогодні Аркадій Миколайович розбирав, схвалював чи критикував доцільність і продуктивність наших фізичних дій і їхню логіку й послідовність. Деякі знову введені чи забуті запропоновані обставини змусили нас змінити лінію фізичних дій і життя людського тіла ролей. Зміни вводились у партитуру і знову “торувалися” з допомогою правильних входжень у нові завдання й шматки і з допомогою загальної схеми фізичних дій сцени, яку репетирували.

Коли лінія життя людського тіла уторувалась і утвердилась, нам стало приємніше й легше її повторювати. Але при цьому в багатьох, й у мене теж, з'явилося бажання діяти вже не від себе особисто, на свій страх і ризик, а за рахунок якоїсь іншої особи, яку нам хотілось зобразити. Помітивши це, Аркадій Миколайович дуже захвилювався й почав енергійно переконувати нас не робити помилки і не загубити себе в ролі, бо така втрата рівнозначна приниженню самої творчості й переживань і заміну їх награванням, яке може знівелювати всю нашу попередню роботу й повернути роль на ремесло й штамп.

– Справжня, жива характерність приходить автоматично так, що ви самі не будете про це знати. Ми, спостерігаючи збоку, з часом розповімо, що народилось від злиття вас із роллю. Самі ж ви продовжуйте діяти весь час від свого власного імені за своїми уподобаннями. Як тільки ви почнете думати про сам образ – вам не втриматись від награвання й видовищності. Тому будьте обережні.

... .. 19.. р.

Сьогодні знову репетиція на сцені. Її довелося робити в позаурочний час, у перервах між денними заняттями й вечірнім спектаклем.

Аркадій Миколайович насамперед оголосив, що тепер елементи, умови, матеріали, зауваження даються нам, і ніщо не заважатиме нам вправлятися у створенні правильного загального (робочого) самопочуття на сцені. Правда, воно приходить автоматично при правильному і справжньому виконанні лінії фізичних завдань і дій. Однак не завадить перевірити своє самопочуття й за окремими його складовими елементами.

– Для більшої ясності я вам зараз ілюструватиму на собі цю роботу¹ ...

¹ На цьому рукописі уривається. Під перевіркою сценічного самопочуття за окремими його складовими частинами Станіславський вбачав у цей період так званий “туалет актора”, тобто низку вправ, що налаштовують творчий апарат актора і вводять його безпосередньо в самопочуття, необхідне для початку творчої роботи над заданим уривком, п’єсою і роллю. Таке 15–20-хвилинне тренування проводив він перед початком репетиції (або спектаклю) і, як правило, складалось воно із різних вправ на вивільнення від напруги та налаштування органів чуття на роботу з уявними предметами (безпредметні дії), на швидке знаходження потрібної мізансцени, на ритм і т.д. Зміст таких вправ наближав акторів до запропонованих обставин і атмосфери п’єси, над якою вони працювали. Заключна вправа “туалету”-налаштування зазвичай перетворювалась на загальний етюд, на найближче минуле життя п’єси, що підводив актора до сценічної дії.

К. С. СТАНІСЛАВСЬКИЙ

**РОБОТА НАД РОЛЛЮ
(“РЕВІЗОР”)**

РЕАЛЬНЕ ВІДЧУТТЯ
ЖИТТЯ П'ЄСИ ТА РОЛІ
(1936–1937)

Ідея видання, загальна редакція:
Богдан Козак, професор, нар. арт. України,
академік НАМУ

Переклад з російської: Євдокія Стародінова

Літературна редакція: Ніна Бічужа

Коректор: Галина Лоїк

Дизайн та верстка: Інна Шкльода

Формат 84x108¹/₃₂.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Умовн. друк. арк. 4,5.
Наклад 300 прим.