

Во́льдемар
ПАНСО

ПРАЦЯ І ТАЛАНТ
У ТВОРЧОСТІ АКТОРА



*До п'ятнадцятиліття кафедри театрознавства
та акторської майстерності
Львівського національного університету
імені Івана Франка*

- *Чотири сторони світу*
- *Школи й таланти*
- *«Театральна магія»*
- *Життя і формування особистості актора*



Вольдемар Пансо (1920–1977)

Вольдемар ПАНСО

**ПРАЦЯ І ТАЛАНТ
У ТВОРЧОСТІ АКТОРА**



Видавничий центр
ЛНУ імені Івана Франка
2014

УДК 792.028 (075.8)

ББК Щ330.76я73

П-16

Пансо В. Праця і талант у творчості актора / Вольдемар Пансо. Труд и талант в творчестве актера. Москва: Всероссийское театральное общество, 1972. Переклад з російської. – Львів, 2014. – 276 с. + 14 с. іл.

Формування акторської особистості, зв'язок характеру митця з епохою, сплав волі та артистизму, духовна поєднаність людини і актора, сув'язь таланту і праці, принципи фахової підготовки актора – над такими проблемами розмірковував і про них писав видатний естонський актор, режисер, театральний педагог Вольдемар Пансо, базуючись у своїх узагальненнях на творчості конкретних акторів естонського та світових театрів.

Книга може слугувати посібником у роботі студій, середніх та вищих акторських шкіл.

Кафедра театрознавства та акторської майстерності
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету імені Івана Франка

*Висловлюємо щире подяку Генеральному директору фірми
“Техніка для бізнесу” панові Оресту Блажиєвському
за підтримку видання цієї книги*

ISBN 978–617–10–0124–4

© ЛНУ ім. Івана Франка, 2014
© Стародінова Є., переклад, 2014
© Торміс Л., передмова, 2014
© Білінський М., переклад передмови
(з естонської), 2014

**ВОЛЬДЕМАР ПАНСО І ЙОГО КНИГА
«ПРАЦЯ І ТАЛАНТ У ТВОРЧОСТІ АКТОРА»**
[передмова до українського видання]

Книжка Вольдемара Пансо (1920–1977) «Праця і талант у творчості актора», яка на нашу радість завдяки українському перекладу знову здобуде нових читачів, вперше з'явилася мовою оригіналу майже півстоліття тому 1965 р. Деяко скорочений переклад російською був опублікований 1972 р., а нове естонське видання вийшло 1977 р. В основу книжки лягла захищена 1965 р. в Московському державному інституті театрального мистецтва (ГИТИС) дисертація автора. А цьому передувала акторська, режисерська та педагогічна діяльність. Пансо закінчив Естонську державну театральну школу (1938–1941) ще в незалежній Естонській республіці, опісля працював близько десяти років актором і асистентом режисера у провідному в Естонії Талліннському державному драматичному театрі.

У вельми важкий з політичного погляду час (тоді закрили, зокрема, і повоєнний Естонський державний театральний інститут) Пансо вирішив (1950) здобути другу вищу освіту на факультеті режисури московського ГИТИСа. Книжка свідчить, наскільки важливою для нього була щаслива можливість навчатися у

безпосередніх учнів К. Станіславського, М. Кнебель та А. Попова. Адже він сам уже мав достатньо практичного театрального досвіду, щоб зуміти торкнутися основних питань професії, щоб уміти перейняти від своїх учителів усе, що найважливіше для вираження власної творчої особистості.

Закінчуючи ГИТИС, Пансо обрав на дипломну постанову сатирично-поетичний спектакль «Королю холодно» авторства видатного класика естонської літератури А. Г. Таммсааре. Ментальна актуальність постанови, її барвиста метафоричність та мудрі рольові вирішення вказували на те, що в естонському театрі, особливо в режисерському мистецтві, надходять революційні зміни. І справді, пізніше більшість постанов, які Пансо створив за час свого яскравого та різностороннього (хоча й надто короткого) творчого життя, ставали справжніми подіями. І не лише у масштабах естонського театру – дивитися їх приїздили з Москви, Ленінграда, з сусідніх радянських республік, а також з Фінляндії.

Проте Пансо відчував обов'язок здобуті знання одразу ж передавати далі, обов'язок відновлювати перервану чужим пануванням тяглість естонської театральної освіти. Під його керівництвом 1957 р. народилася кафедра театрального мистецтва Талліннської державної консерваторії, а пізніше виросла теперішня школа театрального мистецтва Естонської музичної і театральної академії.

П'ятнадцять років праці у цій школі привели Вольдемара Пансо 1972 р. до такого висновку: «Театральний педагог мусить також бути театральним практиком. Так ми всі коливаємося між нашіпигованою прем'єрами, вражаючою та гучною великою театральною Діяльністю і позірно затіненою та менш ефектною театральною педагогікою. Часто ми надто втомлені. Тоді й

запитуємо себе: від чого ж можна було б відмовитися, що було б мені важливим?

І всі доходимо висновку, що мені важливою є ніби помітніша, вражаюча, нашіпгована прем'єрами справа, і що набагато важливішою є ота, здавалося б, неважлива театральна педагогіка, бо саме вона – це наш завтрашній день».

Перше видання цієї книжки з'явилося тоді, коли Пансо на кафедрі театального мистецтва уже виховавав два випуски молодих акторів і готував третій. Того ж 1965 р. вдалося нарешті відкрити Державний театр молоді (теперішній Міський театр) у Таллінні (повоєнний Театр молоді було закрито 1948 р.), єдиним режисером-постановником якого міг бути тільки Вольдемар Пансо. Опорою театру стали учні другого його випуску, з якими об'єдналися провідні актори Талліннського драматичного театру.

Незважаючи на збільшення навантаження, В. Пансо продовжував педагогічну працю. У час навчання сьомого випуску (1972–1976) він уперше отримав офіційний дозвіл започаткувати на кафедрі театального мистецтва спеціальну підготовку режисерів (в Естонії уже давно не готували режисерів, вони виростили з середовища акторів), яка мала відбуватися паралельно з навчанням акторів, на тому самому курсі. Пансо й раніше заохочував режисерські спроби студентів-акторів, коли помічав у них відповідні здібності – з середовища його учнів на кафедрі театального мистецтва виходить багато провідних режисерів, приміром, Мікк Міківері з першого випуску та Яан Тоомінг і Калью Коміссаров з третього випуску. Але тільки 1970 р. з'явилося право і потреба створити спеціальну програму підготовки режисерів та узгодити її з єдиною підготовкою акторів. У спільному викладанні для акторів та режисерів вини-

кали труднощі, проте саме таке викладання і сприяло творчому взаєморозумінню та подальшій співпраці.

Сьомий випуск став для Пансо останнім. Але найосновніші істини творчої спадщини Учителя продовжують берегти його учні, а тепер уже й учні учнів. Багато з них працювали та працюють у тій самій школі; зрештою, і керівники школи походили переважно з того самого середовища. Важливим є те, що всі вони були особливими й оригінальними; кожна талановита особа привносила з собою до театральної школи новий погляд, нові барви й відкриття. Сподіваємося, що саме це й не допустить загрози стагнації.

Підґрунтя школи (за словами Пансо, «таблиця множення» театрального мистецтва), яке отримало початковий поштовх від вчення Станіславського, збереглося. «У мистецтві потрібно здобувати так звану класичну освіту», наголошував він. Це надає впевненості й свободи для подальшої творчості. «Пройшовши таку школу, можна вирушати на яке завгодно поле випробувань». Пізніша театральна дійсність це довела. Випускники «школи Пансо» (так люди театру називають школу театрального мистецтва до сьогодні) успішно працюють і на академічних сценах, і в так званих альтернативних чи експериментальних трупах, як вільні актори у театральних проєктах, у літніх спектаклях під відкритим небом тощо.

Належність до тієї самої школи не означає замкнутості – співпраця з іноземними вищими школами й театрами стала регулярною. Але рідна школа, як і раніше, залишається однією з точок опори для можливості розвитку. Багато випускників через деякий час вступають до магістратури, є також уже перші докторанти й доктори у сфері театрального мистецтва.

Навесні 2014 р. дипломи отримав 26-ий випуск «школи Пансо», навчання продовжує 27-ий, а вступні іспити розпочинає майбутній 28-ий. Уже багато років на нові курси приймають також і тих, хто хоче займатися драматургією – взаємозв'язок театральних дисциплін притаманний сучасному театральному мистецтву. Давня середньовічна кам'яниця на Вишгороді (Тоомпеа) у Таллінні, у трьох-чотирьох кімнатах якої в часи Пансо розпочиналося життя навчального закладу, уже давно повністю належить школі театального мистецтва. Вона була належно відремонтована й доповнена новими (мансардними) приміщеннями для навчання.

Молоде покоління фахівців та безперервне оновлення, яке спиралося б на традиції, були мрією Пансо. Його могло б втішити усвідомлення, що тепер переважна більшість естонських акторів розпочинає свою освіту саме з його школи. Бо також і театальною освітою у Вільяндській академії культури Тартуського університету довгий час керували учні Пансо або учні його учнів.

Вольдемар Пансо стверджував, що право викладати у театральній школі мають лише ті, хто водночас є активним творцем у своїй сфері. Він сам був незаперечним доказом цього принципу. Джерелом його книжки стала не лише акторсько-педагогічна практика митця та власний давніший досвід навчання, а й найкраще з досвіду світової сцени, а також ті найвизначніші постанови, які він створив паралельно з роботою у театральній школі, та безпосередня співпраця зі студентами при підготовці дипломних постанов.

Діяльність Пансо на сцені позначила нову добу в естонському театрі. Її фундаментом були не лише природний дар, велика фантазія, особистий погляд на життя і мистецтво, щасливе поєднання емоційного та інтелектуального начал, а й свідомо здобуті й випро-

бувані у творчості переконання, професійні уміння не у вузькому ремісничому, а в інтелектуально просторому та розвитковому сенсі.

Вольдемар Пансо за своїм характером та мистецьким стилем був завжди у русі. Казали, що свій театр він носить усюди з собою. Він режисював спектаклі скрізь – окрім Талліннського драматичного театру й Театру молоді, також як запрошений – у тартуському театрі «Vanemuine» та в Талліннському російському театрі. Він не був типом абсолютного керівника, а хотів відповідати насамперед за свою роботу. Попри це, мистецький авторитет та вагомість його творчості неминуче підносили Пансо на ключові організаційні позиції режисера-постановника у Державному театрі молоді (1965–1970) та Академічному драматичному театрі (1970–1977).

В умовах адміністративного й політичного тиску радянських часів, така роль керівника не була легкою для вільної творчої натури Пансо, але до цього зобов'язувало почуття відповідальності. (Він не належав до партії, а це не було притаманне особам, які посідали високу позицію!). Така напруга, на додачу до зобов'язань та великого робочого навантаження, негативно впливала на здоров'я Пансо. Час його творчості залишився несправедливо коротким.

Попри це, він був вельми продуктивним, продовжуючи педагогічну роботу, Пансо встиг створити близько шістдесяти вистав, більша частина яких залишається у золотому фонді естонської театральної історії. Окрім цього, були книжки, участь у телевізійних поставках і на радіо, сценарії до фільмів та ролі в них, виступи на поетичних вечорах – одне слово, діяльна участь у культурному житті. Щороку Пансо бував на традиційних літніх зборах Спілки друзів природи Естонії, виїздив на

природу і був одним із найбільш очікуваних виступаючих під час вечорів, що їх після поїздок учасники проводили при вогнищі у різних куточках Естонії.

Зв'язок Пансо з природно-селянським корінням народної культури був органічним та натуральним. Особливо близькими були йому національні та філософські твори нашого класика А. Г. Таммсааре. Розпочавши свій шлях режисера з вистави «Королю холодно», Пансо мовою сцени подав також нову інтерпретацію ще одного твору Таммсааре – епопеї «Правда і право», яку називають енциклопедією естонського життя. Інсценізації та постанови творів А. Г. Таммсааре завдяки В. Пансо вперше в естонському театральному житті надали силу поняттю режисерської драматургії. Так само свіжо й по-новому звучали в його інтерпретації й інші класики – «Незбагненне диво» Едуарда Вільде та «Весна» Оскара Лютса.

Незвичне у ті роки притаманне Пансо широке розуміння класики, особливо демонстрацію її сучасности, доводилося захищати.

Із сучасних естонських авторів особливо близьким до Пансо був Юган Смууль, від співпраці з ним народилися оригінальні спектаклі Пансо: «Атлантичний океан», «Леа», «Життя пінгвінів» та один з найпопулярніших й найчастіше виконуваних – «Дикий капітан», якого Пансо також ставив у Москві, в театрі свого давнього учителя А. Попова.

Однією із найсильніших постанов пізнього Пансо була інсценізація роману молодого автора Матса Трааді «Танець навколо парового котла» (1972): в оригінальній формі синтезу «античного та ангулярного селянського театрів» на сцені було зображено різні етапи життя Естонії протягом модерної історії. (Інтерпретація, з погляду цензури та політичних інстанцій була шкідлива,

і завдала режисерові неприємності, котрі прискорили інфаркт).

Поняття народності для Вольдемара Пансо було не вузьким чи інкапсульованим, а самоочевидно пов'язаним з усією світовою культурою. Творча потреба бути частиною цього великого процесу, який його завжди зачаровував та захоплював: «розвиток, тяглість культури, пов'язання явищ». У своїй подвійній виставі «Вічна людина» (1963) Пансо поєднав в один театральний вечір власний переклад «Короля Едіпа» Софокла і «Ораторію місячного сяйва» сучасних естонських авторів, яка була пов'язана із польотом людини у космос.

Своїми поставами Пансо наближав до сучасника Софокла і Шекспіра, Ібсена та Шоу, Шиллера й Ростана, Пушкіна і Горького, Брехта й Піранделло. Він відчував себе їхнім послідовником. Це були вельми характерні для Пансо постанови, бо вони несли його індивідуальну ідею, або, як він це називав – вічну, але завжди нову людину, якою він захоплювався як «найдивнішою, найсуперечливішою, а водночас найсильнішою й найскладнішою формою органічного життя». Відкриваючи змістову актуальність класичних текстів для своєї сучасності, Пансо сприймав як закон думку, слово та стиль автора.

У назвах багатьох вистав Пансо повторюється слово «людина». Поняття «вічної людини» як головну тему своєї творчості Пансо повторив у заголовках до постанов творів Таммсааре: «Людина і бог» (1962); «Людина і революція» (1970); «Людина і людина» (1972); «Людина і земля» (остання так і залишилася лише у планах – земля домоглася режисера ще перше, аніж він встиг її привести на сцену).

Інсценізації Пансо, окрім театральної, мають ще й самостійну літературну цінність. Він мав добре

письменницьке перо. У ранній молодості Пансо починав працювати журналістом. Щоб заробити гроші для навчання у театральній школі, він публікував під своїм прізвищем, написаним навспак (Оснп), гумористичні оповідання в газетах та популярних журналах. До його ранньої творчості належали й портрети людей театру і новели, опубліковані у літературному журналі. А пізніше з'явилися ще й його дотепні книги про подорожі – зокрема, «Кораблем з Ленінграда до Одеси»* (1957).

Пансо часто казав, що, можливо, його постанови і є книжками, написаними театральною мовою, адже у центрі і його вистав, і книжок стоїть усе та ж неочікувана, дивовижна та багата на індивідуальність людина. Вельми популярна книжечка «Смішна людина» (1965) описує словами друзів Пансо, типових мешканців малих островів Естонії, до яких за першої нагоди вирушив Пансо, аби зосередитися на своїй роботі та почерпнути натхнення. Книжка «Портрети в мені і навколо мене», яка з'явилася 1975 р., присвячена людям з творчою іскрою з різних галузей – це підсумок дослідження людських характерів, чим постійно займався Пансо. Такі точні, короткі і водночас вельми промовисті характеристики, а також винахідливе й метафоричне використання мови рідко можна зустріти навіть у найкращих письменників.

* Збірник вибраного на основі книжок Пансо було опубліковано також і російською мовою: «Удивительный человек. Книга путешествий» (“Сов. писатель”, 1972). Статті Пансо, пов'язані з театральною тематикою, від 1961 р. з'являлися у спеціалізованому журналі «Театр». Чудовий та всебічний портрет особи і творчості Пансо можна отримати з першого тому збірника «Имена» (Москва, Трилистник, 2005) дослідниці театру Наталії Кримової.

Природно, що також і в цій книжці Пансо зосереджується у своїх узагальненнях та прикладах на конкретних особах акторів. Це надає плоті й крові його роздумам про основні принципи підготовки актора, про сув'язь таланту і праці, про особистісну єдність людини та актора, про силу волі та артистичність, про зв'язок характеру з тлом епохи, про формування долі акторів. Як сам Пансо наголошував у передмові до своєї книжки, він прагне говорити з актором мовою актора, не претендуючи на академічну науковість, як не робив цього і Станіславський.

Навівши багато прикладів з театрального життя і театральної школи, Пансо зосереджується на двох, а точніше на чотирьох основних акторських типах, розкритих через конкретних естонських акторів, котрі у молодості справили найзначніший вплив на його формування. Ці характеристики і висновки подані у тексті книжки і тому не потребують додаткових пояснень.

Уважний та проникливий аналіз і подальший переконливий синтез були особливо сильними рисами тієї творчої особистості, яку розвинув Пансо. Їхня гармонія є доволі рідкісною творчою силою. Пансо любить парадокси і в житті, і в мистецтві. У його характері і в його творчості органічно поєднувалися традиція та новація, розум і почуття, театр думок і театральна магія. Як один із найвидатніших представників режисерського театру в Естонії, він звертав особливу увагу на особи акторів та на їхні ансамблі, без яких режисерські зусилля стали б беззмістовними.

Багатьом Пансо видавався дивним та упертим – проте він був в естонському театральному мистецтві містком між різними епохами, носієм тягlosti і творцем власної школи. У вихорі історії та в часи сумнівів, пов'язаних із власною ідентичністю, нашої культурі за-

вжди були потрібні такі цілісні і сповнені почуття гармонійної досконалості культури й життя творці, яким був Пансо у найкращі роки своєї творчості.

Пансо об'єднував традицію ранішого психологічно-випадкового реалізму з винахідливою та метафоричною театральністю. Це було і в його власному характері, і в театральному стилі одного з його учнів – Прііта Пильдросса. Можна навіть сказати, знову спираючись на характери інших акторів, що у Пансо поєднувалися смак життя та щирість Рутса Баумана, класичний високий стиль і патетика Лііни Рейман, точність, аналітичність й сильна діалогічна режисура Антса Лаутера, допитливість, несподіваність, переймання та заразливість Пауля Пінни. І, звісно, середовище його власного зростання та життя і все те неповторне, що не вміщається у слова. Ця розмаїтість сформувалася у впливовий суб'єкт завдяки імпульсові, здобутому від учнів Станіславського. Пансо привіз з собою із московської вищої школи живого Станіславського (це був заголовок його останньої театральної статті), оригінально застосовуючи та розвиваючи вчення великого реформатора у новому контексті.

Книжка, окрім давніх творчих засновків, відображає також і контекст своєї епохи, контекст початку космічного віку, перенасиченого духом наукових й технологічних відкриттів та оптимістичними надіями прогресу періоду «відлиги». Пансо початку 1960-х років був переважно радісним та відкритим у своїй творчості, це був найплідніший відтинок його діяльності. Можливо, тоді він дивився на зміни у суспільстві з надто великими надіями. Але також пізніше, в атмосфері стагнації і непевності, особисто переживаючи болючу драму свого народу і хвилювання за долю людства, він не зміг обійтися без променя надії навіть у своїй похмурій

поставі «Річарда III». Для Пансо улюбленою цитатою з естонської поезії було: «О, Сонце, не полишай своїх дітей».

Часи і способи вираження змінюються, але природа людини змінюється менше. Тому книжка, яку Читач тримає в руках, своїм головним змістом позачасова і до людини театру промовляє сама за себе. Це не підручник, наголошував Пансо. Хоча той, хто може і хоче вчитися, знайде тут і сьогодні дивовижно свіжу і вражаючу театральну мудрість.

Пансо планував доповнити цю книжку другим томом, що мав називатися «Праця і талант у творчості режисера». Нам залишилася велика картотека, поодинокі фрагменти якої можна опублікувати. Проте цілої книжки автор написати не встиг.

«У руках талановитої людини ніщо ніколи не стає готовим», писав колись Пансо про спадщину Станіславського, «бо трагічною долею таланту є його здатність до розвитку. Помирає те, що є остаточним і завершеним. Але що є у театрі остаточним і завершеним? [...] І чи настане такий час, коли усі знаки питання зникнуть? І чи це взагалі потрібно? Тоді, мабуть, настав би й кінець театру!».

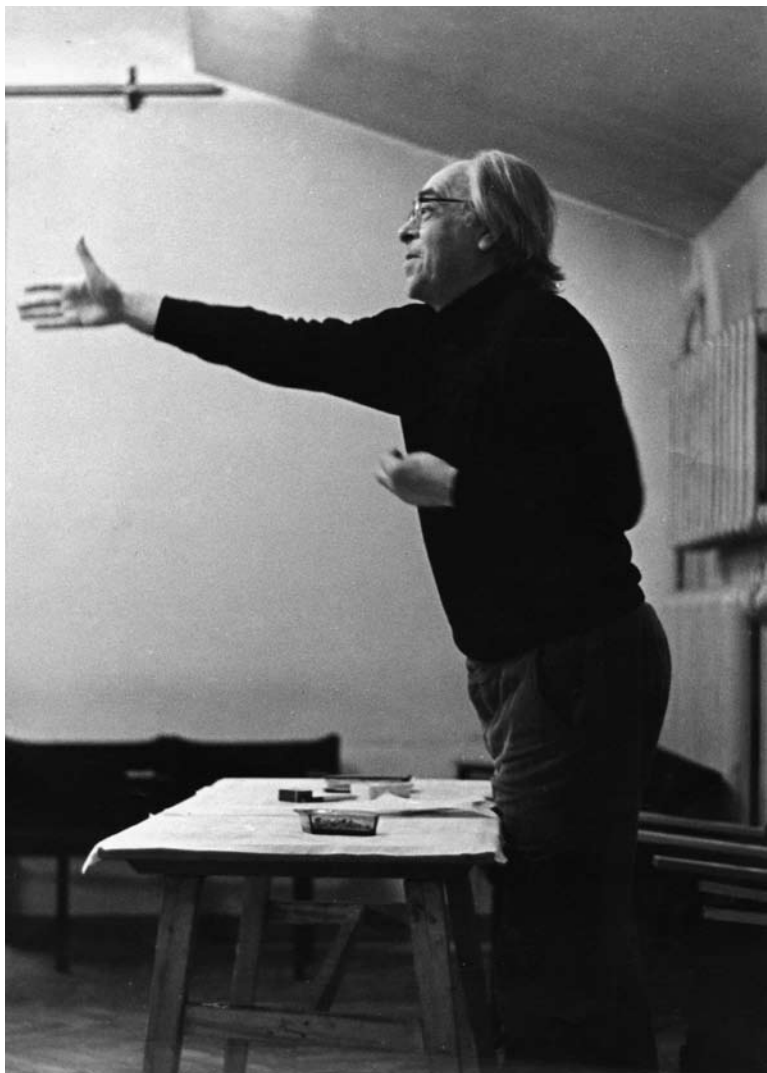
**Переклав з естонської
Петро Білинський**



Прійт Пильдроос – режисер і педагог, учитель В. Пансо.



Учителі В. Пансо – Марія Кнебель та Антс Лаутер.



Вольдемар Пансо на занятті театральної школи.



*Вольдемар Пансо та Марія Кнебель
на занятті кафедри театрального мистецтва
(зліва – викладач історії театру Леа Торміс).*



Лі́йна Рейман.



*Лійна Рейман – Леді Макбет в однойменній виставі
Талліннського драматичного театру, 1924 р.*



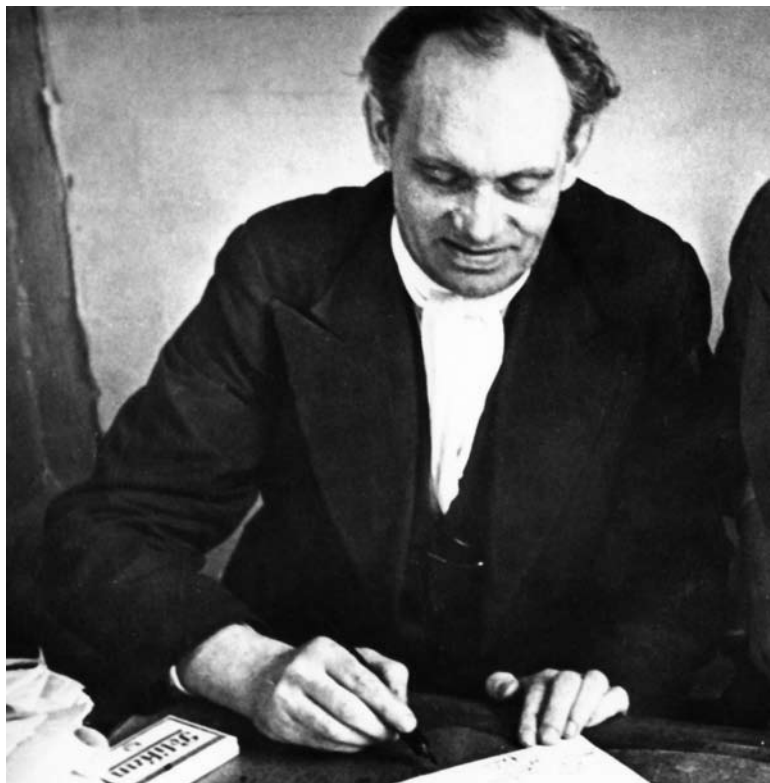
*Лійна Рейман – Стара господиня Ніскамяе
у виставі «Жінки Ніскамяе» Гелли Вуолійокі, 1936 р.*



Пауль Пінна.



*Пауль Пінна – Наполеон у виставі «Мадам Сан-Жен» В. Сарду.
Театр «Естонія», 1918 р.*



Рутс (Рудольф) Бауман.



*Рутс Бауман на репетиції
Робітничого театру під відкритим небом, 1938 р.*



*Фаон – Фелікс Моор (ліворуч), учитель В. Пансо;
режисер спектаклю Антс Лаутер; Сафо – Лійна Рейман.
«Сафо» Ф. Грільпарцера. Театр «Естонія», 1928 р.*

Вольдемар ПАНСО

ПРАЦЯ І ТАЛАНТ
У ТВОРЧОСТІ АКТОРА



Прагніть сильно, проводьте у життя таку працю, пізнайте свою природу, дисциплінуйте її, і маючи талант ви станете великим артистом.

К. С. Станіславський

ВІД АВТОРА

Ця книга – результат двадцятип’ятирічних спостережень, роздумів, бесід, читання книг, переглядів вистав, фільмів, відвідування виставок і майстерень художників, навіть переживання на трибунах під час спортивних змагань. До неї увійшов і мій акторський щоденник, куди я записував враження, намагаючись їх осмислити. Все те, що давало матеріал для роздумів про співвідношення у мистецтві праці й таланту, про причини злетів і невдач в акторському мистецтві, становить мою книгу.

Тут узагальнений мій скромний досвід роботи в репетиційних залах і на театральній сцені, перед мікрофоном і телевізійною камерою, в кіностудії, на естраді і на літературних вечорах, де я спостерігав і за собою, і за іншими спостерігав, як актор і як режисер. Тут записи, зроблені в Талліннській консерваторії, де я осягав акторське мистецтво, в 1938–1941 роках; а в Московському ГИТИСі¹, де я навчався режисури в 1950–1955 роках

1. ГИТИС – Державний інститут театального мистецтва. Знаходиться у Москві. (прим. ред.).

на курсі О. Д. Попова¹ і М. О. Кнебель². Мене збагатила робота на кафедрі сценічного мистецтва Талліннської державної консерваторії, яку ми, естонці, називаємо кузницею наших акторів.

Отож, ця книга про акторів, про їхній талант і працю. Мені дуже допомогла в її написанні дружба з художниками, музикантами, композиторами. Я спостерігав за їхньою працею, роздумував над їхніми творами, обговорював з ними проблему, що цікавила мене. Також у мене тісний зв'язок і зі спортсменами. Звичайно, спорт і мистецтво мало пов'язані між собою, однак проблема праці і таланту єднає нас, робить нас усіх братами. І твердо переконаний в тому, що зіставлення дозволяє краще зрозуміти суть явищ, я наводжу приклади з різних видів мистецтва і навіть зі спорту.

Можливо, через названі вище причини моя праця буде зрозумілою не лише тим, чиєю музою є Талія.

Читач, очевидно, зверне увагу і на те, що автор наводить приклади з естонського, російського і німецького театрів. Це тому, що географія і хід розвитку історії пов'язали естонців із російською і німецькою культурами. Під їхнім впливом розвивалась наша естонська культура. На естонський театр впливало переважно російське й німецьке театральне мистецтво. В наших містах найчастіше гастролювали російські й німецькі актори. На полицях бібліотек в наших театральних діячів стояли російські й німецькі книги про театр. У Росію й Німеччину їздили на навчання наші попередники-актори й режисери-постановники на початку ХХ ст., що самоуками прийшли в театр.

1. Попов О. Д. (1892–1961) – російський режисер, теоретик театру, педагог (прим. ред.).

2. Кнебель М. О. (1808–1985) – російська артистка, режисер, педагог, послідовник системи К. Станіславського (прим. ред.).

Російська й німецька мови історично були «обов'язковими», ними мав володіти кожен освічений естонець. Звідси і розповсюдження в Естонії переважно літератури цих народів.

На сторінках книги читач зустрінеться з поняттями, що звичні для нас, працівників театру, але примушують знижувати плечима вчених. У науці не вживаються такі терміни, як «творча природа», «життя людського духу», а в слово «випромінювання» вчені вкладають, звичайно, зовсім інший сенс, ніж актори, що дискутують про мистецтво. Хіба не викличе подиву вчених те, що ми так сміливо і легко вживаємо поняття «натхнення» й «інтуїція», «свідомість» і «підсвідомість»? Але ж уся суть системи Станіславського¹ в тому, щоб через свідоме дійти до підсвідомої творчості. Чи не відчутні тут ідеалізм і містика? Ні, це цілком реальні поняття, і ми їх беремо із своєї акторської практики. Вони перевіряються переконливістю гри актора і ступенем переживання публіки, контактом сцени й глядацької зали. Очевидно, ці поняття можуть пояснити і вчені, кожен з позиції того предмета, який він вивчає. І те, що не знайшло пояснення сьогодні, знайде пояснення завтра: адже розвиток науки – це суцільні несподіванки і знахідки.

Однак, якщо біохімія й біологія і розкриють у майбутньому секрети таланту й геніальності, проникаючи у таємниці людського мозку, то це ще не означає, що від цього актор гратиме талановитіше і стане геніальним. Але якщо він плекатиме свій талант на досвіді минулих поколінь, якщо буде тренувати свою психотехніку, якщо розвиватиме свої розумові здібності до висоти філософського мислення, а при цьому збереже в душі ди-

1. Станіславський К. С. (1863–1938) – видатний російський актор, режисер, педагог, засновник МХТ. Його система виховання актора широко відома в світі (прим. ред.).

тячу безпосередність, зуміє залишитись вічно молодим, якщо не зникне в ньому постійне прагнення до гри і він пронесе через усе життя своє дитинство, він стане талановитішим і наблизиться до геніальності.

А ось коли наші колеги з вивчення людини – вчені психологи і фізіологи – знайдуть те, що треба додати для пізнання творчої природи художника, ми, актори, будемо щасливі. Це збагатить нас, викличе нові думки, можливо, відкриє нові горизонти. Ми радо стрінемо результати їхніх досліджень, ми чекаємо на їхні книги.

Як і в кожного митця, образне сприйняття світу – головне в природі актора й режисера.

Раціонально «суха» людина, що хоче побудувати театр на «суто науковій основі», вбиває театр.

Режисерська наука, на ґрунті якої постановник спілкується з акторами, допомагає їм, спрямовує їх і виховує, – це особлива наука, і спирається вона зовсім не на раціональне мислення. Режисер, крім логіки й дослідницького мислення, мусить володіти образним мисленням, темпераментом, силою переконання, одухотвореністю і, звичайно, мати акторські дані. Режисер не тільки мусить уміти пояснити акторові роль, яку той має зіграти, але й захопити його своїми образними ідеями. У цьому суть режисури.

Треба бачити різницю між абстрактними науками й теорією режисури. Наука оперує поняттями, мистецтво – образами. Кожному, хто захоче для оволодіння акторським мистецтвом чекати формул, доведеться надто довго цього чекати.

Пошуки Станіславського – це передовсім відкриття митця для митців. Дуже правильно пише дослідник творчості Станіславського Г. Крісті: «Система може стати в пригоді лише тому митцю, який володіє потенціальною творчою силою і ставить перед собою великі ідейні й мистецькі завдання. Вона не фабрикує натхнення і

таланту, але шліфує талант і торує шлях до натхнення. Тому без живого відчуття творчого процесу «система» легко перетворюється у формальну схоластичну теорію, не придатну для застосування на практиці».¹

Недаремно К. С. Станіславський у передмові до своєї книги «Робота актора над собою» підкреслював: «Як ця книга, так і всі наступні не мають претензій на науковість. Їх мета виключно практична... Не робіть спроби шукати в ній наукового коріння».²

Але ще точніше визначила суть системи М. О. Кнебель. «Станіславський-митець, – каже вона, – відкрив закони творчості. І цим він немовби переступив ті кордони, що їх можна було б чекати від художника. В його особистості поєднались митець і вчений. Оце і є наша сучасність! Це ознака нашої епохи! Але біда, якщо ми, наближаючись до законів творчості, не враховуємо, що їх сила в образності мислення. Ми не маємо права аналізувати їх тільки раціонально. Їх суть і спрямування – образні».³

Треба зрозуміти, що ми стрибаємо з трампліна логіки в галузь складних відчуттів і образних асоціацій творчого процесу. Важко пояснити, чому мелодія якоїсь народної пісні, fuga, що звучить в органі, контури хмари чи криваво-червоне листя клена, тиха пісня вітру, виття собаки або скрипуча стара вісь рідної криниці можуть

1. Г. Кристи. Книга К. С. Станіславського «Робота актора над собою». – К. Станіславський. Собрание сочинений, Т. 2, М. «Искусство», 1954, стр. XII.

2. К. С. Станіславський. «Робота актора над собою. Частина I та II. Щоденник учня». Переклад Т. Ольховського. За редакцією Ф. Гаєвського. Мистецтво, Київ, 1953 р. ст. 7-8. Звичайно, ми не погоджуємось з цією занадто скромною оцінкою. Відкриття й досягнення Станіславського у справі підкорення волі художника, його «вередливих і невловимих почуттів» були набагато вагоміші: їх можна визнати великими.

3. М. О. Кнебель. Лист автору книги, 28 лютого 1963 р.

вмотивувати психологічну зміну або суть характеру ролі. Так багато тут особистого і неповторного. І якщо ці внутрішні творчі ходи намагались пояснити логікою, вони миттю втрачають свій сенс, втрачають родючий ґрунт для створення образу. Вогник творчості запалює не точна формула, а роздуми або несподіваний образ чи асоціації.

«Затримай свій погляд у його очах» – таке зауваження режисера в потрібний момент може розкрити в акторові набагато більше, ніж точний і науково обґрунтований аналіз психолога.

Акторові не потрібно знати, що́ таке темперамент. Йому треба знати, як його вивільнити і як ним керувати. І в цьому йому допомагають закони творчості, відкриті Станіславським.

Цю книгу написав режисер, і це накладає на неї свою печать. Тому не треба шукати тут того, чого автор і не збирався вкладати у свої записи. Він хотів лише спробувати відповісти на питання (що до снаги тільки режисерові) – як формується та людина, яку називають актором?

ЧОТИРИ СТОРОНИ СВІТУ



ВИВЧЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ
РІЗНИХ АКТОРІВ І ПОШУК ВІДПОВІДІ
НА ПИТАННЯ, ЩО ТАКЕ ТАЛАНТ АКТОРА.
АНАЛІЗ ТАЛАНТУ ПІННИ Й ЛАУТЕРА,
РЕЙМАН І БАУМАНА.
АКТОРСЬКІ ДАНІ, ВЛАСТИВІ
ВСІМ ДОБРИМ АКТОРАМ.

У книзі частіше від інших будуть повторюватись імена двох естонських акторів: Пауля Пінни¹ й Антса Лаутера².

Чому мене зацікавило саме їхнє мистецтво?

Чи тому, що вони були основоположниками естонського професійного театру? Ні, не тому. Мене зацікавила глибока різниця в їхніх обдаруваннях. Вони були діаметрально протилежні як у житті, так і в творчості.

Пінна – повнокровний, іскрометний, наділений «даром божим»; Кін³ естонського театру. Лаутер – інтелектуальна сила, творець ансамблю, невтомна працездатність, педагог. Між такими полярними точками – вміститься вся строката юрба талановитих (і безталанних) акторів будь-якої країни. Я намагався осмислити основні риси природних даних Пінни й Лаутера, довкілля, в якому вони росли, впливи на них духу часу. Їхні характери. Формування особистості кожного з них. Їхні долі. Їхню

1. Пінна П. Ю. (1884–1949) – видатний естонський актор, режисер (прим. ред.).

2. Лаутер А. М. (1894–1973) – естонський актор, режисер, педагог (прим. ред.).

3. Кін (Keap) Е. (1787–1833) – англійський актор, видатний представник англійського сценічного романтизму (прим. ред.).

творчість. Їхню майстерність. Становлення їхніх ідейних і естетичних принципів.

Крім Пінни й Лаутера, в юності на мій розвиток як актора впливали ще два митці: Лійна Рейман¹ і Рутс Бауман². Всі вони були надзвичайно талановиті й абсолютно різні. Тому я й назвав їх: чотири сторони світу.

Спробую намалювати їхні портрети, починаючи з Лійни Рейман.

Є актори, які несуть із собою бурхливу радість життя. Творчість інших задушевна, інколи наповнена сумним гумором. Треті – це інтелігентність, розум, сила духу. Визначальна риса четвертих – пластичне вирішення ролі, зовнішня характерність образу і т. д., і т. п.

Думаючи про Лійну Рейман, згадуєш насамперед її голос, сповнений трагізму, голос бурхливий у відчай або ж велично трепетний від радості (так вона починала картину в саду в «Марії Стюарт», де радісні тони були прелюдією трагічної кульмінації).

Водночас в уяві виникає щось богатырське, грубе, неотесано-вуглисте, потужно-широчезне, полум'яніоче, змагаюче у боротьбі, поривисте, ламке, спадаюче, і все це вивергається, вибухає розлітається вщент.

Уже в самому вигляді Рейман було щось монументальне. Вона була схожа на пам'ятник, витесаний з каменю. Вона була огрядною (але не товстою), високою (але й ріст був у гармонійній пропорції з плечима, грудьми й стегнами). Її руки й ноги були великі. З цими пропорціями гармоніювали сильна шия з гордо посадженою великою, дещо вуглуватою головою. Сильні

1. Рейман Л. (1891–1961) – видатна естонська артистка (прим. ред.).

2. Бауман Р. (1892–1960) – видатний естонський актор (прим. ред.).

верхні вилиці і ледь кирпатий ніс. Усе це разом справляло враження масивності й могутності. Вона крокувала вагомо, важкувато і дещо уповільнено, рухи її були скупими й завершеними. Все маленьке, зигзагоподібне, нервове й здрібнене їй було невластиве. Зовнішні дані цієї актриси свідчили про те, що її тема – це виключно героїка. Неможливо було уявити собі Рейман у легкій комедії чи граціозному менуеті рококо. Незважаючи на її світлий душевний образ і властиве їй почуття гумору, на сцені комічне для неї було недосяжним. Тут вона не почувалася «вдома». Якось я побачив її у французькій комедії. Вона нічим не виділялась, будь-яка актриса трупи могла зіграти так само. Для Рейман потрібні були ролі, де масштаб думок, почуттів і пристрастей був би грандіозним. Я не бачив її в ролях леді Макбет і Орлеанської дівки, але я бачив її сильну Марію Стюарт, її трагічно-гинучу Сафо, її господиню дому в «Гесті Берлінге». Переживав і співчував двом матерям, створеним Рейман у п'єсах Горького й Чапека, і її творчому шедевру – образу старої господині Ніскавуорі. Пізніше я мав можливість бачити декілька господинь Ніскавуорі і на сцені, і в кіно, і мені здається, що стара господиня Ніскавуорі у виконанні Лійни Рейман – це віха, верстовий стовп.

Вона володіла незвичайною індивідуальністю, була актрисою, яку не призначиш на роль у будь-якій, без вибору, п'єсі. Для багатьох творів Рейман не підходила. Але були п'єси, які просто вимагали саме Рейман (та ба, їх виявилось небагато в репертуарі естонського буржуазного театру). Рейман приходила до театру з п'єсою, або п'єса приводила до театру Лійну Рейман. Тому в тих умовах актриса вимушена була ділити свій талант поміж естонським і фінським театрами. В період німецької

окупації Рейман назавжди виїхала в Гельсінки й померла там 1961 року.

Лійні Рейман було дано дві могутні зброї: талант, яким її природа обдарувала так щедро, і працездатність, якою таланти не раз, обдаровані дуже скупю.

Звідки береться працездатність? Від усвідомлення мети, яку ставить перед собою художник, а, можливо, від спротиву, який чинить матеріал. І те, й інше впливало на працю Рейман. Їй нічого легко не давалось. Все приходило до неї важко, з натугою, зі стражданнями. Її репетиції пахли потом; здавалось, на репетиції вона перевертає гори. Тим, хто грав із нею в парі, не завжди було легко на репетиціях; її творчий процес вимагав часу і дуже часто допомоги режисера. Але на цьому її робота не завершувалась. Після репетиції вона вела суфлера до себе додому. Там починались репетиції тексту, вивчення ролі. Слова повільно осідали в її пам'яті.

Є таке старе прислів'я: «Якщо Бог захоче покарати, він відбирає розум». У театральному світі це могло б звучати так: «Кого Бог хоче покарати, того він позбавляє здатності слухати інших». Врешті, між цими двома виразами немає різниці, бо тільки розумна людина вміє слухати інших. Рейман цілковито володіла такою цінною для актора якістю – вмінням слухати. Крім того, вона завжди прагнула бути в колі молоді.

Ще молодим актором я мав репетиції разом з Лійною Рейман на сцені в «Гесті Берлінге». Як і всі, я був зачарований вільним потоком її мови, прекрасним звучанням, діапазоном і силою її акторського голосу. В поривах пристрасі вчувався метал, але він ніколи не різав слуху, залишаючись навіть при форте-фортісімо гнучким, ніби «стеля» була ще далеко.

Довго я вагався, поки попросив у Рейман поради й вказівок, як працювати над голосом.

Якось після репетиції я зайшов у її акторську вбиральню. Рейман дуже тепло мене зустріла й наступного дня відвела до свого вчителя. Я й раніше на репетиціях захоплювався звучанням її голосу. Тепер, на уроці, мене просто вразило фізичне навантаження: актриса витримувала його під час постійних вправ протягом двадцяти п'яти років. Я зрозумів, яка це була величезна праця.

Я отримав можливість заглянути в її творчу «кухню», коли вона працювала над ролями Сафо і Марії Стюарт. Тоді я вперше почав розуміти, що талант не вискакує із рукава фокусника. Я зрозумів, що геній працює «у поті чола свого», а в глядача виникає враження, що все відбувається за помахом чарівної палички.

Тепер про іншого чудового естонського актора Рутса Баумана.

Те, що було характерним для таланту Лійни Рейман, цілковито було відсутнім у Баумана. Але те, чим був багатий Бауман, не давалось Лійні Рейман.

Коли мені, хлопчиськові, випадково показали на базарі знаменитого артиста Баумана, я був розчарований. Хіба це артист?! Він сидів серед сільських дядьків на лаві, нога на ногу, сигарета між пальцями, і був таким самим сільським дядьком, як і його співрозмовники.

Удруге я пережив розчарування, коли вперше побачив Баумана на сцені – в Талліннському робітничому театрі. Бауман з'явився на сцені в ролі zdeградованого Сойні (інсценізація повісті О. Лутса «На задвірках»). Він був такий самий, як колись на базарі, серед селян. Погано вдягнений, у вилинялому картузі. Його зустріли оплесками. Я не міг зрозуміти! Я чекав лункого голосу, жестів, пристрастей, а Бауман хрипів, кашляв, і слова, ледве чутні, здавалось, застрягали в нього в бороді. Але зал прислухався, затамувавши подих.

Незабаром і я потрапив під вплив цієї тиші й Баумана. Це була якась особлива влада, від якої так пахло життям, ніби я сидів не в театрі... Якийсь сумний комізм, поезія й краса. Коли Бауман – Соїні, ідучи за куліси зі сцени, дарував молодій жінці зів'ялу квітку і безгучним голосом співав сентиментальну пісеньку, я вже плескав у долоні разом із усім залом. Я не міг зрозуміти причини притягаючої сили Баумана. Відчував, що було тут щось просте, тепле й життєве. Відчував, що вже й раніше декілька разів і в декількох місцях бачив, зустрічав цього волоцюгу.

Бауман був незвичайним явищем на нашій сцені, аж надто неповторним і своєрідним. Він не був золотою серединою ні як актор, ні як людина. Важко було підвести його під якісь правила, тому що він їх не мав, окрім єдиного: на сцені бути таким, як у житті.

Незвичним був його прихід у театр і незвично він пішов із театру.

Все відбувалось так.

... Виступаючи як amator на провінційних і сільських сценах, Бауман 1917 року потрапляє до Таллінського драматичного театру й блискуче грає Барона в п'єсі М. Горького «На дні». Почалась перша німецька окупація, і Бауман покидає сцену. Вдруге він приходить на професійну сцену 1931 року, коли вже в Робітничому театрі готують виставу «На дні» і режисер шукає виконавця ролі Барона. Він згадує дивного хлопця, який у лакованих черевиках ходив за плугом. Режисер знаходить його десь на базарі (той продає масло), приводить з базару на сцену, і Бауман залишається в театрі на десять літв – до 1941 року, коли на початку другої німецької окупації знову повертається в село до коней, до запаху тютюну й вишневого цвіту.

Він залишається там до смерті, до 1960-го, лише вряди-годи знімаючись у кіно в коротких епізодах.

Десять років він прослужив у Талліннському робітничому театрі – це був період розквіту таланту Баумана. Я запитав у Баумана після Великої вітчизняної війни, чому його більше не приваблює професія актора? Він спокійно відповів:

– Та який з мене взагалі актор був?

Коли я, протестуючи, називав як доказ цілу галерею створених ним образів, він відповів:

– Барон вдався тому, що я їх, чортів, бачив наскрізь, знав вздовж і впоперек. І всі інші типи, наймити, волоцюги, рибалки, плотарі, кравці – адже я жив серед них, займався тим же, що й вони, ділив з ними хліб. Випивали разом. В мені є щось від кожного з них. Але якщо б мені доручили роль Нерона – мовляв, сиди і дивись, як горить Рим, – тут я б нічого не зміг зробити. Пінна – це був актор! Вийде перед публікою, гляне в зал, і ти вже більше очей від нього не відведеш.

Так багато Бауман, здавалось, ніколи не говорив про мистецтво. Але в цьому його визнанні можна побачити корені його творчого методу, його силу й обмеженість.

На репетиціях роль у Баумана починала жити тоді, коли він знаходив зв'язок з яким-небудь конкретним образом у житті. Сама індивідуальність Баумана, його вміння бачити людину – ось що живило його творчість. Я не вірю, що він особливо тренував свою увагу, не вірю і в те, що він усвідомлював неповторність своєї індивідуальності (на щастя!), він «співав, тому що такої форми був дзьоб». Бауман володів тонким і цікавим баченням, чув тремтіння всіх півтонів і міг зреалізувати свої враження багатством усіх барв і нюансів. Тому в передачі

настроїв, у паузах він досягав вражаючої сили, завжди залишаючись гранично простим.

Чарівність Баумана була в своєрідності його логіки, в оригінальному пліні його думок. Це надавало його життєвідчуженню й світоглядіві особливого гумористичного забарвлення.

Бауман-актор нагадує мені естонську народну пісню. Чи то красою своєї народної мови, чи селянською близькістю до землі, простотою чи неповторністю форми? Очевидно, всім укупі. Все той самий чотиристопний хорей, той самий Бауман. Але і в цій незмінній зовнішній формі так багато прихованої краси, інтимної лірики, тонкого гумору, оригінальної музики, алітерацій і асонансів, гнучкості метафор... Тут так багато від життя, від народу, від предків, що знову й знову хочеться бачити й чути все це багатство.

Я не бачив його знаменитого Барона. Але в тих ролях, де я бачив Баумана (здебільшого в творах естонської та фінської драматургії), він створював різні образи, показував людей з різним мисленням. І все-таки ці образи були написані одним почерком. У зовнішній характерності він формував образ із власної подоби, а не себе щодо образу. І якщо сформувати не вдавалось, і якщо образ внутрішньо був йому чужий – чи далекий від того життя, яке він знав, виникала анекдотична фігура.

Якось я бачив його в трико і зі шпагою; він читав вірші. Здається, це було у «Віндзорських жартівницях». Забавно і незвично було бачити його таким. Публіка сміялась, і Бауман сміявся. Напевно, ніколи Шекспір так сильно не пахнув Естонією й естонським селянином.

Але коли сутність Баумана і сутність ролі були близькими, його творчість досягала вершини.

Є рослини, які ростуть тільки на певному ґрунті. Так і деякі актори. Бауман-актор вимагав особливого ґрунту. Він був домашньою квіткою Робітничого театру, смутним коміком інтимного приміщення, з цього ґрунту його не можна було пересаджувати. Спроби відірвати Баумана від цього середовища зазнавали краху. Його слабкий голос і камерна гра не витримували великих залів. Чужий для нього стиль гри, ущільнений ритм вистави, її посилені експресивна архітектоніка глушили його. Своїм власним ритмом він «плутався в ногах» вистави.

Бауман був сином свого часу, актором народних п'єс, співаком життя простих людей. І всі йшли дивитись Баумана, а не роль, яку він виконував. І хоч у програмці було написано: «Рутс Бауман», для публіки він був радше просто Рутс, а не Бауман.

Буржуазна публіка не сприймала його серйозно: сам Бауман не сприймав серйозно цієї публіки.

Актора, подібного до Баумана, не буде. Він унікальний. Але як акторський різновид, як тип, він повториться. Кожна епоха наділяє цього типа своїми рисами, але по суті він залишається тим самим – винятком із правил, народним самородком.

Подібні актори нестабільні, трохи дивакуваті, але вони мають великий природний хист. Вони великі діти. І ставитись до них треба дуже дбайливо, створювати необхідні умови для росту. Інколи їм потрібна особлива земля в квітковому горщику, щоб розквітнути. Це треба розуміти. Вони не борці. Часто не вірять у себе, у свій талант і можуть відступити. Вони можуть бути навіть не дуже розумними, але їхня акторська мудрість, знання життя й багаж спостережень справді великі. Всі-

ма своїми коренями вони пов'язані з природою і вміють вловити чарівну музику всіх відтінків і напівтонів життя. В них відлунює народна мова. В них живуть народні типи. Вони ніяковіють, коли заходить розмова на загальні теми. Але прекрасно орієнтуються в порівняннях. На репетиціях їхня уява вимагає особливого «поштовху»: із образних картин, ритмів, відчуттів, запахів вони вміють взяти набагато більше, ніж з логічного аналізу. Вони досягають неповторного успіху, якщо створюваний ними образ близький їм, якщо він з того життєвого кола, звідки вони прийшли і який знають до тонкощів. Але можуть промахнутись більше, ніж найпересічніші актори, коли роль далека від їхньої теми в мистецтві. Було б неправильно стверджувати, що вони грають самих себе, адже їхні ролі одухотворені людською привабливістю митця і надзвичайним відчуттям життя. Чарівність їхньої особистості й сила привабливості не забувається. Тому коли згодом бачимо нове тлумачення тих же ролей, хай навіть майстерно виконаних, в пам'яті все одно спливають особливості виконання таких самородків, як, скажімо, Бауман. Його інтонації звучать у вухах, його жести самовільно виникають перед нашим зором. Такий могутній вплив мистецтва може бути тільки тоді, коли його творець є неповторною індивідуальністю, в якій присутні народні життєві риси.

Я думаю про Баумана, про його популярність і акторську чарівність, коли читаю слова Белінського про поета: «Так, народність поета – це такий самий талант, як і здатність творити»¹.

1. В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Т. VIII, М. – Л., изд-во АН СССР, 1995, стр.569.

І ось нарешті Пінна й Лаутер, які значно більше, аніж інші, сприяли становленню естонського професійного театру.

Спробую подати їх спільний портрет. Мені здається, що парний аналіз допоможе глибше виявити різницю між цими двома людьми й акторами. А різниця між ними надзвичайно велика. Я вже говорив, що вони перебувають на протилежних полюсах, між якими вміщається більшість щасливих і менш щасливих комбінацій акторських талантів.

Пінна народився 1884 року, Лаутер – 1894 року. Пінна помер 1949 року, Лаутер і зараз живий і повний творчих сил¹.

Різниця у віці між ними невелика – десять років, але десять років у житті актора – це багато. І це багато для національної театральної культури, у якої ще на початку століття «ламався голос» – вона переходила від аматорського театру до професійного. Театральне мистецтво в Естонії в той час розвивалось спорадично, звідси той факт, що Пінна й Лаутер належать до різних генерацій. Пінна гойдав колыску професійного театру в той час, коли Лаутер ще був пастушком. Пінна побачив театр уперше в тому році, коли народився Лаутер; Пінна вже вперше виступав на сцені «Естонії», коли Лаутерові було три роки; Лаутер проходив перші «бойові» випробування, коли Пінна вже п'ятнадцять років був актором.

1913 року дев'ятнадцятирічного Лаутера беруть на службу в театр «Естонія». «У спектаклі, присвяченому відкриттю нового приміщення, він вперше виступає в «Гамлеті» в ролі Фортінбраса і, здається, ще сам не ус-

1. Помер 1973 р. На час видання книги ще жив (прим. ред.).

відомлює, що одночасно є герольдом своєї майбутньої величі на цій сцені»¹.

Він грає в «Гамлеті» Фортінбраса і тільки починає своє сходження, коли двадцятидев'ятирічний Пінна, яскрава зірка, улюбленець публіки, вже блискуче зіграв ролі, що ввійшли в історію естонського театру, – Акіма, Івана Грозного, Наполеона, Й. Г. Боркмана, Городничого, Яго, Ліра, Кіна, Федю Протасова і, крім того, здобув лаври коміка в опереті. За плечима у Пінни вже було навчання у театральній школі в Берліні у відомого актора Еммануеля Рейхера² (1908). Він володів трьома мовами, його радо приймали у світських колах. Встиг із надзвичайним успіхом виступити на німецькій сцені (1912 р., Кіль «Резиденцтеатр») як оперетковий комік.

Починається світова війна. Пінну запрошують до Москви актором у Нікітський театр оперети (де зараз міститься Театр імені Вол. Маяковського). Він гастролює з театром у районах Поволжя і в круговерті війни повертається до Таллінна. Лаутера мобілізують, опісля поранений він, знайомиться з російським театром, грає в Новгородському театрі ряд ролей. По закінченні війни повертається до Таллінна і стає в театрі «Естонія» провідним актором і постановником.

Пінна в цей час переживає найстрокатіший, багатий на пригоди та, на жаль, бідний на мистецтво період свого життя. З неспокійним і імпульсивним характером, розбещений великим успіхом (манери й костюми Пінни слугували зразком моди для талліннської буржуазії: актор був у центрі уваги), вередливий, у пошуках пригод і закоханий у життя, він часто міняє театри: ще 1913 року

1. «Estonia» teater 1906–1931. Tallinn, 1931. Lk. 17.

2. Еммануель Рейхер (1849–1924) – німецький актор.

Пінна став домовласником, тепер він утримує в Таллінні на вулиці Пікк «Бар Пауля», виступає в кабаре, засновує власну антрепризу «Народний театр», художній рівень якого – данина духу часу – не робить честі артистові. Треба сказати, ділової людини з нього не вийшло. Він не розбагатів. Його бар і антреприза зазнали краху. Він кинув їх без особливого жалю. 1927 року Пінна повертається до театру «Естонія», спокійний, упокорений, більш вдумливий і глибокий. Настає новий етап його творчості. Він розчиняється в трупі, якою керує твердою рукою Лаутер. Це продовжується до початку Великої вітчизняної війни. Пінну й Лаутера мобілізують як офіцерів резерву. Вони знову зустрічаються в Радянському Союзі в тилу й стають провідними акторами Естонського художнього театру в Ярославлі. 1944 року вони повертаються народними артистами Естонської РСР у звільненій Таллінні і в театрі «Естонія» разом починають розвивати театральне мистецтво радянської Естонії.

Це сухий і короткий перелік фактів, за якими праця всього життя двох великих діячів театру.

Ми знаємо, який значний вплив має середовище на людину, особливо на вразливу душу дитини. Тому важливо підкреслити, що Пінна народився й ріс у місті, Лаутер – у селі. Дитинство Пінни минало то серед вуличних хлопчаків на Сінному базарі, то в Петербурзі в салонах у його зведених сестер, де збирався вищий світ Петербурга. Пінна щиро розповідає: «В молодості я жив подвійним життям: у Петербурзі – у вищому світі, в Таллінні – серед пролетарів. Це подвійне життя до сьогодні залишило слід у моїй душі, тому що я пізнав багатство і блиск, бідність і злидні. Ці крайні протилежності формували мою індивідуальність – з молодості я не знайшов жодної золотої середини. Тільки крайнощі. Цим зумо-

влюються вже в зрілому віці мої різкі душевні стрибки. І мені самому, і моєму оточенню це завдало багато горя й прикрості».

Дитинство Лаутера минало в селі. Він був пастушком, а коли підріс, то літом батракував, щоб заробити кошти на школу. Мабуть, тому Лаутер створив найкращий свій сценічний образ у п'єсі А. Кіцберга «На хуторі Пюеве», зігравши батрака. Тим часом Пінна єдину в своєму репертуарі роль селянина – Могрі Мярта в спектаклі «Бог гамана» того ж А. Кіцберга – вважав найбільшим провалом. Пінна зовсім не знав села і життя селян, а Лаутер назавжди зберіг селянську прив'язаність до землі і селянське ставлення до роботи, хоча в його зовнішності вже не було нічого селянського, і він однаково невимушено й елегантно виступав поруч з Пінною у французьких і англійських салонних п'єсах.

«Актор має так само чесно виконувати свою роботу, як і землевласник, – пояснював нам Лаутер театральну етику. – Хай для актора ця робота буде такою ж святою, як і для хлібороба. Коли хлібороб косить жито, збирає його в снопи і помічає на зжатому полі один колосок, він піднімає і цей колосок – не від скнарості, а з поваги, бо цей колосок є його щоденним хлібом. Хлібороб знає, що всяка робота, виконана наполовину, нищить хліб, а це зневага до святині».¹

На вбогій землі Північної Естонії, де був хутір батьків Лаутера, поле могло прогодувати людину, якщо вона віддавала йому щоденно невтомну працю. Робота на землі творила людей і визначала їхнє ставлення до життя. У книзі «Правда і право» естонського класика А. Х. Там-

1. Записки автора на уроках А. Лаутера в Театральному училищі, 1940 р.

мсааре є слова, що виражають цей етичний наказ, цей закон життя, який Лаутер приніс у театр:

«Повір, сину, на цьому світі все треба робити понад силу, якщо хочеш чого-небудь досягти. Але навіть і тоді виявляється, що зроблено мало, навіть тоді ти не отримаш, чого хочеш».¹

Паулю Пінні таке ставлення до життя було чуже. Життя давалось йому легко й було щедрим до нього. Пінна легко, граючись, отримував все, що хотів, але й цього йому було замало. Якщо для Лаутера постава спектаклю і створення ролі завжди були результатом надмірного напруження, наполегливої праці, праці до сьомого поту, то для Пінни роль і спектакль були вивільненням і навіть розтратою сил. Для Лаутера театр означав роботу, для Пінни – гру. Гру він ніс із театру в життя, грав у житті й жив у грі. Тому й першу книгу своїх спогадів він назвав «Театр мого життя і театральне життя».

Перед Першою світовою війною Таллінн переживав швидко піднесення розвитку капіталізму. Національна міська буржуазія збагачувалась. Усе, що було в цей час нове, що народжувалось, пробивало собі дорогу, але також і все, що було у цій епосі відстале, дріб'язкове, продажне і порочне, повністю відобразилось у постаті Пауля Пінни. Він був дитям своєї епохи. Лаутер прийшов із села, яке в той час було консервативнішим і патріархальнішим. Пінна ввів цю молоду людину як свого ад'ютанта в естонське й німецьке світське оточення, де був «своєю людиною» (Пінна завжди ходив з «ад'ютантом»). Якщо на сцені, жадібний до знань, з тонким розумінням театру, Лаутер діставав від Пінни школу акторської гри, то як

1. А. Х. Таммсааре. Правда и право. Т. 2, Таллин, 1929, стр. 300.

«ад'ютант» Пінни, він проходив іншу школу – як поводитись у світському товаристві.

Коли друзі знову зустрілись у Таллінні після Першої світової війни, в їхніх стосунках щось дуже змінилось. Лаутер повернувся в Естонію більш зрілим, загартованим, вимогливим і принциповим. Він відновив колектив, розвалений війною. Лаутер відроджував дух мистецтва з твердим художнім кредо і пуританською вимогливістю. Для Лаутера театр був святиною, а для Пінни нічого не було святого ні в театрі, ні в житті. Стало зрозуміло, що між ними не буде взаєморозуміння ні в життєвих, ні в мистецьких поглядах. Для Пінни пуританство й дисципліна Лаутера були нестерпні. Колишній батько професійного театру ставився до свого колишнього «ад'ютанта», як до «фельдфебеля», який по-диктаторськи пригнічує вільний, іскристий рух творчості.

Аналізуючи сьогодні цю ситуація, треба визнати, що Лаутер мав рацію. Можливо, його тактика було не дуже гнучкою – тут можна зрозуміти образу Пінни. Але пора яскравих зірок минула. Нова епоха, нові драматурги вимагали нових художніх принципів. Романтичний Кін вимушений був відступити за лаштунки історії. Пінна, естонський Кін, цього не помітив і не зрозумів. Він все ще переживав романтичний період «*бурі й натиску*» й опинився в конфлікті з середовищем і новими ідеями часу. Естонська інтелігенція на той час була стурбована вчинками Пінни та його долею. Театральний критик надрукує «надгробне слово» живому Пінні, коли той, повернувшись до театру спиною, виступив у кінотеатрі «Гранд-Маріна» як «знаменитий автор російсько-естонських жартівливих пісень».

«Пінна був великим актором, але не захотів ним залишатися. Раніше він грав Ліра й Кіна і був на вершині. Тепер він імітує курку і не заслуговує на бодай ледь прихильну критику. Естонського актора Пауля Пінни більше не існує. Воскреснути во плоті він не зможе. Він не повернеться туди, де колись сяяв яскравого зіркою. Він спалив всі свої кораблі».¹

Але життєва сила й інстинкт митця Пінни були справді потужними. Талант вирвався із похмілля перших років буржуазної республіки, із середовища гульвіс, дзвону монет і сусальної позолоти. Він категорично відмовився від дешевої популярності й знову знайшов шлях до театру «Естонія». Сім довгих років не було Пінни в «Естонії», й обидва страждали – Пінна й «Естонія».

Зворотний шлях був нелегким і не без перешкод. Лаутер 1923 року доручив Пінні головну роль в «Дантоні» Ромен Роллана. Першу ж репетицію, де Дантон п'є й розважається, Пінна сам почав напідпитку. Лаутер припинив репетицію, а театр розірвав контракт із Пінною. Нову спробу запросити Пінну на роботу зробили 1927 року, і відтоді Пінна залишився в театрі «Естонія» назавжди.

«Пінна наче пройшов крізь чистилище, – згадував Лаутер. – Він став зрілішим і серйознішим. Тонус гри Пінни став простішим, а водночас і глибшим. 1928 року Пінна на своєму ювілеї грав у «Живому трупі». Це була зовсім нова якість».²

1. P. O. une Este näit-leja surma putul «Päevalent», 1914. З приводу смерті одного естонського актора.

2. Из виступу Лаутера на вечорі пам'яті Пауля Пінни в Державному музеї театру і музики ЕРСР, 16 грудня 1962 р., Таллінн. Матеріали музею.

Пінна відчув торжество нової епохи й нової манери гри. Це був переможний прихід реалізму в театр «Естонія», що змінив романтизм молодого професійного театру й післявоєнні експресіоністські пошуки.

Лаутер приходять до театру «Естонія» 1918 року, в найкритичніший час, коли тому загрожував розвал. Лаутер впевнено бере кермо влади до своїх рук, згуртовує ядро однодумців і будує з хаосу новий театр із твердими мистецькими принципами. Як і всі митці-самоуки, Лаутер інколи шукав наосліп, помилявся. Він віддав данину експресіоністичним дослідам.

Експресіонізм і «театральний» театр розвивають у ньому як в акторові приховану доти театральність. Але приходять розчарування, він кидається навсідч у пошуках нових шляхів. Лаутер часто їздить у Західну Європу, вивчає французький, англійський, скандинавський театри, особливо німецький. Він спостерігає за тим, що відбувається в театрах Радянського Союзу. 1928 року на 30-річний ювілей МХАТу і пізніше 1934 року він їде до Москви, привозить звідти свіжі театральні ідеї, багато читає, вчиться, напружено працює, багато грає і ставить багато спектаклів. Намагається заглибитись у вчення Станіславського. Актори «Естонії» 1936 року дістають екземпляр книги Станіславського англійською мовою; вона їх глибоко зацікавлює, в театрі влаштовуються читання. Завдяки цьому «Робота актора над собою» вийшла ще в буржуазній Естонії 1940 року (правда, в скороченому перекладі з англійської). Лаутер каже: «З цією книгою Станіславського почалася свідомо боротьба з акторськими м'язевими затисками. Розділ із книги «Сценічне самопочуття» був для нас справжнім відкриттям».¹

1. Із бесіди Лаутера із автором. Тарту, 16 лютого 1958 р.

Який стиль гри був у Лаутера й Пінни?

Зазвичай, якщо люди внутрішньо відрізняються один від одного, то контрастна і їхня зовнішність. Так і тут – навіть зовні Пінна й Лаутер були цілковитою протилежністю. Пінна – кремезний, огрядний, Лаутер – стрункий, спортивний. Пінна – темноволосий, круглолиций і ясноокий; Лаутер – блондин з відтінком платини, з гострими рисами обличчя й сірими очима. Пінна – жвавий, темпераментний, жестикулює; Лаутер – стриманий, скупий на жести, допитливий, ніби постійно вивчає співрозмовника. На одне і те ж питання: «Що робите у вільний від роботи в театрі час?» – Пінна відповідав: «Відпочиваю», Лаутер – «Працюю над собою й займаюсь спортом».

Якщо Пінна легко запалювався, якщо емоції виникали у нього спонтанно, мали надзвичайно широкий діапазон, то Лаутер у своїх переживаннях, емоціях був більш стриманий, зате гостріший і точніший. Пінну поривають темперамент й імпровізація, а Лаутер вражав ясністю й точністю малюнка ролі й чіткістю, виразністю думки. Почуття Пінни падали на глядача, як вільний природний водопад, а Лаутер спрямовував свої почуття вибраними каналами. Пінна довіряв інстинкту, Лаутер – розуму. У створенні образу Пінна ґрунтувався на інтуїції, Лаутер – на інтелекті. Тому в Пінни були спалахи, а Лаутер зберігав цілісність. Їхнього виходу на сцену всі чекали, тому що талант кожного із них викликав цікавість – як він це зробить? (Один із найважливіших моментів у психології сприйняття театрального мистецтва!) Пінна викликав захоплення, Лаутер вражав. Пінна був самобутнім, неврівноважним, азартним, ніколи не економив свого голосу. Він розкошував ним і в драмі, і в опереті. Пінна навіть співав в опері! Лаутер повернувся з Першої світової війни

з хрипотою в голосі. Йому так і не пощастило повністю відновити його. Це наклало певний відбиток і на стиль гри Лаутера. Він повинен був розумно й точно розрахувати свої голосові можливості, щоб «притриманий» голос досяг відповідної мети. Тому стиль його гри був скупішим, «притишеним», вияв почуттів вужчим, делікатнішим. Але в моменти кульмінацій, вибухів він спрямовував голос точно й економно на ударне, ключове слово чи фразу, і вони звучали сильно й пристрасно.

Лаутеру не вистачало багатьох якостей, щоб грати героїв. Він це добре усвідомлював. «Високий трагізм далекий від мене. Те, що можуть Леонідов¹ чи Кортнер², мені не дано, – говорив він. – У драматизмі я досяг стелі своїх можливостей і спустився звідти з гулею на голову. Не вистачило віри й майстерності. В акторському мистецтві є два ступені драматизму. Вищий ступінь – трагізм. Якщо першого можна досягти звичайною майстерністю, тобто опанувати певну висоту темпераменту, піднесення, то другий доступний тільки справжньому натхненню. Це можна порівняти із злетом орла. Актор, що досягає цього ступеня, вже ніби творить чудо, він *вражає* нас, ніби не докладаючи до цього жодних зусиль, нічого не нав'язуючи, володіючи нами у високому, приголомшливому піано. Я зрозумів це пізно. Пінна досяг цього раніше від мене»³.

Митець повинен розширювати межі своїх можливостей, але дуже важливо відчувати ці межі. У кожного актора є своя тема, яка визначається й твориться його внутрішніми й зовнішніми даними. Навіть найкращий

1. Леонідов (справж. пріз. – Вольфензон) Л. М. (1873–1941) – російський актор, режисер, педагог (прим. ред.).

2. Кортнер Фріц (1892–1970) – німецький актор і режисер.

3. Із бесіди А. Лаутера з автором. Тарту, 16 лютого 1958 р.

актор може втратити себе, може не бути правдивим, зазнати фіаско, якщо візьметься за те, що йому чуже.

Лаутер, якщо ділити акторів за старими ознаками ампула, – актор характерний. І тут він пройшов значний шлях, зігравши різноманітні характерні ролі. Його діапазон – найпротилежніші образи, що дісталися нам у спадок від світової драматургії. І були такі п'єси, в яких Лаутер протягом життя переграв цілий ряд ролей. У «Гамлеті» – Фортинбраса, Гамлета й Короля, у «Домовику» Е. Вільде – Пійбелехта й Сандера, в «Ревізорі» – Хлестакова, Городничого, а також Христіана Івановича Гібнера і ще декілька невеличких ролей.

Аналізуючи складові гри Лаутера, треба брати до уваги, що Лаутер був режисером. Творча сила Лаутера поділилась порівну між грою на сцені й режисурою (раніше в естонському театрі було прийнято, щоб режисер виконував у своїй постанові головну роль). Це позначилось як позитивно, так і негативно і на його грі. Позитивно в тому плані, що ролі Лаутера завжди вибудовувались дуже чітко, впевнено за формою, лінія розвитку ролі була тактично продуманою й послідовно проходила.

Але Лаутера підстерігала небезпека, що завжди підстерігає акторів-режисерів, – вона називається режисерською грою.

Коли він шукає під час репетицій рішення ролі, то може в один день «запропонувати» одразу декілька різних малюнків ролі, і кожен з них вражатиме вас своєю оригінальністю. Така здатність трапляється рідко! Цьому блискучому акторові потрібен був досконалий режисер, якому б він підкорявся з довірою і цілковито. Та ба, такого режисера в Лаутера не було, і він змушений був сам бути режисером своїх ролей.

Про гру Лаутера критики й глядачі говорили, що в нього все продумано до дрібниць. Беру на себе сміливість стверджувати, що це не так. Його зошити з ролями чисті. Метод, за яким все треба до деталей продумати завчасно, є нижчим від рівня мистецтва Лаутера, його можливостей, його ставлення до творчості. Користуватись цим методом – означає занурити «акумулятор» творчості тільки в себе, що нівелює спілкування й імпровізацію. А Лаутер під час репетицій дуже гнучкий, весь у пошуках, його пропозиції народжуються тут же, під час репетицій. Я неодноразово міг переконатися в цьому під час репетицій вистав, в яких ми обидва грали.

Лаутер признавався, кажучи про свою роботу: «Рациональний той, хто детально розробив свою гру і діє згідно з попередньо знайденим рішенням. Я так не робив, це – міф. Імпровізація – ось чим я керувався. Коли роль вивчена, хочеться багато репетицій. На репетиції шукаєш. Там визначаються взаємовідносини, виникають знахідки. Їх фіксуєш. Сірано я намагався продумати заздалегідь, і... невдача».¹

Лаутер зіграв в історії естонського театру роль реформатора. Річ не тільки в тому, що він запровадив у театрі «Естонія» тверду дисципліну і що підніс театральну етику. Головне в його театральній реформі було те, що на перший план він вивів режисуру, трактуючи її як самостійне мистецтво, підніс роль і значення режисера, вбачаючи в ньому втілювача ідеї й форми спектаклю як твору театрального мистецтва. Його точні за конструкцією та стилем постанови свідчать про піклування режисера, продуманість, точність і контроль, яких вима-

1. Из бесіди А. Лаутера з автором. Тарту, 16 лютого 1958 р.

гало народження спектаклю (як правило, з тридцятьма репетиціями).

Зовсім іншим був творчий склад Пінни. Пінна теж ставив багато спектаклів і був сам собі режисером, але це було тоді, коли перший актор, постановник і директор театру частіше всього виступали в одній особі. Коли ж утвердився принцип ансамблю, Пінна виконував функції режисера тільки в окремих випадках.

Якщо режисерський екземпляр Лаутера повен найдетальніших зауважень і точних мізансцен, то режисерський екземпляр Пінни чистий. Ось переді мною режисерський екземпляр Пінни – «Юдіф» Геббеля. Абсолютно чиста книжка. Місцями тільки скорочення, жодної помітки, хоч Пінна грав самого Олоферна. Тільки п'ята дія – «Табір Олоферна» – рябий від приміток:

«Вражений - роздумує».

«Скляний погляд, очі широко відкриті – згодом пристрасно палаючі».

«Маленька пауза, дивиться в очі хтиво, повільно обнімає».

«Обличчям до народу, очі зажмурені».

І далі все так само. Що це – перший натяк на задум виконання чи фіксація результатів робочого процесу? На мій погляд, швидкі начерки, в яких позначено внутрішнє життя ролі. Вони свідчать тільки про спосіб гри й характер роботи в той час.

Та безумовно, Пінна-актор, який у дев'ятисоті роки завдяки своєму блискучому таланту зайняв провідне місце, у сорокові був справедливо визнаний народним артистом, – пройшов разом із часом і мистецтвом великий шлях. Час, історичні зміни й розвиток мистецтва позначилися на глибині таланту й особливостях гри Пінни.

Він сам не раз говорив про те, наскільки складним було його сприйняття нової епохи й нової манери гри. Нам відомо, як зняковів Пінна і якою подією було для нього те, що Лаутер не запросив суфлера на час постановки п'єси «Той, хто отримує ляпас», і Пінна змушений був вивчити роль напам'ять. Ми знаємо і те, що рівень виконання Пінни навіть у зрілому віці цілком залежав від того, подобалась йому роль чи ні. Ролі, які були йому не до вподоби, він робив байдуже, не докладаючи зусиль, без будь-якого напруження, навіть не вчив тексту.

Він міг сказати зі сцени все, що завгодно. Занадто вірив у свій талант. Імпровізатором він був незрівняним.

У нього не було якогось методу роботи над роллю.

Антс Ескола, який часто грав із Пінною в комедіях і оперетах, говорить: «Пінна не любив репетицій. Якщо для нього роль була зрозуміла, особливо в комедії, то скаржився: «Чого він так довго працює, у мене роль починає розсипатися».

Мистецтвознавець Расмус Кангро-Поол пише, аналізуючи творчий шлях і талант Пінни: «Характер і ставлення до життя Пауля Пінни були такими, що він не був постійним, за все хапався, іноді був поверховим. Почуття самоконтролю було зовсім відсутнє, то ж не оберігало його і не керувало ним. Його надзвичайні здібності палахкотіли, як полум'я, з такою спонтанною силою, перед якою досягнення інших митців здаються сухуватими».

Але режисер Прійт Пильдроос, під керівництвом якого Пінна створив свої найкращі образи, говорить: «Пінна шпурляв і розкидав, бо було чим шпурляти і розкидатись. Пінна був єдиним в «Естонії», хто прийшовши

на репетицію, скидав піджак, краватку і починав репетирувати. У ньому була жага до репетицій.

На репетиції ніхто не розумів, що робить Пінна. Лаутер шукав рухи, ходу, і коли відчував ґрунт під ногами, роль починала і внутрішньо рухатись, рости. Ватажок Кепенеті – найкраща роль Лаутера в моїх поставах – була розроблена ним до тонкощів. У Лаутера було готово все зразу. У Пінни спочатку нічого не було.

У моїй режисерській практиці Пінна – єдиний актор, який говорив: «Почекайте, почекайте-но, вернімось назад». І так п'ять-шість разів, поки не відчувалось, що головне схоплено. Не інтонації, не рухи, а характер, суть сцени зловлено. І коли цей момент наставав, він більше сцену не повторював. З ним неможливо було заздалегідь готувати режисерський план; він міг так здивувати, що доводилось відмовлятись від уже накресленого рішення.

Пінна не був пасивним на сцені, він використовував усе оточення, всі ситуації, втягував у гру всі речі. Його виконання насичувалось його соковитою фантазією. Партнери завжди хотіли, щоб Пінна почав «розгін», набрав оборотів, бо своєю грою він захоплював оточуючих.

Пінна дуже добре грав ролі французів. Манера його виконання нагадувала французьку. Але в момент трагічних піднесень у нього була суто російська одухотвореність».¹

На питання, чи була гра Пінни близька до російського чи німецького театрів, Лаутер мені відповів: «До французького театру», – і додав: «Темперамент у нього був запальний, швидше французький, ніж слов'янський...»

На сцені, – продовжував Лаутер, – я ніколи не бачив у нього вологих очей. Він витирив удавані сльози, а в залі плакали. (Я і в житті бачив його сльози лише один

1. Із бесіди П. Пільдрооса з автором. Таллінн, 17 січня 1958 р.

раз, коли 1945 року вслід за радянськими військами ми досягли кордонів Естонії).

Пінна мав гостре око, на нього все впливало, він усе пропускав через себе і досягав природності. На диво відчував глядача. Якщо розумів, що не веде за собою публіку, робився нервовим. Тоді відкидав усе знайдене на репетиціях й імпровізував. Щоб заволодіти глядацьким залом, знаходив прийом і натискав на всі педалі, поки публіка не починала сміятись. Повторюючи цей прийом, міг втратити почуття міри.

Він умів вдихнути життя в оперету, а драма інколи бувала у нього оперною.

Пінна готував роль швидше від інших і потім зношував її. Поки інші його наздоганяли, Пінна забував свою роль.

Характерною рисою цього блискучого таланту була радість гри. Він був гарячий, вольовий. Грав завжди «агресивно», завжди напористо. В цьому з ним ніхто не міг зрівнятись. Очі Пінни горіли і дивовижно випромінювали все, чим він жив. Якщо він любив роль, то з ним гарно було грати в парі.

Пінна був майстром із багатючим діапазоном прийомів. Він був би великим актором, якби менше любив успіх у публіки».¹

На щастя, збереглись записки самого Пінни, вони, незважаючи на їхню скупість, допоможуть нам завершити його портрет, бо свідчать про його розуміння акторського мистецтва і власного місця в цьому мистецтві.

Пінна цінував гнучкість і талант російських акторів старої школи, які сьогодні грали комічні ролі у фарсах, а завтра творили трагічні образи – аж до Гамлета. Він

1. Із бесіди Лаутера з автором. Тарту, 16 лютого 1958 р.

протиставляє цьому типу митців поділ на амплуа. (Різнобічний талант характерного актора Вернера Краусса¹ він вважав унікальним явищем на Заході).

Пінна зараховував себе до цієї старої школи і вважав, що вона вмирає. Записи Пінни зроблені в останні роки його життя, і, очевидно, в нього були причини для скепсису, коли він, захищаючи «стару школу» й говорячи, що вона «робила актора гнучким, різнобічним», з гіркотою зауважує: «Хоча сьогодні в це мало хто вірить»².

Висновки, зроблені Пінною, безперечно, заслуговують на увагу. Ось, наприклад, як правильно він писав про партнера:

«Кожен путній, здібний актор шукає і хоче мати, оскільки це можливо, сильного партнера. Добрий партнер дає можливість кожному свідомому актору грати з піднесенням, запалює його темперамент, ущільнює діалог, допомагає тримати рівну з партнером силу голосу. Якщо партнер слабкий, немає гармонії».³

«Мені подобається перевтілюватись, подобається випробовувати свою владу над глядачем, завойовувати його довір'я», – наводить він слова В. Поліцеймако⁴, якого, до речі, дуже любив.

Своє мистецьке кредо Пінна виробив, спираючись ні на кого іншого, як на Коклена Старшого⁵.

1. Вернер Краусс (1884-1959) – відомий німецький актор театру і кіно.

2. P. Pinna. *Målestused*, II, I к. 50-52. Рукопис. Музей театру і музики в Таллінні.

3. Там само.

4. Поліцеймако В. П. (1906–1967) – російський актор (прим. ред.).

5. Коклен Старший (справж. ім'я – Бенуа Костан) (1841–1909) – один із найяскравіших реалістичних акторів французького театру (прим. ред.).

Пінна каже, що коли актор плаче на сцені справжніми сльозами – це ще не мистецтво. З розумінням процитувавши слова Коклена – «сценічне мистецтво полягає в тому, що актор без справжніх сліз так уміло вдає плач, що глядач вірить йому, не бачачи сліз, і починає, дивлячись на актора, й собі плакати справжніми сльозами. Актор, який домігся цього, – справжній митець сцени», – Пінна продовжує: «Прикидатися на сцені річ зрозуміла, навіть необхідна»¹. Заперечував Пінна прикидання тільки за кулісами, як і манірність і чванькуватість.

* * *

Отже, ось вони – Рейман, Бауман, Пінна й Лаутер, стоять перед нами як живі протиріччя й розмаїття мистецтва. Різниця між ними настільки виразна, що немає сенсу робити підсумки.

Ці чотири різні актори не наближаються один до одного, як не наближаються чотири ніжки стола, хоч їх і об'єднує те, що вони разом тримають на собі стіл. Тут криється простір мого театрального світу. Цих артистів єднає те, що вони великі митці. У всьому іншому вони абсолютно різні і ні в чому не повторюють один одного.

...Залишимо їх на деякий час. Ми ще повернемося до них у наступних розділах.

1. P. Pinna. *Mälestused*, II, I к. 50-52. *Рукопис. Музей театру і музики в Таллінні.*

ШКОЛИ І ТАЛАНТИ



ПРО КОГО ПРИЙМАЛЬНА КОМІСІЯ КАЖЕ:
ТАЛАНОВИТИЙ? РОЛЬ ШКОЛИ В РОЗВИТКУ
АКТОРА В НАШІ ДНІ. ЩО МАЄ ДАТИ
НАВЧАННЯ В ШКОЛІ ДЛЯ САМОСТІЙНОГО
ПОЛЬОТУ В МАЙБУТНЬОМУ?
ЯКИМИ ЯКОСТЯМИ МАЄ ВОЛОДИТИ І ЯКИМ
ВИМОГАМ ВІДПОВІДАТИ МОЛОДА ОСОБА,
ЩО ПЕРЕХОДИТЬ З НАВЧАЛЬНОЇ СЦЕНИ
ІНСТИТУТУ (ВИЩОГО НАВЧАЛЬНОГО
ЗАКЛАДУ) НА СЦЕНУ ТЕАТРУ?

У ПОШУКАХ ТАЛАНТІВ

У театральному інституті починаються вступні іспити. Які хвилюючі дні! Збирається багато юнаків і дівчат, і з поміж них вибирають майбутніх акторів.

Вибирають? На якій підставі? За якими мірками? Чому в одному випадку всі члени комісії одностайно «за», в іншому – всі «проти», в третьому – дехто «за», дехто «проти», а дехто утримується. Чого якогось хлопця чи дівчину ми приймаємо беззастережно, хтось викликає сумнів, а від когось зразу ж відмовляємось?

Кого ми шукаємо?

Досвідченого, зі «стажем», учасника самодіяльності? Ні. Ми шукаємо обдаровану молоду людину, шукаємо талант із народу.

На екзаменах у технічному вузі, як правило, оцінюють знання, аналізують результати іспитів, вивчають атестат за середню освіту.

При прийомі в театральне училище визначальним фактором є природні здібності, потенціальні можливості. Якщо б хтось попросив назвати їх, це було б важко зробити. Що вважати суттєвими рисами для майбутнього актора чи актриси? Зовнішність, фігура, голос, очі, рухи? І так, і ні. Це гарні якості.

Але якщо відсутній темперамент? Внесемо до переліку і його. А раптом бракує розуму? Отже, додамо і

це. А якщо нема чарівності? Ну, що ж, долучимо ще й чарівність. Так, але що ж таке – чарівність?

О, ми будемо називати все нові і нові показники і ставити нові й нові питання. Що таке темперамент? Що таке заразливість? Що таке мужність? Чи жіночність?

І врешті, напевно, запитаємо: добре, ми шукаємо талант, але скажіть, будь ласка, що таке талант?

Багатьох людей мистецтва я запитував – «що таке талант?». Я не отримав двох однакових відповідей. При тому відповіді були по-своєму правильними, всі вони розкривали більш-менш істотні риси, характерні для таланту. Траплялися, звичайно, і такі митці, які на поставлене питання тільки знизували плечима і стверджували, що талант неможливо пояснити. Кажуть: талант, як і краса, поняття якісне, і кількісними показниками його не пояснити. Буває так: у гарному обличчі жодна окрема деталь не є гарною, а все разом чудове. Так і з талантом. Є люди, які чи з консервативності, чи з ліні думки вважають талант «божою іскрою» і на цьому зупиняються.

Навіть такі гіганти театрального мистецтва, як Немирович-Данченко¹ і Станіславський, намагаючись визначити суть таланту, до довгого переліку його визначальних рис вимушені були додати «й інше, й інше».

Немирович-Данченко говорив: «Мистецтво актора дуже складне, і дані, з допомогою яких актор оволодіває глядачем, дуже різноманітні. Заразливість, особиста чарівність, інтуїція, дикція, пластичність і краса жестів, нахил до характерності, праця, любов до справи, смак і інше, й інше»².

1. Немирович-Данченко В. І. (1858-1943) – письменник, режисер, педагог, засновник МХТ (прим. ред.).

2. Вл. И. Немирович-Данченко. Статті. Речі. Беседи. Письма. М., «Искусство», 1952, стр. 355

Станіславський на ним же поставлене питання – «що таке талант?» відповідає: «Талант – це щаслива комбінація багатьох творчих здібностей людини в поєднанні з творчою волею»¹.

Він перераховує, в чому полягають творчі здібності актора: «...спостережливість, вразливість, пам'ять (афективна), темперамент, фантазія, уява, внутрішній і зовнішній вплив, перевтілення, смак, розум, відчуття внутрішнього і зовнішнього ритму й темпу, музикальність, щирість, безпосередність, володіння собою, винахідливість, сценічність та ін., та ін.»².

І додає: «Потрібні виразні дані, щоб втілювати творіння таланту, тобто потрібен гарний голос, виразні очі, обличчя, міміка, лінії тіла, пластика та ін., та ін.»³.

І, очевидно, незадоволений знайденою відповіддю, не зважаючи на видиму повноту, він підсумовує: «Як бачите, визначити талант – завдання нелегке і розібратись у ньому дуже швидко неможливо»⁴.

Відомий голландський вчений, дослідник проблеми таланту, доктор Г. Ревеч у своїй книзі «Талант і геній»⁵ теж робить спробу визначити риси художньо обдарованої особистості. Доктор Ревеч називає три різні ступені талановитості, як це зазвичай робиться в психології, і створює таблицю, якою намагається коротко пояснити це складне питання.

Наведу таблицю доктора Ревеча:

1. К. С. Станиславский. *Собрание сочинений*, Т. 5, стор. 300.

2. Там само.

3. Там само, стор. 301.

4. К. С. Станиславский. *Собрание сочинений*, Т. 8, стор. 156.

5. Dr. G. Rèvèsz. *Talent und Genie*. Bern, 1952, S. 164.

Властивості особистості художника

Ступінь талановитості	
I З передумовами	<ol style="list-style-type: none">1. Здатність вживатись у природу.2. Відчуття гармонії і пропорцій.3. Технічне вміння.4. Правильний вибір засобів виразу.
II Талановитий	<ol style="list-style-type: none">1. Багатство переживань.2. Фантазія художника.3. Оригінальність зображення.4. Прагнення до кращого (оптимуму).5. Постійний розвиток і збагачення художніх засобів виразу.
III Геніальний	<ol style="list-style-type: none">1. Постійно зростаюча незалежність творчої діяльності.2. Несхитна віра у власне покликання.3. Створення власного духовного світу.5. Прагнення до досконалості.

Таблиця Ревеча узагальнена, він готував її не задля застосування до акторського таланту. Розглядаючи таблицю щодо наших потреб, ми можемо погодитись з багатьма особливостями, необхідними для талановитого актора. Однак практика переконує, що таке теоретичне узагальнення нічого не дає.

ЩО ТАКЕ АРТИСТИЧНА ІСКРА?

Виникає питання, чи можливо взагалі назвати всі передумови акторської творчості і ті дані, якими незаперечно має володіти актор? Адже ми знаємо, що за кожним новим акторським досягненням стоїть видатний митець – неповторна особистість, яка несе в собі щось, що відрізняє її від інших. Його новизна – в запереченні чогось зношеного, бо він дитя нової епохи, він несе в собі прикмети часу, що рухається вперед. При цьому він навіть може не усвідомлювати цієї новизни.

І все-таки є щось спільне як у «нових», так і в «старих». Те, що дає право сказати про одного, і про другого: «Справжній актор!». Те, що в якомусь юнакові чи дівчині примушує всіх членів комісії на вступних іспитах сказати: «Приймаємо».

У народній мові кожен предмет чи властивість має точне й виразне слово – визначення. У нас народ каже – іскра. В одного ця іскра є, в іншого немає. Іскра нічого не пояснює, але вона робить образно відчутним те «щось», яке об'єднує всіх талановитих акторів.

Допитлива думка людини намагається все зрозуміти, розгадати всі загадки, чи, якщо це дуже важко, принаймні зазирнути в глибину, намагатись проаналізувати і пояснити все доступне сьогоднішньому рівню розвитку науки. (І хіба не в цьому найвище щастя людини!).

Мені хочеться підкреслити одну рису. Ті, в кому передбачався талант, примушували дивитись на себе й слухати себе. Важливим був не результат. Важливо, що вони привертали до себе увагу. Вони запам'ятовувались.

Чітко згадую, як складав вступний іспит один юнак.

Багатьох абітурієнтів я просив виконати такий етюд: зобразити трьох різних вчителів своєї школи, як вони

входять у клас і починають урок. Дійшла черга до цього юнака. Був він звідкись із провінції. На попередній співбесіді нічим не привернув до себе уваги. І зовнішні дані ні про що не свідчили: слабенький, нижче середнього зросту... В розмові сором'язливий, скромний, навіть дещо потайний.

І ось він з'являється на сцені у світлі прожекторів такий самий тихий, скромний, худорлявенький... Ні, не худорлявенький, а стрункий, поставний, пластичний. Під час співбесіди цього не було помітно. І які гарні руки, виразні до кінчиків пальців, хоч він їх не демонстрував. І очі. Як вони притягують до себе. Дивиться на щось, і ви дивитесь разом з ним. Замислиться, і ви намагаєтесь розгадати, про що він думає. І здається, що його попередня стриманість від задуманості, його скромність – від змістовності, жест не скупий, а виразний і завершений.

Ось його колишня вчителька вимальовується на диво стрункою, точною й безперервною контурною лінією «на білосніжному папері». Зображаючи вчительку, юнак витягнувся й прогнувся вперед, ледь згорбившись. Вона трошки затиналась, ця вчителька. Не те щоб затиналась, але приголосні на початку слова були якимись «клейкими», як поштові марки, і трошки занікувались. Усе це було передано сучасно, тонко, і в цьому була чарівливість. А згодом інший учитель. Він пише на дошці формули й повторює цифри крізь зуби дивним гортанним голосом. І третій. У цього при ході ноги виступають поперед тулуба, він дивиться на всіх знизу вгору, ніби бачить цей світ у «бичачій перспективі». І раз по раз, через короткий проміжок часу, зі свистом видмухує крізь ніс струмінь повітря.

І для всього цього юнакові потрібен був не пензель, а тонка голка графіка... В його діях була зосередженість,

діловитість, точність. До того ж здавалось, що він випромінює сяйво, ніби світиться.

Закінчивши етюд, він дивиться на нас своїми карими очима, зачіска трошки розтріпалась, якийсь вихорець – хлестаковський – стирчить, постава тіла пластична, навіть трохи жіноча. Скромно посміхається, і його посмішка, як морська хвиля, досягає нас і заповнює весь притихлий зал... Потім він читав вірш. Посередньо. Закінчивши, вклонився, ніби вибачаючись, і легенько посміхнувся, чомусь примруживши одне око, і ця посмішка вийшла саме через одне око, така собі «одноока посмішка». Потім він пішов зі сцени, але як?! Я рідко бачив, щоб людина виходила і примушувала відчутти свій відхід. Закінчився іспит, я побачив його в коридорі, він знову був невиразним, блідим, як і на співбесіді.

Цей юнак був одним із тих, про кого комісія одно-стайно вирішила: знайшли актора! Він примусив дивитись на себе й слухати себе. Досі не похитнув нашої віри й не затьмарив спогадів.

Безсумнівно, іспитові виступи тих, кого нарекли талановитими, хто і талановитим пішов у життя, пам'ятаються виразно, незважаючи на роки й свіжі враження.

Ми дивились на них – і бачили, ми їх слухали – і чули. Вони підкоряли нас собі.

Чим?

Пам'ятаю, якось я запитав М. О. Кнебель, начебто між іншим:

– Маріє Осипівно, що є головне, без чого неможливо стати актором?

І Марія Осипівна відповіла не замислившись:

– Заразливість.

– Це чарівливість особистості?

– Чарівливість – так. Особистість – це інше. Можна бути особистістю і не бути заразливим на сцені. Заразливість примушує багато прощати. Вона створює і об'єднує дуже багато. Привабливості не навчишся, її не придбаєш.

Вол. І. Немирович-Данченко говорив: «Я постійно вживаю слово «заразливо», тому що всякий талант – і письменницький, і акторський – саме у здатності заразити інших людей своїми (наразі так їх будемо називати) «переживаннями». Це і є талант, окрім «даних» – сценічних чи не сценічних»¹.

Немирович-Данченко прекрасно пояснює цей дуже складний і важливий процес акторського мистецтва. Пояснення таке просте й влучне, яке, напевно, міг зробити тільки він.

«...У кожній людині є – це загальновідомо – всі риси людської сутності... Усі ці риси ми носимо в собі. Але в однієї людини така фізіологічна сутність, що саме ті риси, ті нерви, якими вона живе, розвиненіші, а інші майже атрофовані. Ті риси, які більш розвинені, й характеризують її особистість.

Якщо зробити психологічний аналіз, то виходить так, що актор, залежно від завдань, які він ставить перед собою, посилає думку тим нервам, які йому необхідні. Так блискавично, що неможливо вловити. І якщо він володіє сценічним талантом, то ці нерви вібрують і швидко приваблюють, притягають»².

Я хочу особливо підкреслити умову, яку висуває Немирович-Данченко: «якщо він володіє сценічним талантом». Тоді буде зрозумілішим подальший хід його думок, чому один актор захоплює зал, а інший

1. Вл. І. Немирович-Данченко. *Статті. Речі. Бесіда. Письма*, стор. 200.

2. Там само.

залишає його холодним, байдужим: «Ви легко можете собі уявити, що ось цей актор не тільки глибоко мислить, але й глибоко відчуває. Він може добре грати, щиро, і все одно це буде якось холодно. А інший менш мислячий і менш чуттєвий, ніж цей актор, але є в ньому щось таке, що дозволяє послати думку таким нервам, які затріпочуть і дуже швидко запалять глядацький зал»¹.

Станіславський часто визначав привабливість актора як чарівливість або силу притягання, що по суті збігається з визначенням Немировича-Данченка.

Станіславський так трактує чарівливість:

«Чи знаєте ви таких акторів, яких, щойно вони з'явилися на сцені, глядачі вже люблять? За що? За красу? Але часто вона відсутня. За талант? Він не завжди заслуговує на захоплення. За що ж? За ту невлочиму особливість, яку ми і називаємо чарівливістю. Це привабливість всієї постаті актора, яку не можна пояснити, у якого навіть недоліки перетворюються у достоїнства, і їх копіюють його шанувальники й послідовники.

... ця особливість називається «сценічною»... чарівливістю»².

Дуже важливо зрозуміти, що життєва привабливість не збігається зі сценічною. (Є ще третій вид – кінематографічної привабливості). Людина повинна пройти через «очисний вогонь» театральних прожекторів чи кіноюпітерів, щоб стати нарешті відкритою – в сенсі краси й привабливості. Тут можливі дивні знахідки. Людина, в житті неприваблива, може стати привабливою і навпаки. (Згадаймо знову юнака із провінції, про виступ якого на іспиті я щойно розпові-

1. *Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседа. Письма, стор. 200-201.*

2. *К. С. Станиславский. Собрание сочинений, Т. 3, стор. 234.*

дав). Тому домовимось, що будемо говорити тільки про сценічну привабливість.

У деяких акторів ви відчуваєте так звану інтелектуальну привабливість. На сцені вони виглядають інтелігентно. В їхніх очах, рисах обличчя, поставі, рухах, у всьому відчутна робота думки, мудрість, благородство духовних інтересів.

Про деяких акторів (чи актрис) кажуть, що вони приваблюють мужністю (чи жіночністю). Це означає, що актор на сцені справляє враження мужності, а актриса на сцені дуже жіночна (грубіше цю якість ще можна визначити англійським словом «сексапіл» – притягання статі). Той, хто працює в театрі, знає, як це важливо: адже від однієї тільки сценічної якості залежить, чи може цей актор зіграти роль Кречинського, Паратова, Петруччо, чи може зіграти актриса роль Нори, Дездемони, Мірандоліни, не кажучи вже про Кармен.

Є актриси, які надовго зберігають привабливість наївності. Дитяча безпосередність, відвертість, чистота й цнотливість – основні струни їхньої творчості.

Буває навіть привабливість зла – в акторів, що досягають особливої глибини, сили впливу й достовірності негативних властивостей людської душі. У трупі вони антагоністи до тих, хто випромінює на сцені доброту й світло. Якщо одним акторам близькі Фауст чи Фердинанд, то іншим – Мефістофель чи Вурм.

Не можна не сказати і про акторів з трагічною привабливістю. Комізм на сцені їм чужий. Але для втілення світової скорботи й людських страждань вони мають незмірну широту й силу. В їхньому голосі звучить орган. У душі відлунює буря фуг. Глибина їхніх почуттів бездонна. Градус напруги пристрастей вищий, ніж у інших. Темперамент полум'яний. «Вибухова сила» вражає. І їхня здатність запалювати, заворожувати гля-

дацький зал проявляється у відтворенні поезії й трагедії людини.

Тут знову спадає на думку Лійна Рейман.

Коли я дивився вистави Пірейського театру і в «Медеї» Еврипіда почув ще з-за куліс голос Медеї – Папатанасіу, що розривався від пристрасті, мені згадалась Лійна Рейман. Папатанасіу й Рейман – сестри. І хоч зовні вони не подібні, про це одразу забуваєш. Їх об'єднує душевна сила й сила голосу. Ці актриси здатні піднятися до вершин людського страждання. Їхнє мистецтво приголомшує настільки, що це неможливо забути. Це художники справжньої трагедії. Їхня індивідуальність унікальна. Трагіків народжується мало. І тільки деякі з них стають великими.

Але й перед комічною привабливістю, вмінням впливати на зал гумором теж можна схилити голову. Воно на сцені таке цінне й рідкісне явище, як і привабливість трагедійна.

Комізм страждає від насильства, нерозуміння, від театральної рутини і розумової обмеженості так само сильно, як і трагедія. В комедії зісковзнути на сурогат так само легко, як і в трагедії. Молодь, яка володіє комічною привабливістю, необхідно обережно скеровувати в бік справжньої великої комедії. Їм особливо треба розвивати смак і такт, їм треба допомагати досягти тонкості, глибини і відчуття багатства думки комедії.

Насамперед треба зрозуміти парадокс: «серйозність комізму». Найтяжча розплата неминуче чекає на тих, хто прагне «зробити» жарт.

Пам'ятаю, Бауман сказав про головного героя однієї провальної кінокомедії: «Він дуже хотів жартувати, але справа була до біса серйозною».

Цей парадокс дано зрозуміти і втілити тільки справжнім комічним талантам. Бауман підкреслював,

що жарт «має виходити сам по собі, несподівано, як для того, хто жартує, так і для слухачів, так, ніби рушниця несподівано вистрілила в руках».

Актори, наділені сценічним комедійним шармом, завжди потрібні в театральному колективі. Для них створено багато ролей, суть яких вони розуміють легко, вільно і вміють примусити їх жити і звучати на повну силу. Такі актори можуть піднятися і до трагедії, але досягають цього йдучи через комізм. Їхні герої, сміючись, стікають кров'ю. Сміх глядачів змінюється на співчуття до людського болю, і зал завмирає в абсолютній тиші. Комічний артист переходить Рубікон. Це добре. Це справжній комізм. Цього досягали Пінна й Бауман у найкращі моменти своєї творчості.

Славетний комічний актор Чарлі Чаплін говорить: «Смішити глядача, та в цьому немає жодних секретів! Весь мій секрет – тримати очі відкритими, розум сторожким, щоб нічого не пропустити з того, що може придатися у моїй роботі. Я вивчив людську природу, бо без неї моє мистецтво немислиме... Знання людської природи – це основа будь-якого успіху»¹.

Як же формується комік?

Не можна заплющувати очі на таку серйозну річ: актор дуже рано пізнає секрет своєї сценічної привабливості. Вже на перших курсах навчального закладу. Досяг успіху в комічному етюді, навчився викликати сміх, набув «слави» коміка і задоволений цим. Йому відома педаль, натискаючи на яку, можна змусити глядачів сміятися. Закінчить він навчання і піде в театр вічним коміком, що здатний натискати на одну-єдину педаль і грати завжди в одному реєстрі. І кажуть: «У театр прийшов ще один комік».

1. Сборник «Чарльз Спенсер Чаплин». М., Госкиноиздат, 1945, стор. 171.

Але є інші, кого не задовольняє те, що дається легко, їм подавай щось складне, навіть неможливе. Це мислителі, вони прагнуть проникнути в глибину... Їх бажання сягають дуже далеко. Межі їхньої привабливості не визначені, бо міняються й розширюються. Міняються й розширюються їхні прийоми. Це люди несподіванок, сюрпризів. Їх чекають і від них чекають. Ніхто не може передбачити їхніх ходів, рішень. Вони можуть здивувати навіть у невластивих для них ролях.

Вони проникають далеко в людську душу і глибоко в самих себе. Повністю розкриваються із середини. Пробуджують і підкоряють своїй волі навіть ті нерви, які у них зазвичай мовчать. Вони притягають до себе, як у комізмі, так і в трагізмі. Їхня сценічна привабливість різноманітна й гнучка. Такі можуть грати Отелло і Яго, Франца Моора й Карла Моора, Нору й Мірандоліну.

Це «десятиборці» в акторському мистецтві.

Саме серед «десятиборців» найбільше акторів з так званою артистичною привабливістю.

Що таке артистична привабливість? Станіславський виразно характеризує це так: «... бувають актори з притаманною їм іншою «сценічною привабливістю». Вони не повинні показувати себе в природному вигляді, тому що не тільки позбавлені особистої привабливості, а й цілковито не володіють силою сценічного притягання. Проте досить такому акторові одягнути перуку, наклеїти бороду, накласти грим, що цілковито приховує його людську особистість, і він стає «сценічно привабливим». Заворожує не він сам як людина, а його артистична, творча привабливість»¹.

Театральна практика засвідчує, що є актори (й учні), які з перших кроків на сцені намагаються «перевтіли-

1. К. С. Станіславський. *Собрание сочинений*, Т. 3, стор. 235.

тись», «залізити в чужу шкіру», завжди бути кимсь іншим, не самим собою. Це не слід плутати з тим прикрим випадком, коли актор не має свого власного «я» і когось постійно наслідує. Ні, ми говоримо про випадки творчого перевтілення. Такий актор соромиться залишатись собою, бо почуває себе голим. Він починає жити на сцені, «звучати» й «випромінюватись», тільки перевтілюючись в образ.

Подібне «перевтілення» – це «допоміжний вентиль», не пошук виходу, а особливість творчої природи. Звідси проростають паростки майбутнього характерного актора.

Так само, як не можна змінити зовнішні дані актора, так не можна й наділити його привабливістю, якщо її нема.

Зовнішні недоліки може компенсувати внутрішнє, духовне багатство, а що замінить внутрішнє убозтво?! Кажуть: «Коли соловей втратить своє пір'я, у нього залишається голос, а якщо пір'я втратить павич, що у нього залишиться?»

У мене перед очима два естонські актори: один старий, другий молодший. Старий – надмірність таланту. 40 років тому він вперше блиснув, як комета. Його голос зачаровує і темперамент бере в полон. Він створив прекрасні образи і в комедії, і в драмі. У нього були великі перемоги, були й промахи. Заважали йому тільки низенький зріст і брак освіти.

Молодий актор, який пригадується поруч з ним, має достатні акторські дані, особливо вистачає йому зросту й освіти: він отримав вищу професійну підготовку. У нього аналітичний розум. Він працелюбний. Не було в нього тільки сценічної привабливості. Він не зігрівав зал. Він пробував грати на сцені декілька років і згодом залишив театр. Був досить честолюбним, щоб залиша-

тись середнячком, і досить витонченим, аби не стати кар'єристом.

Виникає питання: чи не має способу, щоб «розвинути» або «виростити» в собі цю неоціненну якість?

Про це запитував Станіславський:

«... Невже не існує засобів, з одного боку, виробляти в собі хоча б якоюсь мірою ту «сценічну привабливість», якої не дала природа, а, з іншого боку, неможливо боротись з негативними рисами актора, обділеного долею?»

І сам же відповів:

«Так, можна, але тільки до певної міри. До того ж не стільки в сенсі вироблення самої привабливості, скільки з боку знищення бридких недоліків...»

Певною мірою можна навіть досягти «сценічної привабливості» – благородними прийомами гри, доброю школою, що самі по собі сценічно привабливі»¹.

Привабливість – це не постійна цінність – ні в житті, ні на сцені. Привабливість – це відображення особистості. Міняється особистість, міняється і привабливість. Хіба ви не помічали, як актор втрачає сценічну привабливість, наприклад, коли постійно пиячить, морально опускаючись? Він починає блякнути і як людина, і як митець. І починає блякнути його сценічна привабливість. Від внутрішньої спустошеності, очевидно, атрофуються відповідні нерви. Можна втратити здібність володіти цими нервами. Можна втратити здібність володіти думками.

Ми ще повернемося в останньому розділі до цієї теми, коли будемо говорити про втрату таланту.

1. К. С. Станіславський. *Собрание сочинений*, Т. 3, стор. 236.

АКТОРСЬКІ ДАНІ

Аналізуючи випадки повної перемоги над глядацькою залогою, я переконався, що одним із найважливіших чинників такого впливу була сила актора.

Очевидно, сила – одна з найважливіших якостей актора. Що ж стоїть за цією хвилюючою, захоплюючою, підкоряючою особистістю актора? Мускульна енергія? Нервові напруження? «Вибухова сила»? Так, все це й ще багато чого. Сила – це сконцентрована енергія, сконцентрована воля. Вона виражає внутрішній зміст і потенціальні можливості людини. Але це мертвий капітал, якщо немає намагання реалізувати його і вміння ним користуватись. Тому визначає силу не тільки наявність запасів, але й уміння і здатність ними користуватись.

Різні акторські натури наділені різною силою. Вона може проявитись як маса м'язів, як мускульна енергія. Може проявитись у нервовій енергії як електричний розряд. Може проявитись як енергія думки, в концентрованому й глибокому інтелекті.

Тому на сцені бачимо прояви різної сили. Найпримітивніша із них – механічна енергія. Це просто енергія поштовху, сила зіткнення. Груба сила, якою володіє кожен, у кого середня маса мускулів, здорові легені й міцні голосові складки. Її можна порівняти з гарматою кінця середньовіччя, потужність якої вимірював швидкий політ і вага кам'яного ядра.

Другий вид складніший. Треновані мускули й поставлений голос поєднуються із чуттєвою і легко збудливою нервовою системою. В точно розрахованій розумом кульмінаційній точці вибухає така собі «акторська бомба». Вона справляє глибоке враження. Образно кажучи, це вже справжня гармата зі справжнім снарядом. Тут уже йдеться не про механічну силу поштовху, вибух снаряда

вивільнює енергію. Ми це називаємо акторським переживанням.

Але ще є третє. Уміння вивільнити приховану енергію самої природи. На сцені це так само важко, як і в житті. Акторів третього типу не задовольняє «акторська бомба», це периферичне нервово піднесення. З допомогою тренованої психотехніки вони відкривають шлях до глибини свого внутрішнього світу й будять творчу природу. Тоді можна досягти такого приголомшливого вибуху, до якого не дотягнеться ні один мудро задуманий і технічно підготовлений «артистичний удар».

Що сила – не вузько специфічна особливість, а просторе підґрунтя, що дозволяє й передбачає розвиток інших якостей, підтверджують загальноприйняті вирази: сила почуттів, сила волі, сила уяви, сила мислення і т. ін.

Важливою передумовою для виявлення сили почуттів, для інтенсивності переживань і підвищення «градусу» збудження, хвилювання є сила емоційної пам'яті. На вступних іспитах у театральні школи ця щаслива й обов'язкова властивість акторської натури проявляється при виконанні етюдів.

Дуже тонко характеризує емоційну пам'ять Станіславський: «Якщо ви здатні збліднути, почервоніти при одній згадці про пережите, якщо ви боїтесь думати про давно пережите горе, – у вас є пам'ять на відчуття, або емоційна пам'ять»¹.

«Сила емоційної пам'яті має велике значення в нашій справі, – пише далі Станіславський. – Чим вона сильніша, гостріша й точніша, тим яскравіше й повніше творче переживання. Слабка емоційна пам'ять викликає ледве помітні примарні відчуття. Вони не годяться для

1. К. С. Станіславський. *Собрание сочинений*, Т. 2, стор. 217.

сцени, бо мало помітні і майже не доходять до глядацької зали»¹.

Як відомо, є актори, які приховують свої внутрішні порухи, не сміють або не хочуть їх виявляти, не можуть перебороти свою скутість.

Треба розрізнити, де глибоко заховані почуття, а де вони бідні, вміти розрізнити стриманість від байдужості. Це не так просто.

Пам'ятаю одного юнака, що прийшов на вступний іспит. Вся комісія не хотіла його приймати: високий ріст, цікава зовнішність, але безнадійно нечуттєвий.

Мені здавалось, що самовираження цього хлопця гальмувала не тупість, а потайність. Моментами я вловлював якесь внутрішнє горіння в його очах.

Він мене зацікавив. Я викликав його, зробив з ним наодинці декілька етюдів. Результат був такий же: вірші читав тихо, відсторонено, сам собі. Етюди переривав саме там, де дія вимагала самовираження. На питання відповідав коротко – так, ні.

І все ж здавалось, що за цією скутістю він має внутрішні резерви. Я був переконаний, що він від сором'язливості замкнув свої «внутрішні двері».

Прийняли його, так би мовити, на мій страх і ризик.

Цей юнак вже декілька років працює в театрі. Я думаю, що його розквіт ще попереду... Він серйозний, змістовний. У нього потужні резерви. Тільки він ще не вміє вільно ними оперувати. Але у нього вже є сцени й ролі, де він повністю розкрив себе: знайшов шлях, яким спрямувати свій темперамент.

Як розкрити себе? Як знайти шлях до своїх внутрішніх резервів? – ось у чому загадка.

1. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, Т. 2, стор. 238.

Георг Луріх, естонський борець, багаторазовий чемпіон світу, людина величезних фізичних і духовних можливостей, говорив: «Притиснута до стіни людина, яку чекає смерть на вогнищі, так сильно рве кайдани, що кістки чи кайдани ледве витримують. Якщо цю силу виміряти силоміром, то виявляється, що найсильніша людина не зможе з такою силою рвати кайдани, як це щойно зробив найслабший. Це правда, яку не можна приховати і яка свідчить про те, якими резервами володіє людина. Вони настільки зростають, наскільки збільшується воля людини, яка користується ними».¹

Темперамент має бути скерований на певну мету.

Свідоме використання темпераменту дає акторові потужну зброю. Адже сам по собі темперамент – це сировина, резерв. Тільки свідоме його використання робить темперамент продуктивним у мистецтві. Тож як «розбудити свою нервову систему, захопити її всім, що відбувається на сцені, щоб думки, темперамент, емоції актора були захоплені життєвим завданням героя?»².

«... Моє «куди спрямований темперамент» поступово переросло в так звану «наскрізну дію», – писав Немирович-Данченко. – Це по суті те ж саме, що і «куди ви спрямовуєте свій темперамент». Плюс, правда, і *волю*. Спрямувати свій темперамент – це значить проявити волю»³.

Дуже важливий відтінок. Воля вказує, що вся емоційна сфера актора, його нервова система активно прямують до мети.

1. O. Langsepp. *Georg Lurich. Tallinn. 1958. 1 k. 62-63.*

2. М. О. Кнебель. *Школа режиссури Немировича-Данченко. М., «Искусство», 1966, стор. 71.*

3. Вл. И. Немирович-Данченко. *Статьи. Речи. Беседы. Письма. Стор. 201.*

Значення волі в акторському таланті важко переоцінити. Згадаємо відповідь Станіславського на питання, що таке талант?

«Талант – це щаслива комбінація багатьох творчих здібностей людини в поєднанні з творчою волею» (розрядка моя. – *В. П.*).

Творча воля – такий же безцінний набуток актора, як для спортсмена воля до боротьби (це також називають душею борця). Візьміть, наприклад, такого актора, як Антс Лаутер, заберіть у нього волю, і він перестане бути актором.

Є актори з прекрасними даними, але вони залишилися посередніми акторами, тому що їм бракувало волі.

«Воля росте й міцніє на подоланні труднощів. Це одне з основних правил виховання волі»¹.

У театральній педагогіці вихованню й тренуванню волі треба приділяти таку ж увагу, як і в спорті. Визначальним тут є не тільки наявність резервів, але й здібність і уміння ними користуватись.

Чому один спортсмен на дистанції може «викластися» повністю, а інший ні? Спортивний дух, прагнення до перемоги – це не є щось готове, заздалегідь дане, а тільки передумова, яку можна і потрібно розвивати. І тут теж питання в тому, куди спрямовувати темперамент. Навіть на перегонах коней, очевидно, діє цей самий закон. Фахівці кажуть, що коні відчують змагання. Біговий кінь під час перегонів може так «викладатись», що в нього розірветься серце. Кінь-вагозов ніколи так не побіжить.

Волю треба цінувати і як один із шляхів пробудження натхнення. Натхнення характеризується максимальним зосередженням усіх психічних сил людини для вирішення поставлених завдань. Це означає передусім – куди спрямований темперамент. Ще раз повторю слова

1. *Vt. «Psiihhologia». Tallinn, 1960. 1 k. 366.*

Немировича-Данченка: «Спрямувати свій темперамент – це значить проявити волю».

Волю, темперамент і силу – ці передумови акторської творчості не можна відірвати одну від одної. Вони всі три взаємозалежні.

Свіжість думки, яскрава уява й активність – це якості, які здебільшого в таланті актора виступають разом.

Станіславський розрізняв окремі ступені акторської фантазії: «Є уява з ініціативою, яка працює самостійно. Вона буде розвиватись без особливих зусиль і працюватиме наполегливо, безупину, наяву і уві сні. Є уява, позбавлена ініціативи, зате легко схоплює те, що їй підказують, і продовжує самостійно розвивати підказане. З такою уявою теж порівняно легко мати справу. Якщо ж уява сприймає, але не розвиває підказаного, тоді працювати складніше. Але є люди, які й самі не творять і не сприймають того, що їм дають. Якщо актор сприймає із показаного тільки зовнішній, формальний бік – це ознака відсутності уяви, без якої не можна бути артистом».

І на питання: «Якщо уява має для артиста таке важливе значення, то що ж робити тим, у кого її немає?». Станіславський твердо відповідає: «Треба розвивати її або полишити сцену»¹.

Він пояснює далі: «... Уявляти, фантазувати, мріяти означає насамперед дивитись, бачити внутрішнім зором те, про що думаєш»².

«Артист повинен любити й уміти мріяти. Це одна з найважливіших творчих здібностей. Без уяви немає творчості»³.

1. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, Т. 2, стор. 73.

2. Там же, стор. 83.

3. Ежегодник МХАТа, 1945, Т. 1, изд. 1948 р. стор. 321.

Уява завжди пов'язана з логікою мислення. Є люди, які правильно будують свої думки, але надто звично, надто прямолінійно. Шофери скаржаться, що на надто прямих дорогах вони засинають. Такими прямими каналами чи шосе стають думки багатьох акторів і тих, хто намагається стати актором. Вони цілеспрямовані й... нудні.

У поле зору й роздумів таких людей потрапляє все, що середнє. Вони не бачать дуже далекого чи дуже близького. Той, хто зриває з дерева вишні, знає, що найважче помітити ті ягоди, які висять перед носом. Але є люди, що вміють помітити те, що не помічає більшість людей. А те, що бачить більшість, такі люди бачать під якимсь особливим кутом і в особливих зв'язках, так, що тільки дивуєшся, як вони це бачать, і з цікавістю чекаєш, як вони це виявлять.

Таким актором (про нього я вже згадував) був Рутс Бауман. Таким, безумовно, був і Чарлі Чаплін. С. Ейзенштейн говорить про Чапліна: «Коли думаєш про Чапліна, то насамперед хочеться збагнути той дивний хід його мислення, який бачить явища таким дивним способом і відповідає на них такими дивними образами»¹.

Людина з «дивним» способом мислення сягає, зазвичай, таких речей, які потім здаються всім настільки простими, що тільки й намагаєшся зрозуміти – як це ніхто до цього не додумався. Таке особливе мислення дуже цікаве й повчальне. Але про це розмова попереду. Багато тут і вродженого від природи, що органічно присутнє в людині. Будь-що, це надзвичайно цінна якість для справжнього актора.

Я бачив подібну людину на іспитах. Спочатку важко було зрозуміти, чи він дуже розумний чи дуже дурний. Принаймні він здавався дивакуватим. Його прищаве обличчя не відбивало жодного інтелекту. Він був із села, і

1. Сборник «Чарльз Спенсер Чаплін», стор. 137-138.

все його єство «пахло» селом. Дивним було те, що час від часу він говорив мені «ти». Загалом розмовляв він зі мною так, як розмовляють між собою водії. Але в нього це не звучало грубо й нетактовно, а якось приємно, народно, по-сільському. Ми запитали, чи може він показати якийсь етюд. Він запропонував нам цілих дванадцять із дуже несподіваними назвами: «Професор в уяві селянина», «Селянин – оповідач», «Воєначальник XVI століття перед вирішальною битвою», «Квартирний злодій», «Пастух – дурень», «Сільський парубок у суботу ввечері», «Скрипаль, що божеволіє» і т. п.

Неможливо було здогадатись, що він зробить наступної миті. Ідеї виникали в нього тут же, можливо, навіть несподівано для нього самого. Він сипав найрізноманітнішими несподіванками. Про смак не дбав. Ми хотіли подивитись два-три етюди, а несподівано подивились усі дванадцять. Першим був «Воєначальник XVI століття». Він помітив за сценою якийсь старий плетений кіш. І вийшов з кошем на голові, як у шоломі з закритим заборолом. Дивлячись між лозинами коша, він походжав як Дон-Кіхот, слідкував за ходом уявної битви й роздавав накази своїм неіснуючим підлеглим. Згодом битва, здається, розгорілась. Він відкинув коша на потилицю, ніби з іржавим скреготом звільнив обличчя від залізного заборола, схопив із підвіконня випадково покинуту там парасольку, приклав її до ока, як далекогляд, і побачив (чітко це побачили й ми), що хід битви веде до катастрофи, і тільки його особиста участь у бою може врятувати ситуацію...

Вірші він читав хаотично, але в цьому хаосі виникала можливість виникнення нового світу.

Я попросив його виконати ще один етюд на тему, яку пропонував інколи юнакам як пробу їх уяви, фантазії, кмітливості, вміння слідкувати за сучасними подія-

ми. Змістом етюду був космічний корабель. (У той час відбулись перші космічні польоти). Належало передати прискорення, перевантаження, стан невагомості й приземлення, як це кожен собі уявляє. Він попросив хвилину на роздуми. Я запропонував йому передбачені п'ятнадцять хвилин. Йдучи через п'ятнадцять хвилин на сцену, він запитав, чи може використати всю свою фантазію? І коли я сказав: так, прошу дуже, – він швидко зі столів, стільців і іншої бутафорії побудував космічний корабель, ніби будував його принаймні восьмий раз. Космічний корабель мав називатись «Калев» і космонавт – естонець. І тоді він почав. Зі стола, звідки можна було ввійти в космічний корабель, він виголосив запальну й патріотичну промову, розмахуючи руками і посилаючи нам повітряні поцілунки. Прискорення й перевантаження зовсім знесли хлопця. Це були смертельно небезпечні напружені моменти. І хоч він повідомляв у мікрофон, що почувається добре, було видно, що йому дуже нелегко. Але, досягнувши орбіти, він опинився в стані невагомості, і справа пішла веселіше. Різноманітні предмети, які він витягав із кишень, починали теж уявно плавати. Згодом він звільнив себе від пасків і літав разом з речами. Це викликало в нього сміх: сміх спочатку виникав десь між діафрагмою й язиком, а, вийшовши назовні, теж ставав невагомим і ніби літав по кабіні, схожий на гикавку. Коли він заглянув в ілюмінатор кабіни й, очевидно, в чорному світовому просторі раптом упізнав землю, його першим вигуком було: «Така маленька, і навіть там воюють!». Приземлення теж виявилось терпимим для його залізного організму. Коли, виходячи із кабіни, він дивився на неї і на світ з високої купи столів і стільців, в його очах був такий подив, ніби він справді повернувся із космосу. На його живому дитячому обличчі не було жодного прища.

Ми махали руками йому назустріч, коли він злавив з купи столів і стільців, і згодом народилось щось таке, чого ніхто з нас не чекав. Він раптом впав ниць, цілуючи нерухому землю. В приміщенні запанувала та велика тиша, про яку йшла мова вище. Коли він підняв обличчя від землі (а в цей момент ні в кого не було сумніву, що підлога сцени – це земля), його обличчя було мокрим від сліз.

Я запитав, чому він вирішив прийти сюди на іспит, якщо за даними документів він уже рік вивчав юриспруденцію. Він відповів: «Старий у селі сказав: «Вчись на актора, справжньої людини з тебе все одно не вийде»». Ми сприйняли це за жарт, коли він знову стояв перед нами, спітнілий, неотесаний, з недбалою дикцією, негарний, ніби ми й не бачили його космонавтом.

Що сталось з цим юнаком? Ми з великими надіями зарахували його на перший курс. Він почав навчання з натхненням, а згодом потай зібрав валізу і поїхав, не сказавши ні слова, до села. Приблизно через рік він знову з'явився в Таллінні, говорив про внутрішню боротьбу, безгрошів'я, неправильний спосіб мислення, усвідомлення вини, просив вибачити йому і дозволити продовжити навчання. Я дозволив. Його успіхи були нерівними, але все-таки цікавими, і навчальні завдання він виконував з душею. А перед закінченням семестру знову пішов. Пішов, як і прийшов. Чому він взагалі приходив? Я раптом згадав вступний іспит і його власну відповідь на це питання: «Старий у селі сказав: «Вчись на актора, справжньої людини з тебе однаково не вийде»». Старий у селі мав би сказати: «Не вчись на актора, оскільки справжньої людини з тебе не вийде». Старий селянин знав сина, та не знав театру. Син знав театр, та не знав самого себе.

Дуже важливі передумови – уява, фантазія, особливості мислення і т.д. Але є ще щось важливіше, про

що ми говорили, – воля. Воля збирає всі ці передумови й робить їх активними. Найважливіше для актора і на сцені, і в житті – куди спрямований його темперамент: стане театр змістом всього його життя чи не стане!

Далі все залежить уже від цього.

ШКОЛА

У нас в Естонії театральні школи виникли понад сорок років тому у формі драматичних студій.

Якщо оглянутись на минуле театру, ми побачимо, що професія актора, акторське мистецтво набули різючих змін. Змінився сам актор і ставлення суспільства до актора як до громадянина.

Чому люди йдуть на сцену?

Знаменитий німецький актор Август Іффланд¹ писав: «Один шукає в театрі зручне місце для виявлення своїх почуттів в умовах суворого життя й побуту, інший – приємного заспокоєння свого марнославства, ще хтось – легкого й веселого джерела прибутків і арени для своїх пригод»².

Порівняйте цю картину з тим, що відбувається сьогодні, і відразу ж відчуєте велич змін і простір відстаней.

1. *Аугуст Вільгельм Іффланд (1759–1814) – видатний німецький актор, письменник і керівник театру. За традицією обручка його імені передається найвидатнішому німецькому акторові. Після смерті Моїссі обручку Іффланда успадкував німецький актор Вернер Краус (див. стор. 173-175).*

2. *Цитується за книгою: Carl Hagemann. Der Mime. Berlin, 1921. S. 203.*

Звичайно, кожна епоха народжувала потужні таланти, що несли з собою істинність людської правди. Але вони були винятками із правил, вони проривали сучасну їм етику й естетику театру. Тому Немирович-Данченко казав: «І крізь таку суто театральну тканину проривались акторські справжні живі почуття, що вражали своєю правдою. Ці актори мали грандіозний успіх. Вони не зовсім уміли абстрагуватись від різних подробиць свого оманливого мистецтва, однак якась глибока внутрішня правда, охопивши їхні індивідуальності в їхніх акторських даних, так сильно впливала на глядачів, що рвала цю оманливу тканину всієї вистави. Але такі індивідуальності, незважаючи на всю силу таланту, губились у величезній, багатовіковій товщі театральної брехні»¹.

Коли я думаю сьогодні про Лійну Рейман, Рутсе Баумана, Антса Лаутера й Пауля Пінну, вони уявляються мені мореплавцями епохи каравел, героями вітрильників. (У ті часи жили великі мореплавці: кораблі ж були маленькими). З ними пов'язана ціла епоха акторського мистецтва, пора театральної романтики, цілі пласти акторської етики, естетики й совісті театру, гарних традицій, мужності й непохитності. І якщо освіти й філософії їм бракувало, то талант і індивідуальність були незмірно великими.

Вони прийшли в театр і стали великими без школи. Разом з ними прийшло численне покоління акторів, талановитих і менш обдарованих їхніх сучасників, єдиною школою яких була практична робота в театрі. Але це зовсім не означає, що ми можемо щодо школи знизувати плечима, недооцінюючи її значення: неможливо розглядати професію актора у відриві від життя, що пос-

1. Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стор. 171.

тійно розвивається й змінюється, у відриві від еволюції театрального мистецтва.

Театр уже не той, яким він був у їх кращі часи. Він розвивається, його зміни кардинальні, він спирається на інші ідеї. Ми підходимо до мистецьких завдань інакше й граємо інакше, ніж вони в пору свого розквіту. (Я часто думаю: можливо, Бауман і правильно зробив, коли, досягнувши вершин своєї творчості, пішов зі сцени. У спорті і в театрі треба відчувати свій час. Погано, коли час випереджає художника, і він трагічно не усвідомлює, як час своїм безжалісним рашпілем з дня на день сточує його дар).

Перше покоління акторів в Естонії збудувало міст від народного мистецтва до професіонального театру. Рейман, Бауман, Пінна й Лаутер – «останні із могікан» покоління самоуків.

Але якби вони починали свій театральний шлях тепер, у наші дні, вони б, звичайно, не оминули школи.

Ґете говорив про молодий талант, який не визнавав учителів: «... Те, що він самоук, – зовсім не заслуговує похвали. Навпаки, за це його треба сварити. Талант не для того народжується, щоб орієнтуватись лише на самого себе, він має орієнтуватись на мистецтво й на добрих майстрів, які зможуть з нього щось зробити...».

«У всякому мистецтві, – продовжував Ґете, – існує спадкоємність. Коли бачиш великого майстра, то переконаєшся, що він зумів використати достоїнства своїх попередників і саме завдяки цьому став великим. Люди, подібні до Рафаеля, не народжуються на порожньому місці, вони спираються на античне мистецтво й на все те краще, що було створено до них. Якби вони не вміли використовувати переваги свого часу, то про них і говорити було б нічого¹.

1. *Йоганн Петер Еккерман. Разговори с Ґете в последние годы его жизни. М. – Л., «Academia», 1934, стор. 307, 318.*

Якщо школа – це місце, де учень повинен знайти себе, тоді там мають бути дуже розумні, досвідчені вчителі. Інакше можна легко втратити себе й «знайти» вчителя, тобто стати його імітатором. Звичайно, окремі оригінальні самоуки можуть проявлятися в епіцентрі театрального життя і без будь-якої освіти. В театр нерідко приходять із самодіяльності люди, що мають природний великий талант. Це завжди було й буде. І це добре. Але це анітрохи не порушує правила, що артисти сьогоднішнього й завтрашнього театру виростають у школі.

Навіть більше, оновлення театру починається зі школи!

Актор стоїть на роздоріжжі: чи шукати чесну й глибоку правду всією своєю суттю, чи здобувати успіх у публіки, намагаючись сподобатись їй.

«У боротьбі з акторською театральщиною, – говорить Немирович-Данченко, – треба спиратись насамперед на школи, на молоді кадри, не дуже вірячи в те, що актори старого напрямку, навіть якщо вони самі по собі прекрасні індивідуальності, здатні піти новим шляхом. Багатолітня театральна практика надто закріплює в акторі вироблені навички, яких він не в стані позбутись»¹.

Методика виховання акторів у радянських театральних інститутах спирається на школу Станіславського і Немировича-Данченка. Цій скарбниці немає нічого рівноцінного у світовій театральній культурі.

Станіславський пережив свій час і належить теперішньому й майбутньому. Це повинні глибоко усвідомити ті, хто готує покоління акторів завтрашнього театру.

Пам'ятаю, під час одного виступу в Таллінні М. О. Кнебель повторила істину, відкриту Станіславським: «Слова стають штампами, бачення – ніколи», – і

1. Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стор. 189.

додала: «Зрозумійте це до глибини суті. Це відкриття у мистецтві рівне з відкриттям електрики для життя людей»¹.

І дійсно, багато митців вивчили це правило напам'ять, але рідко хто по-справжньому розуміє його і користується ним на практиці.

Таким самим важливим відкриттям мені здається думка, викладена у двох рядках із книги Станіславського: «Не можна грати пристрасті й образи, треба діяти під впливом пристрасті і в образі».

Річ не в тому, що це корисно знати; важливо, що саме тут роздоріжжя двох театрів, двох шкіл, двох уподобань і двох світоглядів.

Цей висновок Станіславського має стати наріжним каменем театральної школи. Всі наші мистецькі поривання повинні перевірятися ним.

Можна почути, що це відкриття давно відоме й використовується на практиці. Не сперечатимусь. Та все ж впевнений, що більшість сприймає його як гасло або етичний закон, а не як основу майстерності. Інакше чим можна пояснити те, що ми бачимо на сцені так багато фальшивих пристрастей і недовершених образів?

Пам'ятаю, як на одному з перших занять у ГИТИСі М. О. Кнебель сказала: «За п'ять років ви не оволодієте нашим напрямом мистецтва. Воно вимагає всього життя. Але за п'ять років ви навчитесь любити цей напрям і не зіб'єтесь на інші шляхи». І, звичайно, основою основ чи, як казав Немирович-Данченко, першою заповіддю Художнього театру є: «Нічого не грати: не грати образи, не грати слова, не грати почуття, не грати положення, драматичного чи комічного, не грати сміху,

1. М. О. Кнебель. Із виступу в Таллінні в Російському театрі 22 лютого 1963 р. Запис автора.

не грати плачу – нічого не грати»¹. Але як це важко нічого не грати, якщо, граючи, можна легко досягти успіху! Як важко нічого не грати, і щоб при цьому на сцені не було сірості, безликості, а виникало розмаїття життя, передане засобами великої художньої простоти.

Ми мусимо зрозуміти, кого ж ми хочемо вчити акторського мистецтва. Нам має бути ще зрозуміліше, кого ж ми випустимо із стін навчального закладу. Має бути усвідомлене те головне, що заважає чи сприяє можливостям самостійного злету молодого актора. Між першим і останнім заняттями у вузі – роки, наповнені багатючими можливостями. Їх треба вміло використати. Абітурієнт, якого ми прийняли на перший курс, повинен не тільки закінчити школу, але, що набагато важливіше, засвоїти творчий напрям. Його суть: перевітлення на основі переживання.

За це відповідає педагог.

ОСНОВИ СЦЕНІЧНОГО САМОПОЧУТТЯ Й СЦЕНІЧНИХ ВЗАЄМВІДНОСИН

Для плавця, боксера, борця і т.д. неправильно за своїти у спорті його основи – означає ніколи не досягнути світового класу. Так і з актором. На жаль, це важко вгадати з перших акторських кроків. На школу, яку пройшов актор, надто мало звертають увагу, ба навіть просто не бачать, чи правильну школу пройшов молодий актор.

Перевіркою її в нашому мистецтві є сценічне самопочуття й найбільш пов'язаний з ним, один із най-

1. Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стор. 209.

важливіших і найтонших елементів акторської майстерності – взаємовідносини з партнером.

Оглядаючись на пройдений власний шлях, слідкуючи за успіхами й провалами своїх супутників-акторів, спостерігаючи за розвитком студентів кафедри мистецтва Талліннської консерваторії й аналізуючи причини їхніх помилок, я чимраз більше переконуюсь, що найважливіше й найважче в нашому мистецтві – домогтися правильного сценічного самопочуття й встановити справжні взаємовідносини з партнерами.

Станіславський бачив основу своєї системи не в таланті й темпераменті актора – він розумів, що цього неможливо навчитись, – а в проблемі правильного сценічного самопочуття¹.

Два найбільші вороги актора – неправильне самопочуття й напруження. Небезпека в тому, що «... зародження неправильного самопочуття відбувається неймовірно легко й швидко, і цей процес важко вловити. Варто лише допустити тільки один неправильний елемент до правильно створеного самопочуття, і він одразу потягне за собою інші, такі ж як і він неправильні елементи, й так спотворить душевний стан, що творчість стає неможливою»².

Згадаємо лише деякі з можливих помилок.

«...Артист на сцені дивиться на об'єкт, але не бачить його», він демонструє самого себе глядачам чи використовує роль для того, щоб похизуватись силою свого темпераменту. І в результаті «правда перетвориться на умовність і в акторський технічний прийом, віра в

1. Г. Кристи. Книга К. С. Станіславського «Работа актера над собою». – К. С. Станіславський. *Собрание сочинений*, Т. 2, стор. XVIII, XIX.

2. К. С. Станіславський. *Собрание сочинений*, Т. 2, стор. 322.

правдивість свого переживання й дії – на акторську віру в своє ремесло і в звичну механічну дію...»¹.

Водночас Станіславський неодноразово повторював: «Яке чудове творіння наша творча природа, якщо вона не згвалтована! Як всі її частини зливаються й залежать одна від одної!»².

Кожен актор, що замислюється над своїм мистецтвом, звичайно, знає, що насильством № 1, яке руйнує органіку творчої природи, ворогом правильного сценічного самопочуття № 1 є м'язеве напруження, судоми м'язів.

Чи не заперечує вищесказане нашого твердження, що актору має бути властива сила, що вона є однією із передумов акторської творчості? Можливо, розвиток сили й напруження м'язів взаємозалежні? Ні, тут немає протиріч. Сила й м'язове напруження – не одне й те ж.

Сучасна спортивна педагогіка відкрила те, про що знали старі актори: основою всього є сила. Штанга не тільки для штангістів. З нею тренуються тепер боксери, стрибунки, метальники, плавці і т. д. Папазян³ згадує у своїх мемуарах, як майже вісімдесятилітній Томмазо Сальвіні⁴, тренуючись удома, читав монологи Коріюлана й Отелло, тримаючи в руці, простягнутій над кришталем, двадцятикілограмову гирю. Цього ж навчав і Ернесто Россі⁵, кажучи, що акторові не досить мати сильний темперамент і велику духовну силу, треба піклуватися

1. К. С. Станіславський. *Собрание сочинений*, Т. 2, стор. 323.

2. К. С. Станіславський. *Собрание сочинений*, Т. 2, стор. 326.

3. Папазян В. К. (1888–1968) – видатний вірменський актор, режисер. До 1922 р. працював у європейських театрах (прим. ред.).

4. Томмазо Сальвіні (1829–1915) – видатний італійський актор (прим. ред.).

5. Ернесто Россі (1827–1896) – видатний італійський актор (прим. ред.).

про те, щоб йому вистачало й фізичної сили. Ми чули також і про великі фізичні навантаження під час тренувань Йозефа Кайнца¹. Можуть сказати, що це було необхідно в часи «зірок», коли на одному акторові тримався цілий спектакль, тепер, мовляв, не так – тепер актор творить в ансамблі.

Ансамбль ансамблем. Але я бачив, як в ансамблі Отелло, Гамлети, Пер Гюнти фізично видихаються вже в середині спектаклю.

Варто задуматись над досвідом старих майстрів.

Антс Лаутер всі свої літні дні присвячував фізичній підготовці. Біг на довгі дистанції, плавання, мандрівки на велосипеді й гра у теніс – це його щоденна програма. Вільний час взимку він присвячує лижам. Для Лаутера це все звично: «Як же інакше розвивати силу й зберігати витривалість. Як же інакше бути у формі й людині, й акторові!».

Сучасна театральна педагогіка повинна вдумливо вивчати досвід старих майстрів.

З силою завжди пов'язані вольові й моральні якості людини. Силові тренування водночас загартовують волю й виробляють моральні якості, значення яких в акторській роботі важко переоцінити. Силу неможливо імітувати, так само, як не можна прикидатись розумним і дотепним. Сила часто помітна в скромності, як і розум. На сцені панує парадокс – сила відчувається в тому, з якою силою її стримують.

Мистецтво починається там, де підкоряють силу й володіють нею. Сцена страждає так само від стихії сили, як і від безсилля. М'язевий затиск як стихійний супутник сили – вічний ворог актора. Він погіршує здатність мислення й перекидає дорогу до справжніх відчуттів.

1. Кайнц Й. (1858–1910) – видатний актор австрійського та німецького театрів (прим. ред.).

Тому для сцени таке важливе уміння розслабити м'язи, і тренінг має сприяти цьому.

Треба домагатися не в'ялості (її на сцені й так, на жаль, забагато), а амплітуди розслаблення і припливу сили, енергії, розширення цієї амплітуди в обох напрямках, абсолютного відчуття обох меж, володіння плавністю переходів від одної до іншої межі. Натугою, як і в'ялістю, на сцені нічого не зробиш. Свобода не у розслабленні, а у володінні розслабленістю й напруженістю. (Треба, так само, як йоги, відчувати свої м'язи і володіти ними). «Розслаблені м'язи можна купити тільки на базарі», – сказав один тренер своєму учневі-спринтеру; про це треба пам'ятати й акторові. Весь секрет криється в умінні розслаблятися і в тому, заради чого це робиться.

Розслаблення заради напруження – це спосіб і мета. Це має велике значення.

Щоб було зрозуміліше, прослідкуйте за дискоболем перед тим, як він набирає розгони, чи за штангістом на підході до штанги. Ви побачите розслаблення до останнього суглоба пальців. Це потрібно спортсменові, щоб знайти себе і встановити внутрішню й зовнішню рівновагу. Але слідкуйте далі. Ось усі його фізичні й психічні можливості досягають найвищої кульмінації в одну мить – у момент кидка, в момент штовхання штанги. В цю мить він увесь зібраний і віддає всього себе без останку. І після цього знову розслабляється. Розслаблення заради напруження, розслаблення заради концентрації, свобода заради активності. Всі ці засоби для здійснення кульмінації, напруги волі, повної віддачі всіх своїх сил. Про це завжди треба пам'ятати: і за шкільною партою, і на сцені. Сценічне самопочуття, м'язеве розслаблення й «елементи» системи – основа основ, але це засоби, а не мета.

У театральній школі багато уваги надають засобам, а меті – мало.

Зверніть увагу: весь аналіз п'єси і ролі, визначення подій і дій, навіть пошук надзавдання будуть безглуздими, якщо немає одухотвореності.

Але одухотвореність, сила, розслаблення й темперамент теж стають безсенсовними, якщо їм не передуює аналіз, не визначені події й дії, не зрозуміле надзавдання.

Розслабленість, простота й мовчання (тиша) – з цими речами на сцені треба бути дуже обережним. У руках таланту вони можуть зброєю, в руках бездарності – смерть театру. Немає нічого більш убивчого на сцені, аніж

розслабленість безсилля,
простота убогої фантазії і
безпристрасне мовчання.

Напруження приходить само по собі, для недосвідченого актора воно рефлекторне. Оволодіваючи розслабленням і напруженням, ми підкорюємо напруження своїй волі. Це дуже важливий крок. Хто зумів з ним упоратись, той переміг. На жаль, ця перемога не є такою, що досягається за один прекрасний місяць чи один прекрасний рік. Ця боротьба триває все життя, бо напруження неможливо перемогти назавжди, можна тільки на деякий час його відтіснити. Воно постійно нас підстерігає.

Прослідкуйте за левом чи тигром. Для тіла в момент відпочинку характерна відсутність напруження. Як домогтись цього ж акторові?

Концентрація психічних сил вимагає відсутності фізичного напруження. Саме в цьому пункт зіткнення актора зі спортсменом. Хоч кожен із них йде своєю дорогою, тут вони можуть учитися один в одного.

Коли я спостерігав стрибок Валерія Брумеля й біг негрятинки Вільми Рудольф, я думав про актора. У них

ідеальне володіння тілом, володіння волею й зосередженість бійців. Біг Рудольф надзвичайно природний, простий і швидкий. Її тренер стверджує, що Вільма прекрасно вміє розслабитись! Переможець Олімпійських ігор у Мельбурні Боб Марроу так згадує свій біг, що приніс йому золоту медаль: «Із усього бігу на 200 метрів я пам'ятаю тільки те, що, вибігаючи із повороту на пряму, я відчував, як моя нижня щелепа стукає об верхню».

Це варте уваги зізнання – в спринті, в моменти максимального напруження відчувати, як стукають зуби. Хіба в дилетанта в цей момент не стиснуті зуби й не зведені судомою кулаки? Те саме відбувається на сцені, як і на біговій доріжці.

Мені здається, що добрий актор міг би написати такі ж слова признання про «високе піднесення», пережите ним у ролі. Від цього піднесення в пам'яті залишаються лише окремі моменти. Свідомість фіксує їх гостро й точно. Те, що відбувається у ці моменти, пізніше може видатись смішним, чудним (кожен знає це з пережитих ним моментів афекту). Проте вони потрібні, ці «контрольні пункти» природи. Тільки дилетант може сказати, що «вжився в образ так, що в очах потемніло».

Майстри слалому – не придатак до своїх лиж, вони ж не кидаються вниз з гори бездумно, на найбільшій швидкості вони залишаються господарями траси і роблять повороти з точністю до сантиметра.

Хай би яким дивним це здавалось на перший погляд, але між психологією акторів під час гри на сцені і спортсменів під час змагань (у них теж є потреба у відчутті публічної самотності) є щось спільне, тому їх можна порівнювати. «Максимальне психологічне напруження при максимальній фізичній свободі, – не раз підкреслював О. Д. Попов, – це ознака справжнього таланту. У пе-

ресічного актора фізичний стан і психічний синхронні»¹. Коли йдеться про сцену чи стадіон, фізичний і психічний стан людини не збігаються прямо й безпосередньо. Навіть більше, вони протилежні. Можливо, тільки дехто володіє цим щасливим даром природи, більшість же має його в собі виробити, й займатись цим треба в школі. Театральний навчальний заклад має випускати людину, що блискуче володіє своїм тілом. Тільки тоді може зазвучати в його «органі» буря фуг. Тільки так можна підготувати ґрунт для такого складного процесу, як сценічні взаємовідносини.

* * *

Повторимо стару й вічно нову істину: тільки тоді, коли на сцені відбувається справжній діалог актора з партнером, виникає взаємозв'язок між сценою й глядацьким залом.

Чому встановити справжній взаємозв'язок на сцені так важливо і так нелегко?

Складність у тому, що актор має розпізнати, де починається справжній зв'язок.

Він не виникає, якщо немає справжнього сценічного самопочуття. Хто не досягне правильного самопочуття на сцені, той ніколи не зможе домогтись правильного взаємозв'язку з партнером.

Минуле театрального мистецтва зберегло анекдоти про акторів, які в «запалі гри» ковтали замість лимонаду гас або губили штани, самі того не помічаючи. Ці історії були б комічними, якби актор не думав, що пережив натхнення. Відсутність справжнього сценічного самопочуття – перше й найголовніше, що розладнує «інструмент» актора. Трагічно не те, що він неправильно грає, а

1. Із записів автора на уроках О. Д. Попова в Російському університеті театального мистецтва (ГИТИС), 1953.

те, що він робить це гучно, сміливо і вірить, що чинить правильно! Актор має прагнути виробити в собі особливу пильність почуттів саме на сцені й в репетиційному залі (це можна розвинути!). Щоб уловлювати відтінки голосу партнера, яких він раніше не чув. Щоб відкрити в обличчі партнера риси, яких він раніше не помічав. Щоб бачити навкруг себе деталі, чути звуки й відчувати запахи, яких він ніколи не бачив, не чув, не відчував. Щоб творчість кожен раз була новою, неповторною, щойновродженою. Щоб сьогодні оволодіти увагою партнера так, як ніколи раніше. Щоб сцена була не місцем фальшивої гри, а відкриттям. Кожна по-новому відкрита на спектаклі рисочка, деталь, по-новому встановлений контакт – це ніби свіжий вітерець, що очищає атмосферу вистави, яка постійно повторюється. Одночасно це свідчить про те, що творчий апарат актора відлагоджений.

Тренування тонкого відчуття людських взаємовідносин в умовах сцени дало в нашій школі цікаві результати. Наприклад, було запропоновано етюд.

На сцені юнак і дівчина. Вони розлучаються; з дурного розуму й бездумно, тільки від образи, самолюбства й упертості. Потрібне тільки одне слово про вибачення. Байдуже, хто його скаже, і все налагодиться. Але і він, і вона мовчать, і вони розходяться. Обоє мовчать, і обоє пристрасно прагнуть почути це слово від партнера. Задача така: повільно розходячись у різні боки, зупинитись – одночасно, оглянутись і, оскільки слова пробачення не буде, повільно розійтись. І так тричі. Результати вражаючі: всі три рази обоє оглядаються одночасно. Таке абсолютне відчуття партнера виникає тільки тоді, коли обоє фізично вільні, почуття сприйнятливі й психофізика натренована для справжнього зв'язку, тобто в обох непомильне сценічне самовідчуття, й вони обоє правильно сприйняли задачу.

Або ще одна вправа.

На сцені юнак і дівчина. Дівчина стоїть на відстані двох-трьох метрів від юнака, спиною до нього, так, що юнак дивиться їй у потилицю. Завдання для юнака – дивлячись на дівчину, в невідомий для нас, глядачів, момент подумки наказати їй озирнутись. Дівчина знає про завдання юнака, але не знає, коли він їй надішле наказ. Завдання дівчини – бути вільною і готовою до зв'язку, тобто всією своєю суттю відчувати свого партнера.

Щоб глядачі зрозуміли, коли юнак подумки надішле наказ, ми просили його в цей момент ворухнути одним пальцем (дівчина, стоячи спиною до нього, цього не побачить). І результати знову різучі. Варто було юнакові ворухнути пальцем, дівчина повертала голову. Враження від цього досліду приголомшливі, особливо для глядачів. Спочатку думали, що це якийсь фокус. Поміняли пари – результат був такий самий. Я не хочу стверджувати, що вправа завжди дає такі результати. Однак у переважній більшості траплялось саме так (із кожних трьох дослідів два були позитивні). Причиною невдач могло бути те, що партнери не підходили один одному (буває, люди, не відчувають одне одного). Можливо, їм не вдавалося домогтися справжнього взаємозв'язку через недостатню сприйнятливність одного чи слабкий посил думки другого. А можливо, не було потрібної свободи, без якої неможливий посил інтенсивної енергії думки, вплив на партнера.

Коли я після цього етюдю питав: «Чому ви повернулись?» – мені всі відповідали: «Виникло відчуття, що необхідно повернутись».

Напевно, більшість читачів стикались із чимсь подібним у своєму житті – в концертному залі чи на вулиці, повертались, відчуваючи, що на них дивляться. І дехто жартома проводив такі експерименти.

Мені скажуть – для чого такі досліди акторові? Адже на сцені цього ніколи не доведеться робити! Хіба?

Усе перебування актора на сцені – це спілкування з партнерами. На сцені треба посилати накази, побажання, думки й уявні картини, бути весь час напоготові сприймати їх від інших. Треба вміти й подумки посилати і сприймати. І для того, й для іншого потрібне ідеальне сценічне самопочуття. А ще – «оброблений ґрунт», тобто натренований творчий апарат.

Оскільки правильне сценічне самопочуття й взаємозв'язок актора з оточуючими завжди органічні й багато в чому інтуїтивні, виникає питання: чи є вони плодом роботи думки й тренувань – а чи цілковито залежать від близькості до природи, своєрідної «первісності»?

Треба прийняти одне і друге.

Дійсно, люди, близькі до природи, завжди щиріші, натуральніші, ніж ті, життя яких з юних літ минає на асфальті великого міста. (Але перша вимога до актора – будь щирим – аж ніяк не є останньою. Є ще й інша: володій мистецтвом. І складність тут у тому, що мистецтво ґрунтується на щирості, на законах органічної природи).

У Сенегалі, Гвінеї й на Березі Слонової Кості мене вразила краса постав негрів, їхня хода, що здавалась музикою, і водночас природність і свобода, які вони зберігали й тоді, коли за ними спостерігало багато цікавих очей. Їхній сміх і злість завжди були надзвичайно безпосередніми, як і музика їхнього тамтаму, їхні пісні й танці. Я подумав: якщо таке дитя природи привести на сцену й поставити поруч з нашими вишколеними акторами, воно своєю безпосередністю обов'язково перебере всю увагу глядачів на себе. Таке трапляється, коли на сцену виводять дитину чи кішку. Що ж трапиться далі? Боюсь, що при повторному перебуванні на сцені воно втратило би

ці якості, намагаючись уподібнитися до інших, почало б показувати себе «вмілим» і втратило б найцінніше: органічність і безпосередність. Безпосередність, природність завжди підкоряють своєю привабливою грацією. Відважуся на підставі спостережень стверджувати, що ця якість може бути перенесена й на сцену; якщо талант природний і натуральний приходить вчитися сценічного мистецтва, треба зберегти його органічність, щирість і безпосередність, як дорогоцінний скарб. У ньому є те, що інші намагаються здобути через пошуки, тренування і муштри. Але ми маємо бути готові до того, що ці якості швидко пропадають.

До нас на кафедру сценічного мистецтва прийшов юнак із південної Естонії. Він щойно закінчив школу, молодий, спортивний, засмаглий, відчувалась його близькість до природи. Ніколи раніше він не бував у великому місті. Він прекрасно читав вірші, з розумінням, з глибиною почуттів. Очі його виразно сяли. Ми дуже радо прийняли хлопця. На другому курсі помітили, що він запізнюється на заняття або й зовсім їх пропускає. Не відчували його творчого росту. Виявилось, що він попиває. Юнак поступово втрачав той світлий людський образ, який так підкорив на вступному іспиті.

Пияцтво продовжувалось. Весь колектив намагався на нього вплинути. Він вибачався, клявся, що перестане пити, візьметься за розум, але зривався.

Школу він закінчив посередньо: набув уміння й досвіду, але втратив найцінніше – людську щирість і красу. Вжиття пішов дещо стомленим, трохи рафінованим, здатним на незначну брехню і з тим же нахилом до вина.

У театрі кажуть: коли він працює, може викликати подив; але часто втрачає себе.

Це один із прикладів втрати безпосередності, зникнення сяйва цнотливого таланту юності. Причини цього

різні – внутрішні вагання, втрата віри в себе, в свої сили; іноді за значними успіхами приходять невдачі, провали, а за ними приходять і зневіра.

Можливо, є в цьому вина і викладача, якщо він нав'язує студентові свої бажання, свій спосіб мислення. Часом органічний і творчий процес пригнічується зайвим раціоналізмом, схоластичними розмірковуваннями й сумнівами, що шкодить творчому процесу.

Зло може корінитися і в розкиданості інтересів студентів, у послабленні сили волі.

Природні, так звані «первісні» людські якості безцінні в творчості актора, сировиною для них є сила, темперамент, чуттєвість, реакція, гнучкість тіла, здорові інстинкти, розвинена чуттєвість та ін. Це вихідний матеріал, із якого під керівництвом живого розуму формується і творець, і його твір.

Усі наші інстинкти можуть стати продуктивними, якщо ми підпорядковуємо їх розумові і поставимо на службу мисленню. Їхнє свідоме використання і керівництво ними вимагає спрямовуючої участі мозку, культури, тренувань і муштри. Тоді ми повернемося до інстинктів, але вже вміючи керувати ними.

Звичайно, треба знати ті підводні камені, що загрожують нам. Ще в двадцятих роках нашого століття Макс Райнгардт сказав:

«Немає в світі двох однакових людей, так само як немає на дереві двох однакових листків. Але суспільний кодекс робить нас усіх однаковими.

У сум'ятті буднів усі люди стираються, як бруківка на вулиці. І через це шліфування ми втрачаємо індивідуальності»¹.

1. M. Reinhardt. Rede über den Schauspieler. «Theater und Zeit», 1953, № 11.

[...] Не можна не бачити, що велике сучасне місто своєю масою, темпом і нервовим пульсом впливає на людину. І тому ми постійно радимо зберігати тісний зв'язок з природою акторові, який мешкає в місті й професія якого змушує витримувати велике нервове й інтелектуальне напруження. Природа зміцнює нерви, робить справді гармонійним сприйняття життя й свіжими інстинкти. Але в нашій системі є ще третя сила, яка зберігає й тримає у формі актора – це живий контакт із суспільством. Суспільні інстинкти актора роблять його чуттєвим і здатним правильно реагувати на те, що відбувається в житті. Отже, праця, природа і суспільство – це три кити, на яких тримається акторська творчість.

ДУМКА І ПОЧУТТЯ

Якось до нас на екзамен прорвалася десятикласниця, вона хотіла що-будь потрапити в театральну школу. Вона чудово читала, а потім у мене з нею відбулась коротка розмова. Вона розповіла про те, що бере участь у самодіяльності й що в них є спеціальний педагог з декламації. На моє запитання, чи задоволений нею цей педагог, дівчина щиро відповіла:

– Ні, і я ним теж не задоволена. Він любить не поезію, а її аналіз. Він не слухає, а тільки повчає.. Все прекрасне, що звучить у віршах, що я відчуваю і хочу передати, він розбирає на частини, на клапті, припиняє моє читання і говорить, говорить, поки не втрачається і картина, і звук, і запах віршів, і в результаті нічого не виходить. Що я можу зробити: він відомий педагог...

Ця дівчинка й не підозрювала, до якої істини дійшла. Є педагоги, які забувають, що, крім аналізу, існує ще й почуття, живе відчуття думки й настрою, і їх мож-

на втратити при аналізі. Вони забувають, що здатність зберегти безпосередність сприйняття – це безцінна риса акторського таланту; що її треба берегти, що сили допомагаючи творчій природі. Пізніше, коли знадобиться, надійно оволодіти щасливими знахідками і вміти свідомо їх повторювати, можна проконтролювати виконання через аналіз, психотехнічно зафіксувати партитуру ролі.

У театрі має бути тільки творчий аналіз. І в цьому понятті міститься осердя активного начала. Аналіз може стати джерелом творчості, але може і вбити живу творчість. Якщо аналіз нудний, схоластичний, мудраваний і відірваний від сценічної дії, він може викликати обридження.

Аналіз може заглушити творчі імпульси. Спочатку проти такого аналізу всі протестують, згодом звикають. І врешті-решт аналіз стає захисним прикриттям для деяких акторів. Говорити легше, ніж робити. Особливо якщо сцена непроста. Замість того, щоб скочити в воду й поплисти, зазвичай говорив О. Д. Попов, ходять навкруги басейну й розмірковують про стиль.

Такий метод роботи безплідний і небезпечний. (Згадаю тут про ще одну небезпеку – про постійне і вперте повторення пройденого).

Якого актора можна вважати розумним? Епітет «розумний», коли йдеться про актора, не завжди звучить як визнання його достоїнств. Актор, що володіє блискучим розумом, але інстинкти якого мовчать на сцені, не буде розумним. Актор з багатими життєвими почуттями, тренуваними інстинктами, інтуїтивним талантом, який вміє користуватися не тільки інстинктами, але й має голову на плечах, аналітичні здібності, інтелігентність, у якого в моменти творчості всі його дані зливаються воедино і виникає органічне життя, – тільки про такого актора можна сказати, що він розумний.

Нещасний той актор, чії інстинкти сплять. Нещасний і той актор, хто розумом притлумлює інстинкти.

Актор із загальмованими інстинктами так само не потрібний театру, як і актор із сонним інтелектом.

У драматичному мистецтві актор без інтуїції – це неначе оперний співак без внутрішньої музикальності.

Образ треба розуміти й відчувати! Розуміти – значить робити. Відчувати – значить творити.

Великі актори – це щасливці від природи, бо межі розуму й почуттів у них дуже близькі. Їхнє внутрішнє життя яскраве, витончене й інтенсивне.

Спортсмени вживають вираз – координація. Так і в талановитих акторів все координується ніби саме по собі. Рухи пристосовуються до слова, слово – до рухів, як того, пам'ятаєте, вимагав від актора Гамлет.

Творить органічна природа!

Хай наша боротьба за свідому творчість буде боротьбою не проти інтуїтивної творчості, а проти сутінкової містики, в яку сповивають мистецтво люди, що не розуміються в творчому процесі. Ми повинні боротись за нероздільність інтелектуального й інтуїтивного.

Інтуїція – це великий дар, вона допомагає й інтелекту, і творчим пошукам. Розум дає можливість розквітнути інтуїції, розум контролює її. Благословенний той актор, чії інтуїція й інтелект існують у спілці й їм акомпанує напрацьована техніка.

Актори здебільшого поділяються на два типи, назовемо їх умовно – логічний та інтуїтивний.

Пінна ділив акторів на дві основні групи: одні, за його словами, працюють над роллю, інші – дозволяють ролі працювати над собою. Він пише: «Перші приступають до ролі розумом, аналізують, збирають матеріал, щоб логічно вибудувати образ. Вони керують своєю роллю!

Другий тип акторів працює інакше, можна сказати, пасивніше. Вони нічого особливо не аналізують, принаймні не роблять цього свідомо, вони зовсім не «настирливі» щодо своєї ролі, і вони надовго зберігають у пам'яті те, що режисер детально їм розтлумачив.

Вони читають п'єсу, в якій їм визначена роль, декілька разів від початку до кінця, аж поки ця роль сама, власне кажучи, не починає їм щось говорити про себе, поки не з'явиться дійове бачення. Ось це бачення і постає перед їх внутрішнім зором такими собі дорожніми знаками, підкоряючи актора собі. Часто це бачення стає на диво ясним і, одночасно з внутрішнім змістом ролі, перед очима актора постає і просить втілення його зовнішній вигляд. Тоді актор, особливо не напружує свій розум, інтуїтивно визначає, якою має бути маска образу, як він має ходити, який у нього голос, яке вбрання він носить.

Робота думки в акторській творчості – перша стадія, бо на сцені перемагають не розум і логіка, а почуття й пристрасть. Від них не може відмовитись жоден актор, який хоче впливати на глядача. І тільки дуже обдаровані актори можуть дозволити собі, щоб ними керувала сама лише інтуїція, але без наполегливої праці на самі вершини не підніметься жоден, навіть найгеніальніший митець»¹.

У цьому роз'ясненні – ключ до розуміння творчої психології не тільки самого Пінни, але й цілої категорії акторів. Не знаючи цього, режисер не зможе по-справжньому працювати з такими акторами. І, нарешті, не розібравшись у цьому питанні, не підійдеш ні в теорії, ні в практиці до такої хисткої теми, як відчуття суті образу, одне слово, до того, що актори називають інтуїтивною творчістю.

1. P. Pinna. Mälestused. II, lk. 126-127.

Пінна розповідає історію про актрису, яка, щоб переконливо пояснити на сцені, як вона пролізла під парканом, попробувала це показати. Пінна запитує: «Я завжди дивувався: для чого це потрібно? Чому один народжує образ важко, робить різноманітні досліди, шукає допоміжні засоби для форми ролі, подовгу стоїть перед дзеркалом, а інший творить легко, формує роль, покладаючись тільки на внутрішній інстинкт?»

Пінна каже, що коли він знаходив вірний тон, роль була готова. «Це й була моя особливість: на репетиції раптом відчуваю, що сказав першу фразу зовсім інакше, ніж на попередніх репетиціях, і інстинктивно відчуваю, що так правильно. За цією по-новому сказаною фразою приходить гра, і я інтуїтивно знаходжу підвалини, на яких вже впевнено будую всю роль».¹

Акторська інтуїція – безцінна річ. Внутрішнє відчуття образу, несподіване відкриття, яке навіть не можеш пояснити словами, – це гідна подиву здатність актора. Цю рису треба розвивати, поглиблювати. Разом з тим треба зважати і на ненадійність інтуїції. Її інколи важко відрізнити від ілюзії. Довіряти лише самій тільки інтуїції – це наражатись на помилку. Інтуїтивні відкриття треба підсилювати логікою. Акторську техніку не можна протиставляти інтуїції. Їх єдність – передумова справжнього росту митця.

Ю. Юр'єв² говорив про Орленева³, що той органічно не сприймав акторської техніки. «Свідомо від неї відмежовувався, цілковито покладаючись на свою інтуїцію.

1. P. Pinna. *Mälestused*. II, 1k. 91-95.

2. Юр'єв Ю. М. (1872–1948) – російський актор, видатний представник героїко-романтичної школи російського театру (прим. ред.).

3. Орленев П. Н. (1869–1932) – російський актор (прим. ред.).

Він був переконаний, що коли вже його інтуїція настільки сильна, то вона одна і вкаже йому правильний шлях, вона одна підкаже відповідні форми вияву внутрішнього життя зображуваної особи.

Насправді ж відбувалося навпаки – брак технічної майстерності не дозволяв йому впорядкувати в собі все, що було для нього, можливо, найціннішим, що було рідним, природним, органічним: його щирість, безпосередність і здатність всією своєю істотою віддатись натхненню. Але, на жаль, не він володів своїм натхненням, а натхнення володіло ним»¹.

Спалахи інтуїтивного почуття, секунди натхнення, моменти розквіту фантазії – вони безцінні. Актор, письменник, художник, композитор, які не знають цих миттєвостей, не здатні на велику творчість. Ці спалахи осяяння приховують у собі принадли можливості, але разом з тим і небезпеку. На них не можна покладатися і шукати в них опори. Вони вимагають суворого контролю логіки. Але ці моменти треба збирати й фіксувати. Вони зникають так само швидко, як і виникають. Вони парадоксальні. Деякі – на вагу золота, деякі – до смішного безглузді. Найбезглуздішим є те, що ними нічого не можна довести. Із них не створиш ні методу, ні системи. Вони такі, які є. Їх враховують, їх оцінюють при аналізі. Якщо вони продуктивні, то стають збудниками нових думок і нових уявлень.

Можна навести надзвичайно багато випадків, коли на акторів сходило натхнення. Коли якісь миті рух, слово, навіть запах, колір або звуки раптом роблять відчутним суть характеру, його взаємозв'язки з оточенням, природу його почуттів, настроїв чи атмосферу сцени. Коли якоїсь миті стає зрозумілим те, що не було зрозумілим під час

1. Ю. М. Юр'єв. *Записки, Т. II, Л. – М., «Искусство», 1963, стор. 78.*

точного й терплячого логічного аналізу. Навіть більше, в такі моменти часто відкривається те, що здавалось нелогічним, позбавленим внутрішньої мотивації, навіть нерозумним. Але такі моменти ніколи не приходять до нероб. Не спадають з неба. Вони є плодом напружених зусиль, попередніх пошуків, аналізу й роботи думки.

Чим талановитіша людина, тим частіше вона переживає такі миттєвості.

Для акторів, наділених талантом і розумом, вони стають могутньою творчою силою.

Той, хто не здатний до аналізу, не може скористатися з таких миттєвостей, легко втрачає голову й легко програє битву. Союз дисциплінованого розуму й свіжості почуттів – ось передумова для акторської творчості!

В інтуїції актора, в творчому натхненні немає жодної містики. Вся справа в складності творчої природи митця. Складності творчого процесу. В можливості випадкового, в різноманітності таких можливостей. Чим талановитіший актор, тим ширша його психотехніка, тим менше його лякають випадковості й відсутність видимих зв'язків. Тим розлогіше поле асоціацій. Тим цікавіша думка актора, тим дивовижніша його творчість.

Ми маємо погодитися з Бальзаком, коли він у своїй статті «Про митців» говорить:

«Але ось увечері, посеред вулиці, ранком, у пробудженні або в розпалі веселого бенкету палаюча вуглинка торкнеться до його мозку, його рук, його язика; раптом яке-небудь слово розбудить думки, вони родяться, ростуть, бродять. Виникає задум трагедії, контури картини, статуї, комедії, виблискують кинджали, барви, глузування. Це видіння таке ж миттєве і коротке, як життя й смерть; глибоке, як прірва, величне, як шум моря... Приходить труд і розпалює вогонь у горнілі, мовчання й самотність відкривають свої скарби; немає нічого не-

можливого. Екстаз творчості заглушає жорстокі муки народження.

... Але ідеї ці такі ж рідкісні, як діамантові розсипи на земній кулі. Їх треба довго шукати чи, вірніше, чекати на них; треба плисти безмежним океаном роздумів і закидати сіті в його глибини.

... Кажуть, Ньютон якось ранком глибоко задумався; наступного ранку його застали в тій самій позі, а він навіть не помітив, що минула доба. Те ж саме розповідають про Лафонтена й Кардано»¹.

Бальзак пише, що художник «завжди... або Господь, або труп».²

Звичайно, у цьому треба бачити правду парадоксу. Найпрекрасніша властивість, яку має людини – це воля, що народжується під час перемоги. Краса волі виражається в тому, що митець удосконалюється, щоб «подібнитися до Бога». Що він не залишається рабом натхнення, не чекає ласки від Аполлона, як каже Станіславський, а сам шукає шлях до натхнення.

Письменник Фрідеберт Туглас сказав мені, що письменний стіл – це натхнення. Він сідає й починає писати. Робота створює натхнення.

Відоме висловлювання художника Іллі Репіна, що найдорожчий для нього час – ранок з дев'ятої до дванадцятої години, коли він залишається наодинці зі своєю картиною.

Чаплін так сказав про натхнення: «Від моменту, коли я починаю роботу, мій мозок робиться живіший і чутливіший... Робота породжує роботу; ідеї народжують ідеї. Одна ідея народжує іншу. Коли я не працюю, я стаю внутрішньо негнучким. Як і в усьому, тут потрібна

1. О. Бальзак. *Собрание сочинений*, Т. 24, М., изд-во «Правда», 1960, ст. 21, 22.

2. Там само.

практика. Не можна вичікувати, коли прийде натхнення. Треба пробивати йому дорогу; ніби вас притиснули спиною до стіни, і ви змушені битись. Чимало моїх робіт були подібні на втечу.

...Я думаю, що натхнення – це насамперед ентузіазм. А ще думаю, що натхнення приходить від зацікавленості, від надміру цікавості!»¹

Про роботу й пошуки у творчості треба говорити особливо наполегливо тому, що знахідки бувають часто дивними, несподіваними. І саме тому забувають про напруження пошуків, а згадують тільки дивовижні знахідки. І так народжуються легенди. Набагато цікавіше, романтичніше й таємничіше говорити про того, хто несподівано знайшов золотий самородок, аніж про того, хто наполегливо працею зібрав те ж саме золото з піску.

Відомі вірші Маяковського –

Изводишь

единого слова ради

тысячи тонн

словесной руды...

частіше згадують на вечорах поезії, ніж у репетиційних залах.

Звичайно, буває й так, що весь творчий акт виливається в єдиний порив натхнення, і твір мистецтва народжується легко й швидко. Немов би все воно – знахідка. Так інколи буває в поезії. Така творчість може стати неперевершеною у своїй здатності викликати певні уявлення, ніби навіювати глядачеві або читачеві певні картини.

Коли після революції 1905 року Фрідеберта Тугласа кинули в тюрму й за ґратами вузької тюремної камери злим парадоксом виднілося і шуміло широчезне море, в пориві натхнення у нього народився бунтарський заклик

1. Сборник «Чарльз Спенсер Чаплин», стор. 174-175.

до боротьби – вірш у прозі «Море». Письменник виніс його із тюрми, заховавши в галоші, і потім допрацював. Це трапилось 1906 року. Я відвідав поважного письменника 1962 року в нього вдома й сказав, що ввечері буду читатиму його «Море» в супроводі органа. Туглас сказав:

«Я повинен би дати вам останній варіант, який закінчив недавно. Він написаний рядками, як вірші, і деякі місця допрацьовані. Так краще запам'ятовується».

Тисяча дев'яťсот шостий і тисяча дев'яťсот шістдесят другий! П'ятдесят вісім років минуло з тієї миті натхнення, але допитливий розум і розвинений смак продовжували вдосконалювати форму того, що народилось, як стихійний вибух.

Мені здається, для розумного актора в цих історіях є матеріал для дуже серйозних висновків, що стосуються його роботи. Треба тільки зрозуміти діалектичний зв'язок між поривом натхнення і контролюючою свідомістю майстра.

Хай це буде нескромно, але наведу приклад з власного досвіду. Розповім, як знайшов кінцеве рішення вистави «Тінь» Є. Шварца¹.

Якось пізно ввечері, вертаючись із репетиції і йдучи через Тоомеяги, я милувався блиском сніжинок на заметах. Була тиха й холодна зимова ніч. Я йшов, як зачарований. У сяйві сніжних зірок зникла реальність.

І раптом переді мною ніби замерехтів фінал вистави. Несподівано з якоюсь особливою виразністю й силою відкрилось полотно подій. Образи виникали в уяві пластичними й динамічними. Пропуски між ними щезли. Відсутні ланки дії виникли якось самохіть. Переді мною було єдине ціле: барвисте і яскраве.

1. Спектакль поставлений у театрі «Ванемуйне» в Тарту у січні-лютому 1959 р.

Коли я дійшов до готелю, було далеко за північ. Я не відчував холоду, втоми й голоду, як і не відчував плин часу. В готелі взявся за режисерський зошит і працював до ранку, поки уявні картини не померкли й творче натхнення не заспокоїлось.

То був для мене вирішальний момент у поставі «Тіні». Звідси почалась точна реалізація бачення.

Як виник цей «великий день»? У чому його імпульси? У сьайві сніжних заметів? Якщо так, то який зв'язок між морозним вечором Естонії й осяяною сонцем казковою країною в «Тінях»?

Жодного іншого, крім того, що сніжинки піднесли мене над побутовою реальністю. Вірю, що їхнє мерехтливе сьайво допомогло мені зосередитись і знайти рішення. Надзвичайна краса природи наповнила всю мою істоту почуттям прекрасного. Як кажуть, душа зазвучала. Я став «внутрішньо відкритим» і досяг творчого стану. Це дуже важливо для творчості.

Творчий процес глибоко індивідуальний, тут немає твердих правил, і в кожного митця творча біографія складатиметься із безкінечних варіацій, різноманітних винятків.

Коли перегортаю свої записи про те, як відбувався процес творення ролей, які я зіграв, я не тямлюсь від подиву, наскільки різні були мої шляхи до образу. Ось приклади.

Монах Алобранд в «Лембіту» Юх. Сютісте. На першій репетиції я намалював у зошиті з роллю довгого худого монаха. Він виглядав аскетом, фанатиком, був схожий на ворона. Таким я його і грав, до останньої рисочки. Складність репетицій була в тому, щоб подолати спротив матеріалу, підпорядкувати собі внутрішньо і зовнішньо придуманому образу.

Кречинський у «Весіллі Кречинського» А. Сухово-Кобиліна. Траплялися моменти, коли я був повністю

в образі, але були й такі, коли я «тримався за образ», щоб не загубити його. На репетиціях припустився помилки, граючи, не зумів її виправити. Напевно, «великий день» цього разу так і не прийшов.

Сорокіна («В одному місті» А. Софронова) шукав довго. Спочатку він був без форми, суті не відчував. Я говорив слова і був творчо нудний. І раптом на одній із репетицій виник цей Сорокін. (На ту репетицію я прийшов стомлений, тому був розслаблений). Зовнішня характеристика народилася з внутрішнього переконання, ніби самі по собі витворилися знахідки, які вибудувались у логіку дії. Рухи пристосувались до слова, слово – до рухів. Була знайдена суть характеру, Сорокін був у мені, і я в ньому. Я не зміг би за наказом щось у ньому змінити. Як народився цей дивний старий? Не знаю. Яюсь випадково мені потрапили на очі мої старі дорожні начерки. Багато років тому під час стоянки поїзда я через вікно вагона намалював портрет чергового на станції Запоріжжя. Оце й був він, мій Сорокін!

Сер Тобі («Дванадцята ніч» В. Шекспіра). Спочатку я бачив і відчував його цілісним, рельєфним. Він здавався мені дуже близьким. У процесі роботи сер Тобі розсипався на шматочки, і я так і не зміг їх зібрати. Я був у відчаї. З допомогою режисера я знову знайшов його на генеральній репетиції – на щастя! Буває ж і гірше.

Петро I, в інсценізації однойменного роману Ол. Толстого. Ріс послідовно, як мозаїка. Я збирав його скрупульозно, з прискіпливістю археолога. Він народжувався зі сторінок книг, музейних експонатів, картин і скульптур. Точні уявлення, які виникли тоді, об'єднав процес самонавіювання.

Вожак («Оптимістична трагедія» Вс. Вишневського). Тут я пережив найбільш гармонійне й цілісне народження ролі в моєму житті. Критично оглядаючись назад,

на зіграні ролі, думаю, що саме тут єднання з роллю було найповнішим. Тому навіть не можу сказати, як виникали численні знахідки, починаючи з беззвучного сміху. Творцем їх була творча природа.

Це була роль, де мовчання було найкращим і де найбільший вибух енергії народжувався в мовчанні. Таку свободу самовіддачі й органічності життя я відчував не часто.

Щасливі моменти!

Ця роль росла, як дерево, органічно, закономірно, рівно живлячись мозком і серцем, думкою і внутрішнім відчуттям.

На жаль, так буває не завжди!

Якщо ми зберемо сукупно досвід сотні акторів, все-таки залишиться ще один, сто перший, який цілковито відрізнятиметься від інших ста. Іноді здається, начебто у створенні ролі немає жодних правил. Справді, в театральному мистецтві, коли не допомагає так, як треба, радять зробити так, як не треба, можливо, це допоможе. Народження ролі подібне на бійку, в якій усе дозволено. Старші актори кажуть: «Якщо для створення ролі вам треба піти в лазню, то йдіть з Богом».

Важливо зрозуміти інше.

Через виняткове й індивідуальне треба пізнати на практиці загальні закономірності. Тільки єдність творчих законів і досвіду може створити ґрунт, на якому почне творити наша мистецька природа.

У молодого лікаря під час перших візитів відсутня будь-яка інтуїція. Здатність швидко приймати рішення, так звана «діагностична інтуїція» приходиться тільки з досвідом і накопиченням багажу відповідних знань.

Коли старий морський вовк прогнозує погоду, це здається чудом, а він – чарівником, якщо не враховувати його багаторічний досвід спостережень за землею й небом, сонцем і вітром.

Ми маємо знати, що інтуїція актора – це розвинена властивість талановитої людини. Не треба з сумнівом відкидати «великий день». Його треба палко жадати і підготовляти.

ДУША АКТОРА

Талант творить вільно, без напруги, інтуїтивно, як пташка співає на гілці. Чи це правда, чи так виглядає тільки збоку?

Якщо трохи ближче пізнати людину, наділену талантом, якщо вдасться зазирнути в її «кухню», ми помітимо, що сприймання у неї не менш активне, ніж віддавання. Вона знає закон рівноваги: віддавати можна тільки сприймання. Насиченість віддавання пов'язана з насиченістю сприймання. Перше (віддавання) ми помічаємо, друге (сприймання) – ні. Якщо б ми могли помітити сприймання, виміряти його питому вагу, багатогранність і своєрідність, то нас вразила б інтенсивність сприймання у талановитих людей, його вільний від напруження інтуїтивний процес. Та й творець хіба завжди фіксує процес сприймання? Воно пов'язане не тільки з його професією, це зміст його життя, природний, як дихання. Зв'язок з життям для нього не поклик, а необхідна умова існування, як їжа або вода.

Талант сприймає усе довкілля швидше й глибше, ніж пересічна людина. Він бачить те, що не кожен може побачити. Він бачить те, що інші сто разів бачили, але жодного разу не помітили. Його нерви чутливіші, сприймання виняткове й багате відтінками. Враження, забарвлені різноманітними настроями, пов'язуються воедино. Картина уяви стає рельєфною. Зорові враження поєднуються із запахами і звуками. Виникають дивовижні комбінації. Листопад може мати смак морського повітря.

У спогадах про рідний край може бути запах лазні, пари й віників. Любов може виглядати, як блискуче зоряне небо, може пахнути, як хліб, щойно видобутий з печі.

Є щось спільне у баченні актора й дитини. Воно без забобонів і вільне від рутини. Тільки такий цілковитий контакт із дійсністю може створити бажану здатність бачити «новими, свіжими очима», що їх мають усі обдаровані й оригінальні люди.

Наше сприймання може стати штампованим, трафаретним, як стають штампованими, ординарними запас слів, мова, ритм життя, поведінка й розпорядок дня. Перед будь-якою людиною виникає небезпека втратити живий зв'язок з іншими людьми, іншими предметами й природою, як перед актором стоїть небезпека втратити живий зв'язок з роллю, яку йому доводиться грати багато разів поспіль. Чи бачимо ми щоразу по-новому будинки на нашій вулиці, наш театр, стіни старого міста, високу вежу кафедрального собору, вулиці нової частини міста?

Ні, ми вже давно їх не бачимо, хоча день у день проходимо повз них. Знаємо, що вони тут, бо завжди тут були, і дивимось не на них, а на своє враження, пам'ять про них. Навіть легше побачити якусь річ на світліні, ніж саму річ. Так і з людьми, так і зі знайомими романами та п'єсами, з людьми в п'єсах і романах. Може трапитись, що не бачиш навіть дуже близьких людей, матір чи дружину. Знаєш і пам'ятаєш, але не бачиш. Така ж історія відбувається і зі сприйняттям природи. Людина може прожити багато весен і зим і не відчути їх. Вона знає і бачить, що настала зима, знає і бачить, що прийшла весна. Вона знімає шубу й шапку, одягає плащ, тому що гримить грім і в небі темна хмара. Гроза минає, як і все в цьому світі.

І знову звичайна погода. Так може проминути все життя, спокійно, звично. Але може настати така гроза, яка не пройде мимо: вона збурить всю суть, порушить всі стосунки, переверне звичайні істини з ніг на голову. І ось тоді розіб'ються штампи і рутини. Через страждання, біль чи скорботу все постане в новому світлі. Ми все побачимо іншими очима. Відкриємо все навкруги для себе по-новому, навіть найближчих людей. І це ще не все! Відкриємо по-новому самих себе.

Щасливі актори, здатні зберегти властивість бачити все як уперше, новими очима. Для них кожен день – відкриття. Кожна людина і розмова – відкриття. Жоден день не подібний до іншого. Жодний похід до лазні, жодна гроза, ні котячий лемент, ні політ метелика, ні гілка верби, ні щеня і ні весна не схожі на бачене, пережите раніше. Все – нове, небачене, з особливим відтінком, іншого кольору, із запахом, якого раніше не було. Тільки так можуть у кожній п'єсі стати новими і живими стосунки людей, природа почуттів, хід думок і сама людина. Тільки таким чином на кожній виставі взаємини, природа почуттів, хід наших думок і сама людина можуть стати новими.

Актори, які володіють цим даром, – великі діти. Одна із таємниць їхнього таланту – наївність, безпосередність. Їхній ранок починається сміхом і здивуванням, як у дітей. Їхній вечір – це надія на неповторні чудеса нового дня. Вони ніколи не бувають «розумнішими» від своїх співрозмовників. Вони ніколи не оглядаються, бо для них найцікавіше завжди попереду. Вони пам'ятають минуле заради майбутнього. Вони думають про життя, а не про смерть. Пенсія – для них таке ж невідоме поняття, як і для дітей. Як і діти, вони не вміють перераховувати на гроші свої дії і вчинки. Їх досягнення – це творчість. І

вони творять не для того, щоб жити, а живуть, щоб творити, бо інакше не можуть.

Можна уявити собі їх у заметіль чи в зливу. Мороз не примусить їх мерзнути, дощ – сумно мокнути. Для них природа – могутня стихія, разом з якою вони хочуть все співпережити, «щоб усім своїм еством відчутти», що вони живуть, як говорив старий капітан Шотовер¹.

У передгрозовій тиші вони прагнуть відчутти дихання природи, проростання трави і прислухатись до кроків божої корівки. Під удари грому вони згадують рядки із «Короля Ліра». І після грози в запашній тиші їм хочеться босоніж чалапати по калюжах.

Якщо щирість, простоту й безпосередність ми вважаємо на сцені ознаками талановитого актора, то ці якості мають проявитись і в його сприйнятті доквілля. І, навпаки, якщо сприйняття актора сповнене наївності, цієї особливої, великої дитинності, притаманної всім справжнім митцям, то й при віддачі ця якість безумовно збережеться.

Якщо для віддачі нестерпні штампи, рутинна й обов'язкова індивідуальність, то й сприйняття обов'язково має бути індивідуальним. Хіба ви не помічали, якими неповторними, щирими, правдивими в своїх почуттях, у реакції завжди є діти? Так і великі митці. Лише їм властива здатність проносити наївність і щирість крізь правду, хай би якою вона була. Лише їм властиве пережиття великої простоти (яка, до речі, у всі часи боролася із простакуватістю, зі спрощеною правдоподібністю, схематичною спрощеністю і краденою оригінальністю).

У кожної людини, навіть найбільш пересічної, коли вона буває сама собою, є щось неповторне, якийсь знак

1. Б. Шоу. *Дом, где разбиваются сердца. Избранные произведения в 2-х томах, т. 2, М., Гослитиздат, 1956, стор. 349.*

і звучання індивідуальності. Але часто – чи то від зневіри в себе, чи від штапованого мислення, чи від слабкої волі, чи від нещирості – людина втрачає власне звучання. Щезає внутрішня мелодія, музикальність, така необхідна актору в пізнанні й відтворенні образу, смак і чистота вловлювання й передачі звуків. І виявляється, що пісня позичена і мелодія фальшива не може правильно звучати, бо зіпсований інструмент.

Кожен, хто ніколи не дбав про свою своєрідність та індивідуальність, але зумів залишитись самим собою, зберіг наївність, свіжий погляд і допитливість. Вони неповторні й індивідуальні.

Сприймання (або як ми кажемо – вміння бачити) здається мені дуже важливим, тому що в ньому криються джерела й життєві сили творчості. Дивляться й оцінюють результат, саму творчість. Але начало всіх начал і причина причин – у сприйнятті. На репетиціях і під час вистави надто багато уваги звертають на віддавання і надто мало на сприймання. Але ж сприймання – створює потенційні запаси актора. Воно живить внутрішній монолог, почуття й суть образу і підготовляє велике піднесення. Сприймання заповнює «зони мовчання», що їх відкрив О. Д. Попов.

Мені здається, що треба уважніше ставитись до «зон мовчання» в нашому житті, коли відчуваєш потужний пульс плину часу, чудову тонку павутину вражень, відтінків думок і напівтонів.

Якось на уроці О. Д. Попов говорив нам про Джонсону. Він сказав: «Біда нашого театру в тому, що ми визнаємо тільки три кольори: чорний, білий й сірий. До котрогось ставимось позитивно, до іншого – негативно, ще до якогось – нейтрально. А які барви й напівтони можна взяти із життя й передати на сцені! Навіть значення їх не зразу зрозумієш! Десь набагато пізніше глядач

почне усвідомлювати, що означало це мовчання, напівтони чи усмішка, які спочатку були ніби ні до чого. Тут починається Джоконда. У цьому велич Леонардо»¹.

Кажуть, що ступінь обдарування актора, глибін його думок визначають за тими, наскільки просто, коротко і всебічно вміє він визначати й грати події, як вміє схопити найголовніше. Мені здається, що справжня велич актора пізнається і в тому, як він передає тремтливий напівтон, у куточках очей миттєвий блиск посмішки, свист, що має заглушити плач. Тут народжується справжнє мистецтво. На жаль, серед акторів і режисерів досить багато таких, які схоплюють тільки загальне, і воно сяє самоварним золотом зовнішнього ефекту. Є й такі, хто добре знає, із яких деталей складається годинник, але зібрати його не можуть. Для великого розуму частини завжди складаються в ціле, а ціле завжди звучить у кожній частині. Вони знають велику таємницю діалектики: бачити складне в простому і просте в складному, вгадувати в загальному деталі і в деталях – загальне.

Уміння бачити не є постійним і вічним даром природи. Як свідчить досвід, його можна розвивати, хоч і не до безконечності. Яку велику роль у моєму відчутті природи, розумінні людей, сприйнятті життя відіграв мій батько, з яким ми багато блукали й багато розмовляли! Уважність, відчуття краси й гумор поєднувались у ньому. Великий вплив на розвиток мого акторського ока мали вчителі, школа, книги, живопис. І цікаві люди.

Якщо викладачеві вдалось розвинути в учнях театральних шкіл уміння бачити, якщо він допоміг їм натренувати око, щоб воно стало акторським оком, – значить відбулася половина (а, можливо, і більше, ніж половина!) всього навчального процесу.

1. Із записів автора на уроках О. Д. Попова в ГИТИС'і, 1953 р.

Якщо перед звичайною дитиною чотирьох чи п'яти років покласти стілець і сказати йому: намалюй – він не зможе цього зробити. Бачить стілець, а намалювати не може. Намалюйте йому стілець на папері, і він більш-менш точно перемалює його. Щось подібне відбувається і з молодим студентом театрального інституту. Він дивиться, але не вміє бачити. Абсолютно природно, що спочатку йому на все треба вказувати пальцем, «малювати йому». Але не можна цим обмежуватись, потрібно розвивати його мислення, вести його до першопричин, а для цього давати самостійні завдання і контролювати їх виконання. Інакше здивування першокурсника: «Як це – вчитель усе бачить, а я ні!» – може затягнутися до четвертого курсу, а звідти й до театру.

Я намагався спрямувати погляди своїх учнів і їх думки на все творче й пульсуюче в житті – від темного подиху лісових хащів до вогнених іскор розплавленого металу, що витікає з лотка домни, від проникнення у внутрішню суть тварин, їхній життєвий ритм і пластику рухів до розуміння логіки поведінки людини, її характеру. Ще рано робити висновки. Але вже тепер можна сказати, що спостережливий самостійний погляд і народжена услід за ним самостійна думка (основа самостійної роботи!) – це те краще, що вони понесли з собою зі школи в життя.

У ГИТИС'і був викладач історії мистецтв Микола Михайлович Тарабукін. Цілі покоління інституту вдячно згадують його лекції, його важкі іспити. Тарабукін не просто викладав історію мистецтв, але й учив розуміти мистецтво і вміти через мистецтво бачити людей, життя і театр. Він пробуджував у людини самостійне мислення.

О. Д. Попов вимагав від нас, щоб ми вели так званий «режисерський щоденник» і фіксували в ньому

найцікавіші спостереження із життя: типажі, мізансцени, темпоритми, атмосферу та ін. Особливо це було обов'язковим на канікулах. Пізніше він перевіряв щоденники й робив відповідні зауваження. Я відчував величезну користь цього. За прикладом О. Д. Попова, я теж вимагаю від своїх студентів вести «акторські щоденники». Спочатку вони це роблять із почуття обов'язку перед учителем. Згодом обов'язок стає звичкою – тоді роблять це для себе.

Нестримною пристрасстю кожного митця має стати цікавість – невтомне намагання зірвати покривало з усіх таємниць життя. У всіх нових комбінаціях людських стосунків актор має відкривати правду. Він не повинен думати, що в житті все наперед вирішено, розписано, передбачено. Невирішена проблема примушує замислюватись, аналізувати, шукати й знаходити істину.

Є такий народний вислів: «Щоб упіймати оселедця, потрібне море, а в морі мусить бути оселедець». Проста істина. Специфіка мистецтва – мислення в образах. Для митця здатність бачити світ в образах важливіше, ніж уміння логічно його пояснити. Актор – це той, хто, почувши: «Пожежа!» – не відповість: «Знаю, бачив». У нього зразу виникне перед очима полум'яний вихор, він відчує запах диму, гаряче дихання вогню, а по спині побіжать мурашки, наче вогонь у цю мить обпалив його. Можливо, тут захована велика мудрість актора. В театрі прочитана книга не замінить чуттєво пережитого досвіду.

О. Д. Попов якось сказав на уроці: «Хто чесно, правильно ставився до життя, бачив правдиво, дивився на життя відкритими очима, здатний значно багатше, глибше розкрити образ, ніж той, хто, може, й більше знає, може розумніше, логічніше пояснити, але мислить і бачить світ не в образах»¹. Бачити в образах, мислити і

1. Із записок автора на уроках А. Д. Попова в ГИТИС'і, 1953 р.

відчувати в образах можна лише володіючи гармонією сприйняття й органікою почуттів. Я б це назвав «внутрішньою музикальністю». Тут було б доцільно згадати слова художника І. Левітана:

«Треба не тільки мати очі, але й внутрішньо сприймати природу, чути її музику й проникнутись її тишею».

Музикальність – дар природи. Одному дано абсолютний слух, він вловлює ритм моментально, це в нього «в крові». Інший повинен дуже багато працювати, загострювати свою здатність, усвідомлювати ритм, вправляти, щоб хоча частково досягнути задовільного результату.

Я не порівнюю актора з музикантом, але це треба було б зробити, щоб уникнути багатьох непорозумінь. І в актора має бути – як дар природи – внутрішній слух, на якому базується «внутрішня музикальність». Якщо цього немає, актор детонує й фальшивить, як співак без абсолютного слуху.

«Внутрішня музикальність» дуже важливий бік таланту актора. Часто про таких кажуть: «вроджений артист». Їхні враження відбиваються безпосередньо. Їхня творча природа спалахує легко. Все виходить ніби само по собі. В творчих пошуках вони заглиблюються в себе. Їхня уява вимагає внутрішньої концентрації. Вони чують свій внутрішній голос, відчувають внутрішній ритм, вони ловлять запах і бачать кольори, але завжди глибоко в собі. Логікою їх важко наблизити до істини. Раціональний тверезий аналіз вбиває їхнє внутрішнє бачення.

Вони можуть вхопити суть ролі й запалитись від несподіваного порівняння. Для пізнання істини їм іноді досить найнезначнішої деталі. Якийсь несподіваний дріб'язок може розкрити їм суть всієї сцени чи характеру. Розумне твердження може стати для них незрозумілим. Їхній аналіз стрибкоподібний і дивний: внутрішній

зв'язок картин, кольорів, звуків і ритмів, який вони відчують, може здаватись зовсім нелогічним. На питання: чому? – актори здебільшого відповідають: відчую, що треба зробити саме так. Легко панікують і губляться, бо мають сильно розвинену «внутрішню музикальність», найменша фальш збиває їх з пантелику. З ними треба підтримувати стосунки розумно і обережно. Вони ламаються легко, як іграшки. І палають, як піч.

Л. М. Толстой каже:

«Кожен танцює, та не так, як скоморох, зазначається в прислів'ї. Кожен співає, та не так, як співає той, у кого є талант. Після *до* можна взяти *фа*, але для того, щоб настроїти *до* і настроїти *фа* на скрипці, треба повернути «кілочок» ледь-ледь, ще ледь-ледь, ще трішки, щоб це були абсолютні *фа* і *до*, математично точні в просторі звуків; але й не повертаючи «кілочок», будуть *фа* і *до*, тільки не зовсім правильні... *Фа* треба тягнути одну четверту секунди, але можна тягнути одну четверту секунди без однієї сотої чи з однією сотою, і ніхто не скаже, що темп неправильний. Талант тим і відрізняється від неталанту, що він відразу бере одне, єдино правильне із безлічі не зовсім правильних *фа* й тягне його *рівно* одну четверту секунди, ані на одну тисячу не більше і не менше...»¹

ЗДАТНІСТЬ ДО ПОЛЬОТУ

Кого має випускати театральний інститут – молодого початківця чи молодого майстра? Початківець – це той, хто потребує допомоги й співчуття, чий помилки й

1. Л. М. Толстой. Полное собрание сочинений, Т. 13, М., Гослитиздат, 1949, стор. 241-242.

безпорадність вибачають, бо він початківець. Молодий майстер – це той, хто відповідає сам за себе, тому що він навчився самостійно літати.

На сцену театру зі шкільної сцени приходять молодий актор. Саме актор! Школа має випускати акторів. Молодість підвищує його цінність. До тридцяти років актор і актриса мають бути у всеозброєнні майстерності, досягти найкращої форми. Жерар Філіпп помер молодим. У тридцять років він став всесвітньовідомим артистом театру й кіно. Пінна й Лаутер у цьому віці були вже зрілими майстрами.

Отож, у театр має приходити молодий майстер, що володіє основами акторської майстерності, уявою, словом і тілом.

На жаль, саме до цього молодь дуже часто виявляється недостатньо підготованою.

Майстерність, сценічна мова й сценічний рух мають становити нероздільну тріаду. Оцінки з успішності студента з цих трьох предметів мають становити одну комплексну оцінку – зі спеціальності. Між уроками з цих предметів треба будувати «мостики». Студент має постійно відчувати зв'язок і єдність між цими предметами, незалежно яким із них на той момент займається. Керівник курсу має пильнувати й відповідати за всі три дисципліни, бо вони разом становлять спеціальність.

«Коли я останнім часом думаю про молодь, то мене турбують два явища», – зауважив Вол. І. Немирович-Данченко 1936 року в бесіді з молоддю. Оскільки ці явища й нині викликають тривогу, згадаємо їх.

«Перше – це слово, яким у нас здебільшого нехтують». Про слово Немирович-Данченко говорив:

«...В основу виховання актора в нас не закладена необхідність відливати у слово все те, що ми називаємо переживанням. Переживання самі по собі, належно

спрямовані, глибоко схвильовані, не відірвані від усієї решти акторських засобів, у найкращому випадку створять мімічну партитуру ролі».

Звідси вимога Немировича-Данченка, щоб вливалось у слово все нероздільно: і темпераментні переживання, й пластика. Володимир Іванович повторює: «ввіллється в слово», яке яскраво визначить, виправдає всі інші елементи акторських хвилин на сцені. Тільки тоді виникне завершена форма.

«Слово стає вінцем творчості, воно ж має стати і джерелом всіх задач – і психологічних, і пластичних».

Друге явище, що викликало турботу Немировича-Данченка, треба особливо підкреслити. Воно має, мабуть, ще більше значення як у шкільній педагогіці, так і згодом у репетиційній залі. Володимир Іванович говорив: «...Можливо, я помиляюсь, але побоююсь, що ви не досить сміливо розкриваетесь. Вам у цьому мало допомагають. Я побоююсь, що починаючи з таких-то й таких-то шкільних прийомів, роблячи крок уперед на підставі отриманих знань, намагаючись не робити помилок (підкреслюю це), ви весь час тримаєте ваші сценічні дані під замком»¹.

Це дуже важливе питання.

Засвоєння всіх елементів сценічного мистецтва необхідне для того, щоб, образно висловлюючись, зробити сальто. Правильне сценічне самовідчуття, спілкування, акторське око, знання своїх акторських резервів і шляхів до них (про що йшла мова у цьому розділі) – все це потрібно тільки заради того, щоб актор був готовий зробити «сальто».

1. Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стор. 210, 212, 213.

Бути на сцені простим і природним особливо необхідно. Але це тільки вихідна вимога. Велика помилка, якщо лише цим обмежитись. Увесь секрет і сила акторського мистецтва в тому, чи живе актор на сцені своїм життям, чи життям ролі. Якщо актор на сцені тільки простий і природний, зберігає свої особисті почуваннячка і міркуваннячка, якщо він не викликає уявлень про образ, не домагається його сценічного життя, то яке відношення до мистецтва має ця горезвісна простота й природність? Кому вона потрібна?

Споконвіків відома істина, що в сценічному житті не можна нічого експлуатувати з особистого життя. Сцена п'яного вимагає особливо тверезого розуму, тонкого такту й доброї рівноваги. Сцену зубного болю може зіпсувати справжній зубний біль. Сцена смертельної розпуки вимагає бадьорого настрою.

На сцені живуть іншим життям, і в цьому чудо акторського мистецтва. Ми знаємо, що коли актор віддається пориву високого мистецтва, він перестає відчувати зубний біль, і тільки після завершення вистави біль вибухає з новою силою. Ми знаємо із історії театру, як актор, що кульгав, з милицями, перевтілюючись, грав без милиць і не кульгав. Знаємо, що Люсьєн Гютрі¹ грав п'яницю і отримав сердечний напад, який буває у п'яниць. Ми знаємо про безмежну віддачу всіх своїх нервів, душевних і фізичних сил сценічному образу, через яку Хмельов² помер на сцені в ролі Івана Грозного, а Добронравов³ – у ролі царя Федора.

1. Люсьєн Гютрі (1860–1925) – французький актор, драматург (прим. ред.).

2. Хмельов Н. П. (1901–1945) – російський актор, режисер, педагог (прим. ред.).

3. Добронравов Б. Г. (1896–1949) – російський актор (прим. ред.).

А є такі актори, які думають, ніби найвища вимога – бути на сцені тільки простим і природним! З цим треба починати боротись ще поки актор за шкільною партою.

Вияв темпераменту, пристрастей, розкутість почуттів актора, пробудження активного мислення, широке охоплення життєвих явищ, бажання вплинути на глядача і виявити максимум самовіддачі, виховання здібності до «високого піднесення» – ось мета педагогіки сценічного мистецтва.

Усі гарні слова про майстерність безплідні, вся система втрачає сенс, якщо актор намагається прокрастися непоміченим повз важкі моменти ролі, що вимагають справжнього піднесення, коли він їх приземлює й згладжує кути. Справжній актор шукає п'єси, де є несподівані переходи, трагічні піднесення, сильні поривання. Він живе й дихає ними. Багато хто демонструє хвацьку браваду, коли перед ними дріб'язкова правда, але перед великою правдою відступає, обіцяє показати «потім». Спочатку соромляться, пізніше бояться, а у виставі піднесення грають, користуючись примітивними акторськими емоціями. При стрибках у висоту збити планку – не такий уже й великий гріх, гірше – проскочити під планкою. Ось тоді зразу видно, хто справжній актор, а хто на сцені тільки тому, що в нього є диплом!

Виникає парадокс: під час вступного іспиту молоді людина здатна підкорити весь світ (хоч через відсутність засобів роздирає пристрасті на шматки). А в кінці навчання і потім у театрі боїться пристрастей і крутих підйомів. А вся річ у тому, що від злетів пристрасті учня оберігали: «не педагогічно», «занадто рано». Вчителі й режисери так бояться «внутрішнього акторського вивиху», що завжди приймають виправдання студента чи актора: «Сьогодні я не можу».

А треба зрозуміти, що на репетиціях готують не тільки ролі, але й виховують волю.

Варто акторові лише раз сказати на своє виправдання «не можу», вдруге він це скаже вже легко. А потім з'явиться звичка. І, нарешті, актор чи актриса носить із собою сон-мрію: «Якби ж була роль, я б зіграв(ла)!».

Пам'ятаю один із уроків І. Я. Судакова¹ в ГИТИСі, в естонській студії. Йшла репетиція п'єси К. Сімонова «Хлопець із нашого міста». Працювали над складною сценою – особливо складною для виконавця головної ролі. Репетиція була напруженою, пізня година. Виконавця охопив відчай. Коли треба було досягти внутрішнього піднесення, він, збентежений, зупинився і вигукнув: «Ілля Яковичу, прошу вас, я більше не можу!».

– Зможеш!!! – закричав раптом Ілля Якович нелюдським голосом. (Це було для нього незвично).

Хлопець переборов себе – і переборов сцену. Внутрішні гальма відпустили. Цього пізнього вечора він «відкрив» роль.

Я помітив, що в студентів надто сильне уявлення про акторське мистецтво як про прекрасне мистецтво і надто слабке як про важке мистецтво. Це тому, що навколо творчості надто багато метушні, і мало залишається часу, уваги й волі для самої творчості. Про неї більше розмов, ніж праці. Виникає підсвідома потреба більше дивитись, як грають на сцені, ніж грати самому. Поступово це почуття поглиблюється. І настає день, коли студент вважає себе щасливим, якщо на уроці він вільний, і педагог не кличе його на сцену. Самопочуття школяра, що не приготував завдання.

1. Судаков І. Я. (1890–1969) – російський актор, режисер. Від 1930–1956 рр. – педагог ГИТИСу (прим. ред.).

Бути актором – це чудово. Але бути актором трудно. (На мій погляд, є тільки одна професія, важча від професії актора, – це режисура).

Красу акторської професії треба відкрити в її трудності. Інакше її можна зробити надто легкою.

Недаремно Станіславський у бесіді з учнями підкреслював: «Пам'ятайте, моє завдання – навчити вас важкої праці...»¹.

У нього ж є чудова за своєю мудрістю й точністю фраза про почуття: «Збуджуйте ваші почуття, але не чіпайте їх».

І далі ще важливіше: «У найкращих акторів... (почуття) виникають інтуїтивно»².

Якщо ми хочемо допомогти молодому акторові зрозуміти істину, точніше, зробити так, щоб актор усвідомив її сам, ми мимоволі будемо сприяти його гармонійному розвитку, встановленню рівноваги між його серцем і мозком, думкою й почуттям. Старий, але хибний пересуд, ніби розум притлумлює почуття або почуття примушують розум замовкнути. В театрах ще не перевелись дилетанти, і саме вони протиставляють емоції й розум як взаємозаперечні начала. Розширенню почуттів і думок немає і не повинно бути меж. Їхній союз – основа великого, справжнього мистецтва, коли їх об'єднує й стимулює творча воля.

Значення волі, розуму й почуттів – тріумвірату збудників психічного життя в творчому процесі – визначив Станіславський. Воля, розум, почуття – ці три слова так просто стають в один ряд, що не важко пройти й попри них або переступити через них, не осмислити по-

1. К. С. Станиславский. *Статьи. Речь. Беседы. Письма. М., «Искусство», 1953, стор. 504.*

2. Там само, стор. 519.

справжньому, як багато в них закладено для мистецтва актора.

Члени тріумвірату нероздільні. І все-таки, чим більше з роками з'ясовується суть таланту актора й суть театрального мистецтва, тим більше підстав погодитися із Станіславським, коли він говорить: «Так, я допускаю перекіс у бік емоційної творчості й роблю це свідомо, тому що інші напрямки мистецтва занадто часто забували про почуття. Надто багато в нас розсудливих акторів і сценічних творінь, що йдуть від розуму! Водночас дуже рідко маємо справжню, живу, емоційну творчість. Все це примушує мене з подвійною увагою ставитись до почуттів, трохи на шкоду розумові»¹.

Не слід сприймати це так, ніби Станіславський відсуває розум на другий план. Ні, роль раціо в роботі актора важко переоцінити. Але роль почуття останнім часом недооцінюється. Тоді як весь сенс у гармонії й умінні актора керувати своїми здібностями.

Розум «...податливіший і слухняніший, ніж інші рушії; він охоче підкоряється наказові»,² – каже Станіславський. Дійсно, розширення і розвиток розуму набагато легше підкоряється волі актора, ніж розвиток і розширення почуттів. Почуття – «найважча для виховання дитина із трьох». Почуття можна культивувати, підкоряти волі, розумно використовувати, але воно дуже важко росте. Тому воно найдорожче. Альтернатива: є чи нема – найбільше стосується почуттів.

Учні з рухливими почуттями, здатністю глибоко відчувати – це золотий фонд театральної школи. Їхній розвиток іде швидко.

Гірше з тими, чії почуття глибоко затаїлися. Пристрасть лежить за сімома печатями, і секрет її пробуд-

1. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, Т. 2, стор. 300.

2. Там само, стор. 034.

ження невідомий. Тут треба здійснити наполегливе, терпляче, глибоке дослідження, щоб сягнути до глибини душі й усунути ті перешкоди, що не дають почуттям вирватись назовні. Такими перешкодами можуть стати сором'язливість, страх, напруження, зневіра та ін. – все те, що шкодить правильному сценічному самопочуттю.

Доки не вивільнені почуття, не можна чекати жодних поривів натхнення.

Нарешті, варто було б знову підкреслити якості, які є визначальними для самостійного лету: оригінальність погляду на світ, здатність актора до самостійного мислення.

Сяйливі сніжні вершини гір притягують й ваблять усіх. Приходьте! Є такі, які тільки подивляють вершини, і на цьому заспокоюються. Є ті, що прогулюються коло підніжжя гір у вихідні. Є ті, що піднімаються на альпійські луки. Є й ті, хто доторкається до вічного льоду. Але одиниці досягають вершин. Вони з різних країн, із різних народів. Різні й у творчості. Але в них є щось спільне. Здатність мріяти і воля, що перетворює мрію в дійсність. Перемога над собою. Вони відчують цю подібність й простягають одне одному руки.

Вони досягли вершини!

На вершині повітря чистіше і ширший виднокіл. Втоmlені й щасливі, вони досягли того, що вдається не кожному.

Досягти вершини!

Це шлях виховання й самовиховання актора.

Звідси починається нова тема.

“ТЕАТРАЛЬНА МАГІЯ”



СТАНОВЛЕННЯ Й ФОРМУВАННЯ
АКТОРА-МАЙСТРА. МАКСИМАЛЬНИЙ
РОЗВИТОК АКТОРСЬКИХ ДАНИХ.
ТРУД І ТАЛАНТ НАМАГАЮТЬСЯ
ПРОНИКНУТИ В ТАК ЗВАНУ
«ТЕАТРАЛЬНУ МАГІЮ». ЯК ЗІРВАТИ
ПОКРИВАЛО ТАЇНИ З ТВОРЧОСТІ?
ЯК ГАРТУЄТЬСЯ СТАЛЬ? ВІДКРИТТЯ
ПРОСТОЇ Й ВЕЛИКОЇ ТАЄМНИЦІ:
НАВЧАЮЧИСЬ ВОЛОДІТИ СОБОЮ –
ВЧИШСЯ ВОЛОДІТИ ЗАЛОЮ.

Чи знаєте ви, що єдина радість у
нашій роботі – це пізнання органічної
природи таємниць творчості.

К. С. Станіславський

ПОНЯТТЯ, ЯКІ ВАЖКО ПОЯСНИТИ

Є таке латинське слово «ауга», що в прямому перекладі означає подув. Це дивне слово, що має різні відтінки, зустрічається в античній міфології, медицині. В переносному значенні воно може вживатись і в театральному мистецтві для визначення дієвих сил, які випромінює людина.

Станіславський запитує: «чи помічали ви в житті або на сцені, взаємно спілкуючись, відчуття вольового струму, який ніби виходить із вас через очі, через кінчики пальців, через пори тіла?»¹.

Він називає ці шляхи взаємного спілкування умовно «променевим випромінюванням і променевим сприйняттям».

І далі: «У спокійному стані променеве випромінювання й променеве сприйняття ледве помітні. Однак у момент сильних переживань, екстазу, підвищених відчуттів ці випромінювання і струмись їх попадання стають відчутнішими як для тих, хто випромінює, так і для тих, хто сприймає...

1. К. С. Станіславський. Собрание сочинений, Т. 2, стор. 267.

Це – пряме, безпосереднє спілкування в чистому вигляді, із душі в душу, із очей – в очі чи із кінчиків пальців, із тіла без видимих для ока фізичних дій»¹.

Цей процес неможливо замінити штучною, напруженою дією. «При м'язовому напруженні не може бути й мови про променеве сприйняття чи випромінювання»² – писав Станіславський.

Як пояснити цей сценічний процес, якщо для нього не добереш інших слів, крім тих, які позначені, на жаль, містикією чи магією? В театрі, як і в багатьох ділянках життя, практика йде попереду теорії. Найважче пізнати саму людину, бо складними внутрішніми процесами не керує свідомість. Щось можна відчутти й вгадати, але все пояснити до кінця неможливо. Та, на щастя, людина не задовольняється примарними відчуттями, вона хоче пізнати основи основ і причини причин як в оточуючому світі, так і в самій собі.

Станіславський передбачає: «Вже близько той час, коли невидимі струми, які нас тепер цікавлять, наука вивчить, і тоді для них доберуть відповідну термінологію. Поки ж залишимо назву, вироблену нашим акторським жаргоном»³.

Ми часто вживаємо вираз «духовна сила» чи «душевні сили». Ми часто, користуючись цими виразами, намагаємось розібратись у своїх великих театральних враженнях для характеристики гри талановитих акторів.

Так, О. Д. Попов говорив про Леонідова:

«...Він осмислював мистецтво актора як натхненну поетичну схвильованість... Ця натхненна віддача всіх своїх духовних сил в

1. К. С. Станіславський. *Собрание сочинений*, Т. 2, стор. 267-268.

2. Там само, стор. 268.

3. Там само, стор. 267.

поєднанні з естетичними ідеалами глибокої життєвої правди, на мій погляд, і є суттю леонідівського таланту»¹.

Подібне можна сказати і про інших великих акторів. Втім, не тільки великим, але й кожному з нас, артистів, дано було відчувати приплив душевних сил – моменти найвищого щастя в акторській професії. Зовсім інша втома після таких вдалих вистав. Це не м'язова втома; це не нервові виснаження, що забирає сон і апетит, а втома особлива, сповнена щастя, яку відчуває творець, коли накопичена за тривалі дні роботи енергія, запалюючись, вивільняється. Хто пережив ці хвилюючі моменти, ніколи не піде з театру. «Я б згорів, якби я не горів», – сказав Гестал Екман², великий шведський актор.

До понять, які важко пояснити, належить і спілкування, те особливе спілкування, яке Станіславський порівнює із силою, з якою хапає зубами бульдог. На питання учнів у книзі «Робота актора над собою» Торцов відповідає: «Така ж [сила], яка буває в собак (у бульдогів, наприклад) у зубах... І в нас на сцені має бути така ж сила хапання – в очах, у вухах, у всіх п'яти органах чуття. Якщо слухати, то вже слухати й слухати. Якщо нюхати, то вже нюхати. Якщо дивитися, то вже дивитися і бачити, а не ковзати поглядом, не зачіпляючи об'єкту, а тільки злизуючи його своїм зором. Треба вгризатись в об'єкт, так би мовити, зубами. Але це не означає, звичайно, що треба занадто напружуватись. ...не забувайте, що хватка – це зовсім не надмірне фізичне напруження, а велика, активна внутрішня дія»³.

1. Сборник. «Л. М. Леонидов». М., «Искусство», 1960, стор. 544, 545.

2. Екман Г. (1890–1938) – шведський актор (прим. ред.).

3. Сборник. «Л. М. Леонидов». М., «Искусство», 1960, стор. 544, 545.

І дійсно, хіба ви не помічали того, що інтенсивність спілкування й хватка належать до «магічних сил», до «магнетизму» великих акторів. Що саме тут канали, якими вони спрямовують свою волю, духовну енергію й своє бачення партнера, а через партнера – в зал, будять відповідне бачення-відповідь глядачів і їхню духовну енергію. Завдяки цьому виникає взаємне спілкування й народжується справжнє сценічне мистецтво.

Ми говоримо про актора, його активність, силу впливу й ніби надаємо глядачам у залі пасивну роль. Але так буває тільки на початку вистави. Якщо вистава хороша, зал із пасивного невдовзі стає активним. Той, хто відчуває вплив, починає впливати сам. Флюїди йдуть зі сцени, але флюїди можуть іти й із зали. Між сценою й залом точиться боротьба, сцена намагається підкорити собі зал – і навпаки. Це особлива боротьба. Зала чекає правди, смаку, таланту, вміння й сили. Зала не сприймає фальшивого несмаку, безсилля й бездарності. Вона чекає, що її завоюють, і якщо цього немає, зала стає неспокійною. Але коли зала йде за сценою, вона стає великою силою. Це ми особливо відчуваємо в комедії. Буває, комедія в напівпорожній залі здається бідною на жарти і дотепи, але при повній залі справляє зовсім інше враження, хоч актори в обох випадках грають однаково. Але це тільки здається, що вони грають однаково. Вони грають зовсім інакше. Різниця виникає в результаті незафіксованого, але відчутного потоку променів між залом і сценою, змінюється випромінювання – стає іншою і гра акторів.

Проведу паралель між актором і спортсменом. Є спортсмени, які на тренуваннях або навіть на змаганнях, де відсутні їхні головні конкуренти, домагаються прекрасних результатів. Але в напружених змаганнях з потенційними переможцями вони «перегорають»: не

втримують нерви. А є такі, які саме в боротьбі стають непереможними. У боротьбі за першість вивільнюється прихована сила, людина перевершує себе і власні результати.

Так і справжній актор: у нього раптом відкриваються всі «шлюзи», щойно він виходить до глядача. Режисери завжди знають, на кого можна покластися під час прем'єри. І знають тих, які можуть «перегоріти» перед виставою. Такі актори втрачають ритм і такт, немовби не чують оркестру й фальшивлять у співі. Так, у драмі відбувається те ж саме, що й у музичному театрі, якщо актор не може бути самим собою, якщо ритм вистави не запалює радості, а будить страх, і якщо актор не паує над залом, а зала збиває актора з ритму. (Причому справа не у хвилюванні. Воно завжди з актором. Хвилюються перед виступом всі. Хвилювання має бути. Яка ж творчість без хвилювання?!)

Згадайте, як талановито діє церква, щоб налаштувати на потрібний лад багато людей з їх різними думками, почуттями, тривогами і переконаннями й характерами – і перетворити натовп у єдину, злітовану громаду вірних. Дзвони вже дорогою до церкви будять у віруючій душі відповідні асоціації. Велич церковної архітектури, висота бань, приглушене світло, урочистість запалених свічок, сила органних фуг чи голоси хору творять особливу, відмежовану від «мирських клопотів» атмосферу й народжують піднесений настрій. Православна церква користується ще й ладаном: запахи теж впливають на настрій. А ще треба додати вплив традицій, і ви зрозумієте, що священнику залишається небагато, щоб вплинути на паству.

Ніщо не полегшує шляху актора, шляху театру. На початку вистави при першому зіткненні актора з залом перед ним сидять ще не глядачі, а просто тисяча осіб.

Їх треба об'єднати. Тисяча людей має перетворитись на глядачів, які підуть за ідеєю вистави, переживатимуть разом з героями п'єси, сприймуть її ідеали і ствердять її етику.

Глядачі у залі або мають злитися зі сценою протягом цих трьох годин, або цього ніколи не буде. На виставу не можна озирнутися через плече і згодом, колись пізніше, заново оцінити її.

Актор має знати й відчувати залу – активну й пасивну його частину. Розуміти – на кого йому орієнтуватись і кому допомагати. Актор має знати «арифметику реакції». Вираз «арифметика реакції» належить О. Д. Попову. Він говорив на уроці: «800 осіб сидять у залі, і актор робить дурні жарти. 100 чоловік сміються й аплодують, 700 розчаровано мовчать. Реакцію ста чути, семисот – ні, нерозумний актор чує реакцію ста, і він щасливий – має успіх, публіка сміялась і йому аплодувала»¹.

Публіка – пробний камінь для акторів; на публіці перевіряється здатність розкриватись. І міра, з якою актор розкривається. Безмежні відмінності між акторами. І знову переді мною виникають, як полярні протилежності, Пінна й Лаутер.

Лаутер фіксував малюнок ролі на репетиціях. Вивчивши роль для себе, він одночасно завершував її і для вистави. Тренована психотехніка й професійна підготовка надавали йому впевненості. Коливання від генеральної репетиції до останньої вистави були мінімальними. Вони йшли тільки від поглиблення образу при повторенні вистави. У нього була тверда перспектива ролі.

Зовсім не так було в Пінни.

Генеральна репетиція не гарантувала успіху на прем'єрі. Пінна виходив до глядачів так, як кидаються

1. Із записів автора на уроках О. Д. Попова в Російському університеті театрального мистецтва (ГИТИС), 1953 р.

у воду. Одразу, в перший момент, при першій зустрічі з глядачем вибирав стиль свого «плавання». Саме сьогодні. У нього міг бути чудовий малюнок образу. Однак, якщо він ментально не діяв на публіку, Пінна починав нервувати, як нетерплячий рибалка, у якого не зразу клюнуло. Він прекрасно відчував глядацьку залу. І знав себе.

Треба враховувати дух часу й репертуар, які формували Пінну. (Детальніше ми зупинимось на цьому у третій частині книги). Навіть там, де не було художнього образу, але були комічні ситуації (навіть трохи дурнуватої), Пінна світиться всіма кольорами веселки. Він приносив із собою на сцену піднесений настрій, він творив такий же настрій і в залі, та й сам перебував у прегарному настрої. Публіка дивилась, сміялась і захоплювалась тим, що робив Пінна. І якщо Пінна забував текст або у нього пропадав голос, або він виходив невчасно на сцену, однаково було цікаво подивитись, що зробить Пінна.

Якось, у дні своєї юності, я дивився оперету «Летюча миша», коли Пінна грав начальника тюрми Франка. Він був хворий, майже без голосу. Такого безголосого актора я ні разу не бачив на сцені. Вистава йшла. Скоро мала прозвучати пісня Франка. Диригент уже веде оркестровий вступ. У залі панує напружена тиша. Звучать початкові такти. Що зробить Пінна? Пінна засвистів! Із піднесенням, зухвало, захоплююче, пустотливо. Над оркестром летить свист, заповнює найвіддаленіші куточки ярусів. Пінна вільний, активний, сяє й іскриться. Танцює, легко підскакує, не зважаючи на важку фігуру, грає паличкою й циліндром і свистить, свистить... Я ніколи не чув таких оплесків. Я б ніколи не повірив, що естонці можуть так запалитись, як того вечора. Публіка дякувала своєму улюбленцю за талант.

Те, що тоді відбулось на сцені, можна розібрати на окремі елементи, при цьому, можливо, й не буде виявлено жодного чуда. Але контакт між залом і сценою того разу був фантастичним. Його можна було б назвати магичним.

Понад триста разів Пінна зіграв в опереті Лео Фаля «Веселий селянин». Ця вистава була у репертуарі «Естонії» близько тридцяти років, і Пінна блискуче грав у цій опереті. Його гра залишала незабутнє враження, особливо в кінці першого акту, де Пінна тихо співав, стоячи на колінах: «Тяжко жити в світі...».

У ці моменти було б чутно, як падає голка чи летить муха... Зала опинялась у руках Пінни. Пінна стояв на колінах і ставив публіку на коліна. Так здавалось мені.

Кажуть, що в час, коли глядачі сиділи, затамувавши подих і витирали сльози, Пінна іноді показував гримаси акторам, що стояли за кулісами. Лише згодом я почав розрізняти, що сльози актора й ролі – різні. Я згадав про Пінну, коли прочитав у Станіславського про перспективу ролі й актора. У своїх улюблених ролях Пінна прекрасно володів і перспективою ролі й перспективою актора. Маючи великий досвід і природний талант, розвинений і натренований апарат психотехніки, Пінна міг на мить і не на мить, не відхиляючись від лінії дії ролі і її суті, відчувати надійність своєї перспективи актора, тобто дати волю своїй артистичній віртуозності.

СЕКРЕТИ ВЛАДИ НАД ГЛЯДАЦЬКОЮ ЗАЛОЮ

Глядачі у залі перебувають у полоні актора. Як відбувається між ними спілкування? Як народжуються моменти, які називають великими в акторському мистец-

тві? Чи можна підготувати себе до цього? І якщо не можна, то чому? І як виникли такі поняття, як «ауга», магнетизм, сила чарівності й магія сцени? Ці питання чекають на відповіді. Це й буде темою наших роздумів.

Треба звернути особливу увагу на розділ учення Станіславського про стадії органічного процесу спілкування. Станіславський встановив п'ять таких стадій.

1. Вихід артиста на сцену... Розглядання всіх присутніх. Орієнтування й вибір об'єкта.

2. Підхід до об'єкта, привертання до себе його уваги.

3. Зондування душі об'єкта – обмацування поглядом.

4. Передача своїх бачень об'єктові.

5. Відгук об'єкта і взаємний обмін промене-випромінюванням і промене-сприйняттям струмів душі.¹

У цій короткій і точній програмі зафіксований один із основних секретів впливу артиста на залу. Висновок зроблений із досвіду великих акторів, ґрунтується на законах органічного життя. Який же тут секрет? Складність акторського мистецтва полягає в тому, щоб зберегти в сценічному житті органіку справжнього життя. Але пізнання закономірностей органічного життя – справа не легка. Сторонньому може здаватися парадоксальним той факт, що спілкування – один із найважчих і найскладніших елементів психотехніки актора, а вміння спілкуватись – одна із найяскравіших ознак, за якою можна відрізнити гарного актора від поганого.

Я б виділив із процесу спілкування другу й четверту стадії.

1. Див.: К. С. Станиславский. Собрание сочинений, Т. 2, стор.388-389.

Почнемо з четвертої, а потім повернемося до другої.

Передається і сприймається зрима картина: слово залишається порожнім звуком, якщо відсутнє бачення. Заряджає бачення, і воно ж збуджує партнера. Тренований голос і артикульоване слово – це лише форма. Треба говорити не тільки для вух партнера, але й для його очей...

Станіславський характеризує це коротко і чітко.

Передача «своїх бачень об'єктові з допомогою випромінювання, голосу, слів, інтонації, пристосувань; бажання й спроби примусити об'єкт не тільки почути, зрозуміти, але й побачити внутрішнім зором, що і як бачить це сам суб'єкт спілкування»¹.

О. Н. Абдулов² на уроці в ГИТИСі розповідав, як одного разу Шаляпін читав вірш. Це було в Москві, на квартирі Шаляпіна, де він проводив заняття зі своєю студією. Робочий день закінчився, був тихий вечір. Шаляпін, вільно спершись на камін, читав віршовану казку. Його оксамитовий бас тихо лунав у кімнаті, захоплював слухачів, і переносив їх у казкову країну. Коли він закінчив, у кімнаті довго панувала тиша. Ніхто не смів порушити святість мовчання. Нарешті молодий Абдулов боязко спитав:

– Федоре Івановичу, як ви так можете?

Шаляпін уважно глянув на нього й сказав глибоким басом:

– Дорогий мій, я все бачу.

Я працював з акторами, які присягались, ніби вони бачили й відчували все, про що говорили, але це нікому

1. К. С. Станіславський. *Собрание сочинений*, Т. 2, стор. 389.

2. Абдулов О. Н. (1900–1953) – російський актор і педагог (прим. ред.).

не передавалось і нікого не заражало. Тут повторюється те ж саме, що з письменником і поетом: один пише сторінку і з неї не виникає ніякої зримої картини, інший пише чотири рядки, і в них відображений цілий світ.

В акторському баченні не потрібні фотографічні дрібниці, а лише «чотири рядки», найсуттєвіші і яскраві, неповторні. Саме такі, які бачить тільки він. І він може, якщо зуміє виразно передати те, що бачить, якщо володіє внутрішньою активністю, волею, прагненням дійти до мети, і він знає те чарівне слово, яке використовує старий Шустов: «Заражай, заражай об'єкт!», «Влізай в його душу» – і сам дужче заразишся! А сам заразишся, то й інших дужче заражати будеш. Тоді й бесіда твоя стане задьористою!»¹.

Але тут виникає проблема засобів виразу.

В арсеналі актора мають бути засоби, якими він володіє як майстер і з допомогою яких він може донести до інших своє бачення. Їх неможливо перерахувати. Вони індивідуальні й неповторні.

Усі ці компоненти, якщо їх поєднає дар актора, забезпечують випромінювання, що може схопити, наче бульдог.

Варто звернути увагу, як багато в цьому процесі залежить від волі, підлягає вивченню та розвитку. Як багато залежить від знання життя й людей, від розрахунку на психологію мас, від відчуття слова письменника й акторської сценічної мови.

Мені сказав один художник:

«Те, як ти оглядаєш на виставці мою картину, залежить не від тебе, а від мене. Коли я малюю її в майстерні, я вже думаю про те, як ти будеш дивитись на мою картину, і домагаюсь, щоб було так, як я хочу».

І. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, Т. 3, стор. 92.

Так само і в кожному іншому виді мистецтва, якщо творчістю керували думка й ідея, і якщо в ній проявилися талант і вміння.

Актор оволодіває увагою партнера й через партнера увагою зали і спрямовує її на те і в такому порядку, як він хоче.

Про другу стадію спілкування Станіславський каже:

«Моменти підходу до об'єкта, приваблював на себе його уваги з допомогою дій, що різко впадають в око тому, з ким хочеш спілкуватись, з допомогою несподіваних інтонацій і та ін. творять другу стадію органічного процесу, що нас цікавить»¹.

«Несподівані інтонації та ін.» – за цим стоїть досвід багатьох поколінь акторів, засоби й уміння приковувати до себе увагу партнерів і зали.

Крім слів, голосу й інтонації, в розпорядженні актора ще є жест, рух... Але передусім – очі! Саме очі актора допомагають йому викликати збудження і приковують до себе увагу. Я маю на увазі осмислені очі діючого актора.

Якось я зупинився при виході на площу з вулиці Ванатуру в Таллінні, підвів голову й почав уважно розглядати вежу ратуші. Через деякий час у мене з'явився сусід, трохи пізніше зупинився хтось третій, потім четвертий, п'ятий... І всі дивились вгору. Число тих, хто зупинився, росло в арифметичній прогресії. Всі дивились на вежу ратуші і ніхто не питав, що там видно. Потім я пішов собі, а на тому місці, де я зупинився, зробився великий натовп; задерши голови, всі мовчки дивились на вежу ратуші.

1. К. С. Станіславський. *Собрание сочинений*, Т. 2, стор. 389.

Чому ж не використати цей випробуваний життям спосіб?

Якщо на сцені між двома акторами, що сперечаються, помістити третього й попросити його, зберігаючи незворушне обличчя, переводити очі після кожної репліки з партнера на партнера, то можна бути впевненим, що весь зал почне рухати очима разом з ним (так, як у час захоплюючого тенісного матчу погляди всіх глядачів рухається вслід за м'ячем).

Звичайно, очі тільки тоді мають вплив, коли вони «діють» чисто, точно й скупно, тобто коли їх спрямовують думка й намір. Те ж саме стосується й жесту.

Проведіть по снігу, який щойно випав, слід лижною палицею – слід буквально кричить на великій чистій поверхні. Проведіть там ще десять слідів і одинадцятий ви уже не помітите. У творі високого мистецтва не може бути нічого зайвого, випадкового. І тому кожна деталь впадає в очі.

Це один із секретів акторів, що «фосфорично світяться».

Станіславський каже:

«Ми судимо про сценічну увагу наших учнів і про їхнє спілкування на підставі тієї сили й тривалості, з якою вони хапають. Виробляйте ж її в собі»¹.

Так, виробляйте її в собі! Станіславського цікавила здатність володіти увагою глядача. Він слідкував із годинником у руках за великими акторами.

«Мій досвід свідчить про те, що одні актори можуть тримати увагу тисячної аудиторії при дуже захоплюючій сцені рівно сім хвилин (це дуже довго!). Мінімум – при звичайній, тихій сцені – одну хвилину (це теж багато!). А далі їм уже бракує різноманітності засобів виразу, їм

1. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, Т. 2, стор. 274.

доводиться вже повторюватись, тому увага слабшає аж до наступного перелому, який викликає нові прийоми втілення й новий спалах уваги глядачів. Завважте, – це в геніїв!»¹

Увага глядачів – це не пучок променів, постійно спрямований на актора. Зовсім ні. Увагу глядачів треба завоювати й міцно утримувати. Актори застосовують для цього дуже різноманітні індивідуальні засоби, які умовно можна розташувати між двома крайніми шляхами: пасивним і агресивним. У більшості випадків використовують обидва.

Пасивний шлях: актор свідомо «вимикає» зал і спрямовує всю свою увагу й волю у вузьке коло сцени. При цьому актор найчастіше веде роль піано, на паузах; паузи наповнені роздумами, внутрішньою боротьбою, самоспогляданням чи прихованим горем. Чим рішучіше актор «відділяє» глядацьку залу від сцени, тим інтенсивніше увага глядача зосереджується на вузькому колі сцени.

«Агресивний» шлях – це абсолютна протилежність пасивному шляхові. (Ним користуються у «вибухових сценах»). Цим шляхом часто йдуть сильні, розумні й експресивні актори)².

Їхні емоції й воля випромінювання вивільняються через інтелект «точними вогнепальними пострілами», за якими йде безпосередня самовіддача. З натренованою впевненістю такий актор доводить роль до моменту пе-

1. К. С. Станіславський. *Собрание сочинений*, Т. 1, стор.178.

2. Найчастіше цей склад гри зустрічається у представників німецької акторської школи. Яскравими прикладами для мене були Фриц Кортнер у ролі Шейлока у «Венеціанському купці» Шекспіра на гастролях в Таллінні 1934 р. та Пауль Весенер, що грав Старого Рашоффа у п'єсі «Рашоффи» Зудермана на гастролях у Таллінні 1939 р.

релому. Тут, у кульмінаційному моменті сцени, він цілковито віддається творчому натхненню: захоплює весь зал у свою орбіту. Він досягає цього величезною концентрацією відпущеної волі.

Але вплив такого актора на зал не довготривалий. Актор це відчуває. Тому, поки глядач у його полоні, поки він не відступив від актора і не побачив його наскрізь, актор повертає іншу грань, бере нові фарби, міняє внутрішню дислокацію, пускає в хід нову зброю, і глядачі знову потрапляють до нього в полон.

Часто актори такого гатунку використовують ритм і психологічну силу монотонності, молотячи по одному пункту свідомості глядача, просвердлюючись у нього, врубуючись спочатку присипляючи, а потім збурюючи, доводячи себе й глядача майже до трансу, до кульмінації збудження. А потім настає тиша, пауза, відступ, коли актор вводить залу «в себе» й «тисячі тремтячим поглядом услід за тобою проникають у твоє нутро, до твоїх останніх воріт», – як каже Макс Райнгардт¹.

Можуть сказати, що це засіб, техніка. Це психотехніка, якою актор готує глядача й підводить його до моменту творчого піднесення, де розкривається вся людська сутність і до самого дна виявляється глибина створеного ним образу. І ця психотехніка вимагає натренованої впевненості, вміння й точності засобів. Кожен добрий актор виробляє свої індивідуальні засоби і прийоми, користуючись якими, він гранично наближається до одухотвореності і разом з тим досягає граничної самовіддачі. (Я звернув увагу на те, що тут дуже важливу роль відіграє дихання). Різниця між великим майстром і посереднім актором полягає в тому, що в останнього відсутня ця натренована впевненість прийомів, яка при-

1. Райнгардт М. (1873–1943) – видатний німецький та австрійський режисер (прим. ред.).

водить його до творчого стану. Йому залишається тільки сподіватись на натхнення, але, на превеликий жаль, як правило, воно підміняється буденним акторським збудженням.

Зрілість приходить до актора тільки на справжній театральній сцені при постійному зіткненні з публікою. Є навички, які можна виробити на маленькій навчальній сцені, але є речі, які там не засвоїш. Так само, як вправляючись на суші, не навчишся плавати, не поясниш словами відчуття, які актор переживає на сцені, впливаючи на глядацьку залу. Тут потрібна практика, практика і ще раз практика.

Ми поставили з учнями на навчальній сцені «Дивовижні пригоди мухумців» Смуула в естрадному виконанні. Декілька разів грали це з великим успіхом для запрошених до нас гостей. Філармонія зацікавилась нашою програмою й запропонувала нам простору концертну залу «Естонія». Перші ряди публіки уважно пильнували за тим, що відбувається на сцені й захоплювались. Однак задні ряди й яруси зовсім не поділяли їхнього захоплення. В залі не було двох різних публік, просто молоді виконавці не зуміли захопити весь великий зал. Їхнє «випромінювання» сягало тільки до тих, хто сидів близько. Вони грали й переживали правильно, спілкувались із партнерами правильно, але їхнє друге «я» мовчало, вони не відчували зали й балкону. Їх було чути, але не більше.

«Чому важко грати у великому залі? Зовсім не тому, що треба напружувати голос, посилено діяти. Ні! Це пусте. Хто володіє сценічною мовою, для того це не страшно. Важко випромінювати».¹

1. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, Т. 2, стор. 275.

Коли Макс Райнгардт перебудував у Берліні цирк Шумана в «Гроссе Шаушпілергауз», перед акторами, які доти грали в інтимному приміщенні «Німецького театру», постала проблема: як грати в гігантському залі?

«Голосніше? Багато хто вірив у це, але це не допомогло їм стати більш зрозумілими. Повільніше? Дехто спробував і так, але не пішли далі розпливчастої патетики. Брутальніше? Багато хто себе цим зіпсував. Вернер Краус грав ще простіше, ще концентрованіше, ще напруженіше. Актор передавав тільки найважливіші, вирішальні риси образу, але так інтенсивно, так блискуче, що його гра досягала найвіддаленіших місць гігантського приміщення, і він повністю володів залом. Краус ставав не крикливим, а тільки сугестивним, завдяки голосу й міміці був абсолютно зрозумілим у найвіддаленіших куточках»¹.

Можливо, цим пояснюється інший цікавий факт, про який розповідає Кортнер у своїх спогадах про шкільні роки, коли він стоячи дивився з четвертого яруса Бургтеатру виставу, де грав Йозеф Кайнц.

«Величезна дистанція приховувала риси обличчя більшості акторів і нейтралізувала їхні особистості. Очі Кайнца горіли над рампою, через партер, через чотири яруси до нас... У швидких змінах бачив і чув я справу кохання Кайнца, екстази, мовні каскади – вони були швидкими, лункими, захоплюючими, спалюючими, динамічними, зарядженими, електризуючими, але незмінно скеровані розумом, серцем і нервами... Навіть його спокій був заряджений електрикою, його дух сяяв та іскрився. В його мові було високе напруження, іноді він говорив зі страшною швидкістю, коли вихлюпував свою лють, бунтарство, муки кохання, сп'яніння, і його голос

1. H. Ihering. Von Josef Kainz bis Paula Wessely. Heidelberg, 1942, S. 132.

підносився до нечутих раніше висот. Тут геній співав нову мелодію.»¹

Відомо, що при одній і тій же дистанції й видимості зі сцени одного актора видно краще, ніж іншого. Він «досягає далі». Часто цей, що «досягає далі», у грі скупіший і статичніший.

Може бути так, що хтось рухається, жестикулює, говорить, але ми більше звертаємо увагу на того, хто стоїть і мовчить.

У чому секрет?

Предмет, який приковує до себе увагу, ми бачимо точніше, ніж предмет, який не привертає до себе уваги.

У цирку на манежі лежав чоловік, тримаючи ногами в балансі довгу драбину. На кінець цієї драбини піднявся інший акробат, ліг там і теж поставив собі на ноги драбину. По цих драбинах поліз третій актор і зробив на самій вершині стійку. Атракціон відбувався без будь-якого страхування, здавалось, в артистів немає можливості утриматись, не впасти. І ось чим більше третій акробат наближався до вершини (віддаляючись від нас), тим ясніше й чіткіше ми його бачили. Тим точнішими ставали його рухи. Гранична економія рухів виключала все зайве. Кожен найменший рух мав значення, від найменшого зміщення центру ваги щось залежало. У найпростіших рухах була найвища точність і концентрація. Він примушував дивитись на себе, хоч майже нічого не робив. (Як часто ми чуємо саме такі оцінки в розмовах про талановитих акторів!). Нарешті акробат завмер і приступив до виконання найскладнішого трюку – стійки. Він не рухався й думав. Ми затамували подих, і очі наші «висіли» в його думаючих очах.

Він думав, що і як робити далі.

1. F. Kortner. Aller Tage Abend. München, 1959. S. 25-27.

У цьому весь секрет – існує положення, цікаве й складне, й артист повністю віддається цьому положенню. Як у театрі. Тільки тут положення справді ризиковане. В театрі актор уявляє собі небезпеку й вірить у неї. Й доводиться вести глядача лінією ролі до того, щоб і глядач повірив: положення дійсно ризиковане.

Вгадувані передумови, майстерність і процес мислення пробуджують інтерес і скупчують увагу. Чому, за-тамувавши подих, стежать за поєдинком двох відомих борців навіть у той момент, коли вони тільки-но зустрілись на килимі і ще не показали жодного прийому? Глядачі відчувають приховані резерви, запаси сили, настороженість, відточену техніку, вишкіл, вміння, природні здібності, тактичний план, небезпеку, можливість вибуху й насамперед приховану за зовнішнім спокоєм інтенсивну роботу думки. А борці нічого не роблять. Тільки спостерігають один за одним, торкаючись один до одного долонями, ніби ніжно й дуже легко. І слідкують один за одним так уважно! Намагаючись проникнути в думки суперника, вони «випромінюють». І це «випромінювання» заражає нас. Хоча в ці моменти ми для них не існуємо. Є тільки відчуття боротьби.

Але ось з'являється друга пара борців, зовні вони діють так само. Ми дивимось, і нам нудно. Чому? Тому що цього разу ми не змогли відчутти, вгадати, що стоїть за рухами борців. Не повірили в наближення вибуху. А саме його очікування забарвлювало все наше сприйняття під час виступу першої пари.

Вибух! Ми чекали на нього. І все-таки він відбувся несподівано: момент, коли вириваються на волю дві сили, вловити неможливо. Вивільнились енергія, емоції через думку. Думка, вміння і сила об'єднались. Ми бачили блискавично швидкий бій: прийом! Ще прийом! І знову супротивники на ногах, розслаблені, ніби нічого

й не сталося. Але як багато відбулось! І як багато можливостей для нових подій у новій підстерігаючій паузі.

У Достоєвського в «Записках з Мертвого дому» є образ каторжника Петрова. Він тихий, ввічливий, уважний, з духовними зацікавленнями, трохи розгублений. Письменник спочатку не розуміє, чому його вважають найсміливішим і особливо лихим серед каторжан. І хоч Петров був щиро прив'язаний до Достоєвського, жив в ув'язненні сумирний і не робив нічого страшного, у письменника виникала впевненість, що Петров – найсміливіший і найжорстокіший каторжанин.

І якось сталося подія, в якій повністю проявився характер Петрова.

«Петров раптом зблід, його губи затремтіли й посиніли, він важко дихав. Він встав і почав повільно, дуже повільно наближатись до Антонова нечутними, босими кроками. Антонов скочив йому назустріч, і він наче до невпізнанності змінився... Я не міг більше витримати і втік із казарми... За чверть години він, як і раніше, тинявся по тюрмі зовсім байдужий, ніби вишукуючи, чи не йдеться десь про щось цікаве, куди можна було б встроїти свого носа й послухати».

Достоєвський називає такий гострий момент «оголенням природи». Такі моменти ми зустрічаємо і в житті, і на сцені. Їх називають незабутніми. Причому це завжди саме моменти. Чому залишається незабутньою мить, а не година, день чи тиждень? У сухій хроніці подій виблискують моменти, які ми пам'ятаємо усім своїм єством. При одній згадці про них ми тремтимо, по спині бігають мурашки, обличчя спалахує, нас охоплює така втіха, що хочеться кричати.

Чому до кінця життя ми пам'ятаємо миттєвий подув вітру, зірку, що падає, політ мухи чи запах нафталіну на

дні старої скрині? Не через вітер, зірки, мухи чи запахи, а через ті «магічні моменти», з якими вони пов'язані коли оголювалась людська натура. Або кінець кохання й останній погляд збігся з тим моментом, коли впала зірка. Або це була священна тиша приходу смерті, коли раптом навіть муха переставала дзижчати.

Творчість Таммсааре багата такими моментами. Приголомшливо, наприклад, зі сугестивною простотою зображена сцена, де Пиргупих'я Юрка стругає дошки для домовини своєї вмираючої дружини, а та в передсмертному смутку згадує випадок із їхньої далекої молодості, коли вони разом убили ведмедя. І вона питає чоловіка:

«— А на землі що там було?»

— Мох.

— Правда! Красивий зелений мох.

— Ніби так.

Обоє трохи помовчали.

— Пам'ятаєш, як ми удвох вночі зустрілись у лісі?
— знову запитала Юла.

— Інколи ніби згадую.

— А там що було на землі?

— Мох.

— Ще м'якший і гарніший, ніж там, де ми зустріли ведмедицю з двійнятами, га?

— Ніби так.

— Мені би такого моху, коли повезеш мене звідси...

— Це можна...

— Принеси моху, старий, багато моху, м'якого, зеленого, як тоді, коли ми вбили ведмедя або коли потай двійнят зачали»¹.

1. А. Таммсааре. Новий нечистий из самого пекла. М., ГИХЛ, 1956, стор. 185-186.

Усе їхнє життя минуло в лісі, але цей мох не забути ніколи. Тут, отже, і стався найзначніший для них момент. А навкруги був мох...

Якось навесні по шосе їхали підлітки – велосипедисти. Вони проїхали повз мене, покрикуючи й сміючись, на головах у них були віночки з кульбабок. Раптом несподівано з-за рогу виїхала вантажівка, збила одного з підлітків і переїхала його задніми колесами. Все це відбулось так близько від мене, що, здавалось, я міг схопити хлопчину і втримати його. Але я заляк, моя воля була паралізована. Колеса переїхали хлопця, він з тією ж усмішкою піднявся, щоб узяти велосипед, і раптом із його носа й рота хлюпнула кров, і він упав у дорожню пилюку... На голові в нього залишався вінок із кульбабок. Ношу й до кінця життя носитиму цю мить із собою. До глибини душі приголомшила мене велика близькість життя і смерті, що спалахнула тієї миті. Мене приголомшила усмішка вмираючої людини – ніби простягнули руки молодість і смерть, усмішка й відчай, кульбабки і кров.

ГЛЯДАЧ ТВОРИТЬ РАЗОМ З АКТОРОМ

Ці оголення життя й природи, «великі моменти» нашого життя концентрують у собі неоціненний матеріал для народження великих моментів на сцені. Чим більше їх зуміє зібрати актор, тим багатша й потужніша його творчість.

Кожен хороший актор і режисер знає, що це багатство не виникає само по собі, а приходиться як результат старанного накопичення. Кожен здібний актор знає, як важливо розуміти природу почуттів, щоб створити великі моменти на сцені. Тут ми маємо згадати про перспективу актора й ролі.

Звернемось знову до Станіславського.

«Томмазо Сальвіні був... ошадливим при складанні плану своїх ролей, – пише він. – Так, наприклад, у тому ж «Отелло» він весь час знав лінію перспективи п'єси, починаючи з моментів палкої юнацької пристрасності закоханого – при першому виході, закінчуючи немірною ненавистю ревнивця і вбивці – в кінці трагедії. Він із математичною точністю й невмолимою послідовністю, момент за моментом, розподіляв по всій ролі еволюцію, що відбувалася в його душі»¹.

«Домовимось називати словом «перспектива», – каже Станіславський, – розраховане гармонійне співвідношення і розподіл частин при охопленні всього цілого п'єси й ролі».² Монолог, сцена, дія і вся п'єса не можуть обійтися без перспективи.

Головна передумова для створення перспективи – знання фабули. У тому, чому один актор несе з собою напруження, а інший – ні, немає ніякої таємниці. Справа в умінні й здатності грати фабулу. Здавалось би, це просто: адже фабула – тільки побудова зовнішньої дії п'єси. На практиці це далеко не так просто. Помилитись у фабулі, не володіти фабулою – значить не володіти перспективою, наскрізною дією й надзавданням. Якщо актор не здатен прослідкувати фабули твору, в якому грає головну роль, якщо він може описати тільки окремі сцени, процитувати авторський текст, прочитати монолог, але не може вибудувати події сцени за черговістю й залежністю, то це прикрий наслідок звички грати окремі «виграшні» сцени.

Можуть сказати, що фабула – це тільки зовнішня дія, а ми шукаємо внутрішню. Але внутрішнє не може існувати без зовнішнього. Ми ж нікуди не можемо поді-

1. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, Т. 3, стор. 136.

2. Там само, стор. 135.

тися від автора і його п'єси! Адже у фабулі – події п'єси, звідки виростають дії як внутрішні, так і зовнішні. Звичайно, велич подій можна оцінити тільки з позиції надзавдання. Але для того, щоб їх оцінили, вони мають бути. Не граючи фабули, ми не граємо подій; або граємо події без взаємозв'язку, випадковими плямами.

Коли я думаю про фабулу, мені завжди згадуються репетиції «Царя Едіпа»¹. З якою залізною логікою тут треба йти за фабулою! Як точно треба бачити факти й події, в їхній послідовності й залежності. Адже, крім того, що відбувається в п'єсі, є ще минуле: довгий ланцюг подій, про які знає тільки Едіп, інший ряд, який знає тільки Іокаста, й, нарешті, те, що знає тільки пастух, і те, що знає тільки вісник. Але всі ці події минулого виникають у теперішньому, починають переплітатися, впливати, визначати фабулу сьогоденного. Забути про фабулу хоч на мить – значить втратити весь ланцюг. Це значить грати монологи, страждання, піднесення й барви.

Так само в «Гамлеті», «Отелло», «Марії Стюарт». Щоб володіти ідеєю «Гамлета», його філософською суттю, треба володіти фабулою, з якої все виростає.

Брехт² у своїй театральній теорії підкреслює велику важливість фабули. Для Брехта фабула – найголовніше. В теорії ж Станіславського на центральному місці – вчення про наскрізну дію й надзавдання.

Станіславський і Брехт вкладають у поняття «фабула» різний зміст. Брехт, який боровся проти буржуазного театру, вимагав очищення фабули від штампів, сентиментів, від сценічних ефектів, щоб примусити звуча-

1. Прем'єра відбулась у лютому 1963 р. в театрі «Ванемуйне» в Тарту.

2. Брехт Б. (1898–1956) – німецький драматург, поет, публіцист, театральний діяч, теоретик «епічного театру» (прим. ред.).

ти думку й логіку правди. Брехт бачить у фабулі наскрізну дію й надзавдання Станіславського. Для Брехта ідея – у самій фабулі. Станіславський розкриває ідею через фабулу. Для Станіславського фабула й наскрізна дія не рівнозначні поняття.

До наскрізної дії близьке інше поняття – перспектива. Але й тут Станіславський не ставить знаку рівності. Він говорив, що перспектива – «той шлях, та лінія, якою протягом усієї п'єси невпинно проходить наскрізна дія».¹

Точна й продумана диференціація фабули, перспективи наскрізної дії й надзавдання, проведене Станіславським, вельми позитивно впливає на практику.

Фабула ніколи не може бути рівнозначною наскрізній дії чи надзавданню. Вони виростають із фабули. Їх треба відкрити й розкрити. Фабула в п'єсі одна, а надзавдань і наскрізних дій може бути декілька й різних, залежно від акторів. Тут і починається тлумачення.

Станіславський говорить:

«Існують п'єси (погані комедії, мелодрами, водевілі, ревію, фарси), в яких саме зовнішня фабула є головним активом вистави.

У таких творах сам факт убивства, смерті, весілля чи процес висипання муки, виливання води на голову персонажа... помилковий прихід у чужу квартиру... й інше є основними ведучими моментами»².

Але є й інший вид п'єс:

«У таких п'єсах не самі факти, а ставлення до них діючих осіб є головним центром, суттю, за якою з серцебиттям стежить глядач. У таких п'єсах факти потрібні,

1. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, Т. 3, стор. 139.

2. Там само, Т. 4, стор. 247.

оскільки вони дають привід і місце для наповнення їх внутрішнім змістом. Такі, наприклад, п'єси Чехова».¹

Як найяскравіший приклад можна згадати будь-який детективний роман, де багато вбивств і злочинів, пошуків убивці та ін. Та факт вбивства став віссю дії «Злочину і покарання», а проте перед нами – філософський роман.

Пінна витрачав багато часу й свого таланту на фарси, «в яких зовнішня фабула – найосновніша активна сила».

Пінна був блискучим майстром ситуацій. Залишаючись вірним неоціненній рисі свого таланту – радості гри, – він творив роль із впевненою перспективою, розвиваючи широке внутрішнє життя ролі від примітивного комізму до тих висот, де зникають межі між комічним і трагічним.

Для Лаутера найважливішою була архітектура ролі. Це сприймалось як закон.

Насолодою було дивитись п'єсу Паньоля «Азбука життя» в театрі «Естонія»², коли на сцені зустрічались двоє таких майстрів, як Пінна й Лаутер (Лаутер – Топаз, Пінна – мер французького провінційного міста). На сцені зустрічались два психологічно відточені й точно створені характери. І в сцені, де обидва шахраї намагаються обдурити один одного в тонких психологічних ходах, паузах і підтексті, розквітала райдуга півтонів, нюансів і барв.

Такі сцени не забуваються, і насамперед тому, що вони примушують глядача творити разом з театром.

1. К. С. Станиславский. *Собрание сочинений*, Т. 4, стор. 247.

2. У театрі «Естонія» «Азбуку життя» ставили тричі – в 1919, 1939 і 1944 рр., всі три рази з Пінною й Лаутером у головних ролях.

Звичайно, в ті роки Пінна й Лаутер не знали терміна «перспективи актора й ролі», але цілеспрямованість, з якою вони вели глядача за роллю, поки глядач не починав творити разом з ними, свідчить, як виник цей термін.

Якось у розмові про здатність актора захоплювати залу Марія Осипівна Кнебель сказала:

«Вміння захоплювати зал – це дуже важливий розділ в театрі переживань. Найважливіше в цьому процесі – лінія ролі! Це не можна плутати з впливом особистості і сценічним чаром! Глядач починає творити, якщо актор через образ, який він втілює, глибоко й безпосередньо ввійде в запропоновані обставини. Якщо цього немає, то актриса, яка плаче справжніми сльозами, залишить мене байдужою. Сльози актриси мають бути зумовлені образом і запропонованими обставинами. Остужев грає Отелло. Я добре знаю фабулу й усе-таки, сидячи в залі, відчуваю, що починаю хвилюватись. Яго обманує Отелло. І як це Отелло не помічає обману?! Хочеться крикнути йому! Забуваю про Шекспіра й живу життям п'єси. Ви уявляєте, яка сила в нашому спрямуванні мистецтва – театру переживань!»¹

Уміння розвивати перспективу актора згідно з планом і водночас жити в ролі з моменту в момент, не знаючи, що принесе наступна мить, жити так, ніби це відбувається насправді цієї миті з ним, актором у ролі, – як просто виглядає це на словах і як важко здійснити це на практиці!

Доти, доки глядач бачить у ролі тільки актора, а не людину, яку той грає, ніяка «театральна магія» не виникне. Може з'явитись захоплення, якщо актор володіє сценічною привабливістю й майстерністю. Але не

1. Из записів авора на уроках М. О. Кнебель у Російському університеті театрального мистецтва (ГИТИС), 1953 р.

співтворчість. А вона – найвищий ступінь в мистецтві актора, його найвища межа. Глядач не усвідомлює (на щастя!), якими засобами його захоплюють. Він не здогадується, де закінчується творчість актора і де він, глядач, починає творити разом з актором, тобто де починається їхня спільна творчість. Розвиваючи й нарощуючи правильно лінію дії ролі із події в подію, актор веде глядача й розбуджує його уяву, чим сприяє появі «магічних моментів», творцем яких в результаті стає глядацька зала.

Сила уяви велика. Повний зал публіки – яка величезна маса енергії в розпорядженні актора. Її треба розбудити й примусити працювати на себе.

Вистава цілісна, як ріка. Виставу можна аналізувати «за відрізками», слідкувати за течією річки від повороту до повороту руслу. Не можна тільки членувати. Це живий організм. У цілісності народжується життя вистави, її магічна чарівливість. І силу чарівності актора в ролі треба розглядати в цілості. В реальній дійсності лінію дії творить життя, в п'єсі – письменник, у виставі – актор. У житті і в п'єсі лінії дії перериваються; на сцені актор має творити безперервну лінію дії. Театр, до якого ми сьогодні прагнемо, не задовольняється окремими ефектами, сценами. Можна згадати приклади, коли окремі актори все ще відділяють свою роль від усієї вистави, від цілісності п'єси і дещо зверхньо ставляться до аналізу цілого: «Це не моя сцена; мій вихід буде пізніше». На жаль, так буває і з талановитими акторами.

Сила чарівності справжнього актора в цілісності його гри. Цього не знає глядач. Йому запам'ятовується мить, пауза або жест, і він несе їх у собі впродовж усього життя. Він зачарований цією миттю, і сила цього зачарування залишається для нього загадкою. Але актор знає, що це була старанно розвинута ним кульмінація ролі, де «оголилась природа людини».

Театральний критик Альфред Керр, подивований великим мистецтвом Елеонори Дузе ¹ в ролі Гедди Габлер, каже про один її рух: «Цей рух ніколи не забути! Це був дивний рух? Ні, у тіні цього руху блиснуло все внутрішнє».²

Можна припустити, що геніальна Дуза побудувала свою роль так, щоб в одному рухові блиснуло все внутрішнє.

Якось я бачив у МХАТі «Пізню любов» Островського. В цій виставі була чудова сцена між П. Массальським³ і О. Андровською⁴. Наступного дня дивився в Колонному залі Будинку Спілок концерт, в якому виступали ті ж Андровська і Массальський, з цією чудовою сценою. Та ба! Цього разу в ній не було нічого захоплюючого, нічого з того, що зачарувало мене напередодні. Вони грали так само, як і в спектаклі. Але з живого організму вирвали шматок. І він був мертвим. Я дивився на них, але не творив разом з ними.

Володіє засобами пробудження театральної магії й режисер. Праця й талант режисера не входять до рамок цієї книги. Хай лише буде сказано, що постановник, у чийх руках такі сили й засоби, як простір і оформлення сцени, світло, звуки, кольори, мізансцени, маси – саме він керує лініями дії всіх ролей, творить атмосферу, визначає ритми, плекає контрапункти, «озвучує» паузи. Я вже говорив, що, на щастя, глядач, який іде разом із

1. Дузе Е. (1858–1924) – видатна артистка італійського театру (прим. ред.).

2. А. Керр. *Das timenreich*. Berlin, 1917, s.276.

3. Массальський П. В. (1904–1972) – актор театру МХАТ (прим. ред.).

4. Андровська (справж. прізвище. Шульц) О. Н. (1898–1975) – артистка театру МХАТ (прим. ред.).

подіями п'єси і перебуває цілком під владою всіх театральних сил і засобів, потім не може зрозуміти, звідки взялась ця театральна магія. У своїй наївності він часто думає, що вся суть в акторі, що тільки актор оживив п'єсу і завдяки йому постава отримала звучання.

Ті, хто стоять поза театром, не завжди розуміють величезну роль режисера в народженні спектаклю. І тут немає ніякої небезпеки. Значно небезпечнішою є протилежна тенденція, коли вважають, що тільки постановник створив виставу, а не актори. Протиставлення режисера акторам може становити велику небезпеку для театру.

Хто бачив «Життя Галілея» в постанові Берлінського ансамблю, звичайно пам'ятає прекрасну сцену одягання папи. З цього приводу в критиці виникли різні думки. Одні говорили, що актори грали прекрасно, інші – що акторам там нічого було грати, що вони тільки виконували передбачені постановником дії, що все зробила розумна режисура Ерїха Ангеля. Треті заявляли: «Послухайте, акторам і режисерам нічого було робити, все передбачив Брехт!». Хто мав рацію? Ніхто. Сучасний театр, якщо він не розважальний заклад, а носій ідей, не може бути театром однієї людини, бо це тоді поганий театр. Творчість сучасного театру – це колективна творчість. Чим більше різних талантів він об'єднує, тим він кращий.

Німецький режисер і теоретик театру Курт Пінтус говорить: «Театральна магія не може бути визначена творчою формулою, але вона вгадується саме в цій невизначеності, яка буває перед напруженням глибоких рушійних сил, ніби виступаючи з атмосфери п'єси, акторського мистецтва й вистави».¹

Сучасний театр – це спільна творчість багатьох, звідси і його «тотальність». Курт Пінтус на правильному шляху, коли бачить у театрі насамперед його «тоталь-

1. P. Pörtner. Experiment Theater. Zürich, 1960, s.53.

ність». Але неможливо погодитись із Пінтусом у тому, ніби театральну магію не можна визначити. Невизначальна вона для глядача, але кожен талановитий режисер може точно назвати усі елементи у здійсненій виставі, з допомогою яких він домігся сили впливу тієї чи іншої сцени. Він також може точно сказати, чого йому бракувало і з якої причини він не досяг того рівня, якого хотів.

Кожна вистава й кожен образ виростає настільки, скільки у нього вкладено думки.

ТАЄМНИЧІСТЬ І ЯСНІСТЬ В АКТОРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Повернімось ще раз до спогадів Фріца Кортнера і його невизначальної «аура».

Щоб створити «магію», треба володіти «магією» у всіх її елементах. Такого глибокого проникнення в суть театрального мистецтва, як у нас – передовсім у праці всього життя Станіславського й Немировича-Данченка, – не досягнуто ніде в світі. Подив, наприклад, викликають мемуари відомих західних акторів: як мало там ідеться про роботу. Там тримають творчу природу в тумані чуттєвості, творчий процес у «чистій недоторканності», підкоряючи розумові тільки розвиток технічних здібностей.

Вернер Краус¹ у своїй об'ємній (понад двісті сторінок) книзі «Театр мого життя» усього декілька рядків присвячує творчій «кухні». Він розповідає про роль доктора Вірхова, яку зіграв у фільмі «Роберт Кох» (і грав її прекрасно): «Вірхов – мужичок. Я обріс бородою. У кравця я звів руки, щоб опустились плечі.

1. Краус В. (1884–1959) – німецький актор (прим. ред.).

– Так і робіть мені цей піджак: з обвислими плечима.
І мужичок був готовий. Це, хм, питання внутрішнього відчуття. Їх треба вгадати.

Як відбувається за сценою?

Дзеркало в гардеробі відпускає мене. Коли воно говорить: «Так, правильно», – я можу йти. Люди не завжди в це вірять. І я говорю про це неохоче. Але нічого не треба приховувати. Є велике слово – «магічне». Саме в це я повинен вірити. Якщо я переконую себе: «Я Вірхов», – то я ним і стаю для всіх людей там у залі, це самонавіювання діє далі, і я можу тоді бути тихим чи гучногослим, повільним чи прудким, оскільки я хочу бути саме тією людиною, це впливає. Але, здається, я надто багато сказав».¹

Німецький театральний критик Герберт Ігерінг пише, що Краус признався йому під час однієї тихої вечірньої розмови: «Коли я граю, я повинен прислухатися до скрипок у себе за спиною, як до смерті. Цей голос весь час коло мого вуха, і варто мені почути найменшу розбіжність між скрипками й своєю мелодією й ритмом, я зразу ж усвідомлюю, що не володію собою, що мої струни не натягнуті і сам я «розстроєний»».²

Густав Грюндгенс, митець із великим досвідом, говорить про актора, що він «повністю і з задоволенням покладається на свій інстинкт і інтуїцію й боїться відхилити перед ким-небудь і перед самим собою покривало із секретів переживань актора»³.

1. W. Kraus. *Das Schauspiel meine Lebens*, S. 198. Stuttgart... 1958.

2. H. Ihering. *Was ist ein Chardenspieler*. "Theater ung Zeit", 1958, №1.

3. Г. Грюндгенс (1899–1963) – видатний німецький актор і режисер. – Цитата із книги: G. Gründens. *Wirklichkeit des Theater*. Frankfurt am Main. 1953, s. 53.

Є великі таланти, які творять дійсно інтуїтивно. Вони вміють на диво просто пропускати через себе життя образу і примушувати його звучати. Але поряд з інтуїцією у більшості з них я помічав великий арсенал прийомів і засобів, які вони випробували на публіці і постійно ними користуються.

Про творчість Вернера Крауса я можу судити тільки з кінофільмів. Його знаменита здатність перевтілюватись мала б передбачати поряд з даром інтуїції розумну голову, раціональне мислення. Лаутер, що бачив Крауса на сцені в декількох ролях, говорить: «Краус – великий комедіант. Дуже талановитий, індивідуальний, яскравий, вражаючий, але він уміє точно розрахувати, на яку педаль натиснути, щоб вплинути на публіку й заволодіти нею. Великий комедіант». ¹

Я думаю, що «скрипками» і «смертю» Краус намагався накинути на свою творчість покривало таємничості.

Можна було б не брати до уваги висловлювання Крауса й Грюндгенса, якби в них не відображалось типове для західноєвропейських акторів ставлення до своєї творчості. Театральну магію намагаються зберегти як магію. Кожен великий майстер творить свою систему, яка залишається його таємницею і яку він забирає із собою в могилу.

Але людська культура йде шляхом усунення таємниць. Промінь розуму проникає в найдальші закутки людської душі. Логіка розбирає на первинні елементи найскладніші процеси. Такий шлях і нашого радянського акторського мистецтва: вловити невловиме, пояснити непояснювальне. На цьому шляху наші театральні діячі відкрили багато. Але закономірності й система в руках ремісників і людей, позбавлених таланту, стають без-

1. Из бесіди А. Лаутера з автором, Тарту, 16 лютого 1958 р.

глуздими. Не «закономірності» чи «системи» породжують погані ролі й погані вистави, а ремісники.

Чудо МХАТу, яким він завоював світ, не було тільки чудом гри акторів чи роботи режисерів; чудом була й нова театральна етика.

При поверховому погляді може здаватися, що етика не належить до даної теми. Але хто уважно слідкував за успіхами й невдачами, за піднесенням, тупцюванням на місці й падінням деяких театрів, той розуміє, що роль етики в театральному мистецтві величезна. Обличчя й привабливість одного театру, так само як і обличчя й привабливість однієї вистави, створює союз талановитих однодумців. І якщо зникає етика – справжнє мистецтво теж зникає.

Театральні трупи, що їх утворювали найталановитіші актори, швидко розвалювались, якщо їх не пов'язувала єдина етична платформа.

Я впевнений, що етика і вчення про надзавдання – це та частина спадщини Станіславського, яка повинна стати сьогодні орієнтиром для всіх наших театрів.

У справжньому театрі, у справжній виставі люди так залежать один від одного, як у жодній іншій професії. Їх можна порівняти тільки з артистами, які виступають на трапеціях високо під куполом цирку. Яку чуйність, такт і увагу мусять один до одного являти вони, щоб не розвалилась цілісність!

Той, хто знає, як важко, складно й індивідуально розкриваються «внутрішні двері» актора, той знає, яким крихким і тонким є творчий процес, як важко він виникає і як легко припиняється, той розуміє важливість етики в театральному мистецтві.

«Тут усі повинні посміхатись, бо тут роблять улюблену справу, – говорить Станіславський про театр, – ... [чиста] атмосфера передається глядачам. Вона підсвідомо тягне їх до себе, очищає, викликає потребу дихати

мистецьким повітрям театру. Якби ви знали, як глядач відчуває все, що діється за закритою завісою». ¹

Етика – як культура, її не опануєш за одну ніч. Вона проростає в людині важко, ціною зречення багатьох речей. Боротьба з самолюбством – найсуворіша боротьба, яку веде людина. Перемога в цій боротьбі є перемогою розуму над інстинктами.

Вітаємо розум!

ВІДОБРАЖЕННЯ ЛЮДСЬКОГО ЖИТТЯ

Нас усіх хвилюють Дон-Кіхот, Гамлет, Фауст та інші літературні герої.

Ми носимо їх у собі; вони продовжують жити в нас. Ми пам'ятаємо не тільки те, що вони робили й говорили, але й те, що вони думали, відчували. Поділяємо їхні ідеали. Вони стали часткою кожного із нас. Їхній внутрішній світ такий багатий, цікавий, неповторний, парадоксальний, повен відтінків і напівтонів, що їхня життєва сила, багатогранність, їхні надії і страждання відображають частку життя людства. Уявімо собі на мить ці знамениті образи і їх сценічні втілення. Їхню сутність відкриють не ті актори, які вміють передавати на сцені легко й приємно все, що робить чи говорить герой, а ті, які вміють приносити на сцену й передавати «відображення всього людського життя». Ось засіб, яким геніальні актори зачаровували й гіпнотизували зал. Проте робили це, вочевидь, несвідомо. Сьогоднішнє покоління може цей засіб усвідомити, вивчити. Цю могутню зброю, що раніше вважалась магичною чарівною паличкою, Немирович-

1. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, Т. 3, стор. 256.

Данченко визначив як другий план, вантаж думок, духовний багаж, з якими герой виходить на сцену.

Саме в другому плані приховано найбільше того, що прийнято вважати непояснюваним, невловимим. Уміння накопичувати другий план, уміння використовувати другий план – одна із найтонших і найскладніших особливостей акторської майстерності. Нею володіють або дуже досвідчені актори, або стихійно талановиті, які, не усвідомлюючи прийомів, глибоко проникають у роль.

Збагачення другого плану вимагає витончено-розвиненого внутрішнього світу, насамперед, і здатності самостійно мислити. Другий план вимагає терпіння, пошуків (ось де допомагають етюди!), глибокого мислення, часу (образ має «відстоятись»), іноді обхідних шляхів, щоб привести образ до того духовного змісту, тих думок, які автор заклав у п'єсі. М. О. Кнебель проробила велику роботу, підсумувавши й доповнивши вчення Немировича-Данченка про другий план у своїй книзі «Школа режисури Немировича-Данченка», а раніше – в об'ємній статті «Про деякі питання режисерської методології Вол. І. Немировича-Данченка»¹.

Посилаючись на ці роботи, доцільно процитувати деякі думки, безпосередньо пов'язані з нашою темою.

Часто запитують і дивуються, чому деякі актори змушують дивитись на себе, навіть коли вони на сцені мовчать? Чому деякі з виду активно діючі актори блідо виглядають поруч з такими мовчазними, скупими на гру? Справа, звичайно, в точно зібраному й багатому другому плані.

«Наявність добре розробленого другого плану уточнює й робить яскравими й значними всі реакції героя на події в п'єсі, пояснює мотиви його вчинків, наповнює

1. «Вопросы режиссуры». Сборник статей. М., «Искусство», 1954, стор. 144-251.

глибоким сенсом всі його слова. Тісно пов'язаний із ідеєю п'єси, з авторським задумом і зерном, він робить повною й життєво всеохопною характеристику образу, надзвичайно збагачує його».¹

Важливо зрозуміти просту, велику істину: другий план неможливо грати, його можна поглиблювати, накопичити.

Та ба, ця істина доступна не для всіх. Тому другий план не став загальним надбанням.

У силі, привабливості актора найцінніше не те, що може уподібнитись до «бенгальського вогню», а те, що ми понесемо із собою після вистави. В цьому важливу роль відіграє знову ж таки другий план.

Немирович-Данченко говорить:

«Коли я, глядач, дивитимуся п'єсу, я цю зовнішню поведінку актора не понесу додому, а ось глибину, навантаження ваше я понесу. Я [глядач] в якийсь момент раптом скажу собі: «Ага, розгадав його!». І ось це розгадування за зовнішньою поведінкою того, чим живе актор, є найдорогоціннішим у мистецтві актора, і саме це «я понесу з театру в життя»».²

Важливо звернути увагу на динаміку другого плану, щоб він не став самоціллю, і зброя не втратила своєї ударної сили.

М. О. Кнебель пише про Немировича-Данченка: він «вимагав від виконавців, щоб вони розкривали на сцені динаміку «другого плану». Він вимагав активності внутрішнього життя актора в образі, а не безвладного спогля-

1. М. О. Кнебель. *Школа режиссури Немировича-Данченко*, стор. 72-73.

2. Вл. И. Немирович-Данченко. *Статьи. Речи. Беседы. Письма*, стор. 332.

дального занурення в нього. Він розглядав другий план не як стан, а як глибокодієвий процес».¹

Згадаємо знову тихого Петрова, якого вважали найнебезпечнішою людиною на каторзі, згадаємо «оголення його людської натури», описане Достоевським у «Записках із Мертвого дому».

Під цим кутом зору перечитаємо уривок з книги М. О. Кнебель, який я вважаю надзвичайно важливим для розуміння вчення Немировича-Данченка про другий план. «Вимагаючи, щоб актори несли в собі багато що, нічого не демонструючи, не показуючи глядачеві зумисно, – пише М. О. Кнебель, – Володимир Іванович знав, що в якийсь момент найвищого напруження цей глибинний струмінь обов'язково вирветься на поверхню, зіллється з водами головного потоку. Він особливо цінував ці хвилини піднесення, коли людина проявляється на сцені вся без останку, коли всі її душевні сили, зібрані навкруг єдиного почуття, єдиного прагнення, виявляють себе у відвертому й пристрасному пориві».²

Мабуть, тут театральною мовою розкривається секрет всієї особистості Петрова і його «великого моменту». Це знову ж таки другий план!

«Кожна фігура несе в собі щось невисловлене, якусь приховану драму, приховану мрію, приховані переживання, ціле довге – невисловлене в словах – життя. Десь воно раптом прорветься – у якійсь фразі, у якійсь сцені. І тоді настає та високомистецька радість, яка творить театр».³

1. «Вопросы режиссуры», стор. 190.

2. М. О. Кнебель. Школа режиссури Немировича-Данченко, стор. 89.

3. Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стор. 322.

Можна вважати, що тут ключ до розуміння «дивного руху» Елеонори Дузе, про який пише А. Керр і про який ми нещодавно говорили.

Для розуміння другого плану, як на мене, дуже важливими є думки Гемінгвая про творчість. Перенесемо їх на актора й зрозуміємо, що йдеться про другий план.

«Якщо не виявиш те, що знаєш, то не виявлене однаково залишається й позначиться на твоїй роботі. Коли ж письменник не виявляє те, чого не знає, ясно видно пустоти...

... Я завжди намагаюсь писати за методом айсберга. Сім восьмих його заховано під водою, і тільки восьма частина – на виду. Все, що знаєш, можна пропустити – від цього твій айсберг стане тільки міцнішим. Просто ця частина – під водою. Якщо ж письменник щось пропускає через незнання, в оповіданні буде провал.

У «Старому й морі» на тисячі (чи більше) сторінок можна було б розповісти про всіх мешканців рибальського селища: про те, як вони заробляють собі на життя, про те, як з'являються на світ, ростуть, народжують дітей і так далі. Це зробили інші письменники, і зробили прекрасно...

Тому я намагався навчитись робити щось інше. Насамперед – вилучити все, без чого можна обійтись, залишаючи тільки те, що допоможе донести до читача пережите...».¹

Хіба не нагадує це міркування Гемінгвая перекладену з мови акторів на мову письменників таку думку Станіславського:

«...Із реального життя треба відкинути дев'яносто п'ять відсотків, які не потребують хватки, і тільки п'ять

1. Эрнест Хемингуэй. О литературном мастерстве. – «Иностранная литература», 1962, №1, стор. 214-215.

відсотків, для яких вона необхідна, варто взяти на сцену».¹

Ми зрозуміємо секрет заманливості, притягальної сили актора, якщо повіримо у величезну роль, яку відіграє те «приховане», «утаємничене», що актор зібрав, чим збагатився і носить із собою, чим він живе і що залишиться від нього в ролі.

«Другий план» тісно пов'язаний із «зерном». Вся сила перевтілення в тому, наскільки вільно актор володіє «сутністю» характеру. І тут теж панує принцип айсберга. До кінця збагнути характер героя, що діє в п'єсі, можна лише тоді, коли актор уявить собі його в таких ситуаціях, які опиняються за межами, запропонованими автором. Саме там стає зрозумілим, наскільки актор оволодів «зерном».

Немирович-Данченко залишив нам у спадок відомий вислів:

«Треба так оволодіти суттю, щоб актор знав, як його герой ходить до лазні».

М. О. Кнебель пише в статті «Коли репетицію закінчено» про роботу над зерном:

«Володимир Іванович якось сказав мені: «Обов'язково запитуйте акторів, які книги читають їхні герої, чим займаються у вільний час, чи люблять природу й музику?»»

«Що читає Каренін?» – запитав він Хмельова на одній із репетицій».

І Кнебель описує, як Хмельов зрозумів це питання і яким важливим це виявилось для подальшого творчого процесу.

Потім вона додає:

1. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, Т. 2, стор. 173.

«На жаль, і за життя Станіславського й Немировича-Данченка були і тепер є актори, які до такого питання режисера поставляться у щонайкращому випадку ввічливо і, щоб не образити його, подумають і назвуть і письменника, і художника, і композитора, якими цікавляться їхні герої, – назвуть і забудуть про це. Така відповідь тільки заспокоїть їхню творчу совість, але не стане поштовхом для практичного проникнення в роль. Великий актор знайде в цьому джерело натхнення... У таких випадках, якщо уява актора мовчала, і він, працюючи над роллю поверхово, неглибоко, не докопався в ній до «зерна» людини, Володимир Іванович говорив: «Поки що він тільки глина в руках режисера. У ньому ще не прокинувся митець»».¹

Усі ці питання – переорювання землі навколо, встановлення з роллю взаємин «на ти», здаються наївними акторові, який у театрі бачить театр, у ролях – монологи, в сценах – показ самого себе.

Я був свідком того, як один актор на запитання режисера, чи грає його герой у шахи, відповів: «Не мели дурниць! Моему героєві треба зіграти сцену».

Нам було б корисно зрозуміти, як працювали геніальні актори, про яких помилково думають, що в них все виходило само по собі. І якщо їм було важко, то що вже тут говорити про інших!

Примушує замислитись зауваження Арриго Бойто²: «Інстинкту замало, треба вивчати, просвіщати розум і такий спосіб високо розвивати себе»³.

1. «Режиссерское искусство сегодня». Зборник статей. М., «Искусство», 1962, стор. 90, 92.

2. Бойто А. (1842–1918) – італійський композитор і поет (прим. ред.).

3. Resniev-Signorelli. Eleonora Duse. Berlin, 1942, S.53.

ЗАСОБИ ВПЛИВУ АКТОРА

НАПРУЖЕНА УВАГА ГЛЯДАЧІВ

Складний внутрішній світ, вантаж ідей, бачення, зерно – це надбані багатства, які треба змусити діяти. Треба застосувати їх, спрямувати, жбурнути. Інакше диво залишиться невловним.

Ми часто кажемо: «Тримати глядацький зал у напрузі». І часто відчуваємо: один актор вміє прикувати до себе напружену увагу глядачів, інший – не вміє.

Напружена увага залу – результат дивної, підкорюючої сили.

Треба вміти створювати її і вміти утримувати її.

«Напруга залу» – поняття результативне. В ньому декілька різних елементів. І воно виникає при одночасному застосуванні кількох елементів і одночасному їх взаємному дотикові. Потенційною передумовою напруження залу є накопичені актором запаси: вантаж думок, бачення, «зерно». Сила, яка може примусити їх рухатись, – творець напруги в залі – це наскрізна дія, акторська воля, уміння сконцентруватись, перспектива розвитку ролі й безперервність лінії дії.

Напруги, викликані однією вдалою сценою, замало: зростання напруженої уваги глядача у процесі розгортання безперервної лінії дії – ось чого треба домагатись. Уміння не переривати напруження – один із секретів акторської привабливості.

Зовні цей складний секрет простий і доступний всім. Якщо спостерігати за видатними акторами, то побачимо: вони володіють подіями й простежують фабулу. Підкоряється цьому все: психологія, самопочуття, філософія, барви, характер, діалектика перспективи актора й ролі.

Їхні герої живуть у якусь певну секунду, а наступна мить для них – невідомість. Але в актора тієї певної миті є ще щось від попереднього й підготовка до майбутнього.

Великі актори вміють реалізувати на практиці простий секрет створення напруження: вони примушують чекати на те, що відбудуватиметься далі. Розумний актор знає: чим впевненіше й інтенсивніше він тримає фабулу, тим потужніше звучать думка й філософія. Він знає, що філософія – це внутрішня сила, яка втягує його в події й формує його долю. Він схоплює й міцно тримає «зерно» характеру, знаючи, що характер визначає долю людини.

Він знає, що «бути чи не бути» не монолог, а одна з найважливіших і неминучих подій у ряді інших, що трапились при данському дворі. Він знає, що є своя причина цього монологу і свої наслідки.

Чим інтенсивніше відкривати причину, тим з більшим нетерпінням чекатимуть наслідків. Знаючи складність людської душі, вибирають не найпростішу, не примітивну лінію дії, а найнесподіваніший, найскладніший, тієї миті навіть не завжди зрозумілий шлях.

У своїх творчих пошуках Брехт підкреслює одну із рис актора так званого епічного театру:

«Актор...зовсім не сомнамбула, щоб до нього не можна було озватись...

...Будь-якої миті

Ви можете перервати його: він відповість вам

Спокійно й продовжить,

Після бесіди з вами, свою виставу».¹

1. Бертольт Брехт. *Театр*. Т. 5, Ч. 2, М., «Искусство», 1965, стор. 443-444.

Протиставляючи позитивним якостям епічної форми недоліки драматичної, він нарікає на цю другу, оскільки там

«глядача вміщують у якесь дійство,
І працюють з навіюванням». ¹

Брехт вважає, що краще, аби

«працювали з утвердженням,
поки воно буде доведе аж до почуття»,²

Розуміючи епоху, середовище й причини, що впливали на теорію театру Брехта, не можна закривати очі на те, що деякі принципові положення його теорії не поєднуються з принципами театру перевтілення на основі переживання. Відділяючи раціональне від емоціонального, він явно схиляється до першого.³

Мені здається, що Брехт – практик відрізняється від Брехта – теоретика. У найкращих виставах Берлінського ансамблю, які я бачив. («Матінка Кураж», «Життя

1. Бертольт Брехт. *Театр*. Т. 5, Ч. 2, М., «Искусство», 1965, стор. 420.

2. Там само, стор.420.

3. *Театральна теорія Брехта, особливо його «Малий Органон», здавалася багатьом надто раціональною, тож Брехт вимушений був запитати: «Як могли дійти до такого плаского спрощення Малаго Органону, коли стверджується, ніби це вимагає появи на сцені тільки істот, створених у ретортах, схематичних породжень мозку».*

Брехт утішає практикою: «Пудинг виправдовує себе в їді». Практичні результати, звичайно, вирішальні, але не можна забувати одного: смак пудингу залежить від рецепту. І це: куштують пудинг аматори, а рецепт читає багато людей. З цієї причини може виникнути плутанина.

Галілея») я відчув і згадую з вдячністю силу переконання Єлени Вайгель ¹, Ернста Буша ² й самих постановників – Енгеля³ й Брехта.

Ми знаємо, чим закінчаться і «Отелло», і «Гамлет», і «Кармен» та інші драми. Але в великі моменти театрального мистецтва актор завжди створює атмосферу напруження, хвилювання, пристрасті. Отже, джерело напруження не тільки в «що?», але і в «як?».

Глядач давньогрецького театру знав зміст усіх п'єс: вони були побудовані на відомих міфах. Щоб виникло напруження, треба розкривати внутрішні резерви. Талановиті актори, як і талановиті письменники, знають рух двома шляхами. Характер розкриває дію, а сам характер розкривається під час дії. Чим ширша фантазія й багатше бачення в актора, тим більше він знайде двопланових ситуацій руху в передбаченому автором ході подій.

Тому для нас однаково важливе і «як?» і «що?».

І, звичайно, дуже важливі психологічні основи появи напруження. Треба розуміти деякі прості істини: той, хто ходить по канату, як по підлозі кімнати, не створює напруження; той, хто не вміє ходити по канату, теж не створить. А вміє і ризикує – створить. Напругу створює не ходіння по канату, а ймовірність падіння. Треба завжди зберігати принаймні дві можливості. У самому падінні немає ніякого напруження. Напруження в бажанні дізнатись: залишиться живим чи ні?

Людина і фокстер'єр на арені не створюють напругу. Людина і лев створюють.

1. Вайгель (Weigel) Е. (1900–1971) – німецька артистка. Від 1947 р. виступала в театрі Берлінер ансамбль (прим. ред.).

2. Буш Е. (1900–1989) – німецький актор і співак. Від 1951 р. виступав у театрі Берлінер ансамбль (прим. ред.).

3. Енгель Е. (1891–1966) – німецький актор, режисер (прим. ред.).

Самотній мотоцикліст може мчати з величезною швидкістю, це не створює напруження; принаймні, може викликати подив, захоплення. Двоє мотоциклістів можуть їхати повільніше, але вперто змагаючись, – і ми в напруженні.

Додамо ще досить поширений випадок: напруження може викликати попередньо розрекламоване ім'я, поява «світової знаменитості».

У чому секрет?

Напруження передбачає наявність резерву думок. Вони пробуджують очікування.

Невідомий актор має довести свої здібності, йому починати важче. У «знаменитості» ми їх передбачаємо і чекаємо; вона має виправдати наші передбачення, для неї важчий кінець. Підтвердити здібності повинні обидва!

Актор знає, що чим глибше й ґрунтовніше схоплено зерно характеру, чим глибший вхід у ситуацію й повніша відмова від самого себе (і водночас – чим більше збережено своїх відчуттів та почуттів) і чим більша відмова від залу (при збереженому зв'язку), тим глибша зосередженість на надзавданні, тим «чарівнішою» стає сила, що оволодіває залом.

Актор, який володіє залом, знає могутню силу надзавдання. Для нього воно – робочий термін. Він пізнав, що вчення про надзавдання наймогутніша зброя, яку залишив нам у спадок Станіславський: надзавдання і невіддільна від нього наскрізна дія. Сила надзавдання в тому, що воно з'єднує слова в думки, уривки в єдине ціле. Визначає їм мету і спрямування, підготовлює шляхи натхненню. Дає творчості крила і змушує творчість підкоритись ідеї.

Актор у ролі подібний до гігантського агрегату. Скільки різноманітних процесів повинен він здійсню-

вати одночасно і вчасно, щоб нарешті правильно й органічно спрямувати лінією надзавдання роль. Але є й такі актори, які застрягають на словах і фразах, у яких окремі процеси ніколи не об'єднуються в єдине ціле. Вони можуть бути сумлінними, розумними, здатними аналізувати. Вони знають все, але нічого не відчують. Вони подібні до людей, які розрізняють масу звуків, але не чують музики.

Під час однієї з наших останніх зустрічей з О. Д. Поповим він з особливим хвилюванням говорив про надзавдання: «Надзавдання має бути нашим основним робочим терміном, як мізансцена, «зерно» характеру, логіка дії і т.д. Але, на жаль, воно частенько залишається лише предметом ідейного аналізу для театрознавця. Режисер і актор мають творити й дихати надзавданням».

Олексій Дмитрович згадував Єрмолову¹, яка вийшла на сцену в ролі Жанни д'Арк з обличчям, покритим від збудження плямами. «Це було (можливо, підсвідоме) втілення надзавдання: турбота й хвилювання за долю Франції. Готовність віддати за батьківщину життя! Це відчуття осердя характеру».²

Сильно відчуте надзавдання дозволяє схопити повністю «зерно» характеру й нарощувати переживання, справжні людські пристрасті.

Дуже важливу роль у цьому відіграє зосередженість. Однією із безумовних якостей талановитих акторів є здатність зосереджуватись.

1. Єрмолова М. Н. (1853–1928) – видатна російська артистка (прим. ред.).

2. Бесіда О. Д. Попова з автором. Москва, літо 1960 р.

ЗОСЕРЕДЖЕНІСТЬ

Зосередити увагу на чомусь одному – це значить (у фізіології) загальмувати збудження всіх інших частин головного мозку.

А що це означає для актора в його практиці?

Це значить, що, скидаючи перед спектаклем власний одяг, актор має відкинути і все особисте. Накладаючи на обличчя грим, відкинути й приховати в собі все індивідуальне, перевтілитись в образ. І з третім дзвінком стати тим, ким звелить бути роль.

Це означає – за першим же наказом бути в творчому стані.

«...Творчість – це передовсім повна зосередженість всієї духовної й фізичної природи. Вона охоплює не тільки зір і слух, але всі п'ять відчуттів людини. Вона охоплює, крім того, і тіло, й думки, й розум, і волю, і почуття, і пам'ять, і уяву. Вся духовна й фізична природа має бути спрямована у творчості на те, що відбувається в душі зображуваного образу».¹

«У хвилини «натхнення», тобто невимушеного піднесення всіх здібностей актора, так воно й буває».²

«... Спостерігаючи за грою великих акторів, неможливо не помітити, що їхнє творче піднесення завжди пов'язане із зосередженістю уваги на дії самої п'єси і що саме в цьому випадку, тобто саме тоді, коли увага актора відвернена від глядачів, він здобуває особливу владу над ними, захоплює їх, примушує їх бути активними учасниками свого мистецького життя».³

Це дуже важливо.

1. К.С. Станиславский. *Собрание сочинений*, Т. 1, стор.302.

2. Там само, Т. 6, стор.236.

3. Там само, стор.235.

Зосередженість «вбирає» увагу глядачів. Це велика таємниця скупой гри актора. Так досягають у театрі крупний план. Зосередженість передбачає волю, володіння собою і чіткість думки.

Дуже важливо зрозуміти, що здатність зосереджуватись і здатність розсередитись можуть бути натреновані. Великі актори розуміли, яку «чарівничу силу» вони можуть розвинути в собі. Їхня «чарівнича сила» – результат тренувань.

Тут ми можемо дечого навчитись у спортсменів. Звук гонга – і за якусь частку секунди два вільні від напруження натреновані тіла, дві зосереджені волі готові до великого розкриття, до блискавичного народження «імпровізацій». Звичайно, у нас складніше. Між фізичним і духовним тренінгами велика різниця. Тому навіть талановитий актор потребує хвилин двадцять на «духовну підготовку». На репетиції перед «входженням в образ» він ніби доторкається до окремих уривків сцени, відбувається настроювання внутрішніх струн і зовнішнього апарату перш ніж актор увійде у творчий стан та в образ.

О. Д. Попов мріяв про колектив акторів, де б умовні рефлекси були вироблені, як у Павлова в дослідах над собаками: подається світловий сигнал – і залози починають працювати. Він мріяв про такі репетиції: надходить сигнал – і бажання й почуття вивільнюються. Олексій Дмитрович говорив:

«У театрі треба утверджувати позитивні рефлекси. Часто буває так: люди сходяться на репетицію, інколи запізнюються, а коли починають репетицію, не зрозумієш – почали вони чи ні. Вони топчуться на місці. Формально репетиція ніби почалась, а насправді – ні. У нас виробився умовний рефлекс на те, що перехід до

творчості відбувається непомітно. Цей момент переходу звикли нівелювати, можливо, через сором'язливість або велике себелюбство – «я, мовляв, поки що не почав репетицію, а тільки бавлюсь». У театрі лише одиниці живуть із почуттям «порогу»: «Я почав!». Таким актором був Хмельов. Він виробив у собі цей вкрай необхідний рефлекс – ніколи не нівелювати момент – «почали!». Нівелювання початку йде від почуття сором'язливості, від своєрідної творчої нерішучості».¹

Так легко перервати творчий процес і так важко почати спочатку. Тому актори мають бути дуже уважні під час «підготовки», щоб слово «почали» одразу вводило в процес неперервної творчості.

Зосередженість відкриває шлях актору, його волі, його темпераменту до наскрізної дії. Це одна із «чарівничих властивостей театральної магії». Актор, у якого є всі природні задатки талановитості, але відсутня здатність зосереджуватись, ніколи не стане великим актором. У нього ніколи не можна бути впевненим. На нього ніколи не можна покладатись. У будь-який момент він може здивувати – приємно чи неприємно. В його мистецтві відсутня цілісність, постійна заразливість, безперервне зростання, струм волі, хватка «бульдога».

Зосередженість актора пов'язана з творчою енергією, тому вона динамічна й активна. Зосередженість також може бути відділеною від здійснення, спрямованого всередину себе, що сприяє інертному заглибленню в себе (це так звана зосередженість йогоїв).

1. Із записів автора на уроках О. Д. Попова в Російському університеті театрального мистецтва (ГИТИС)

СИЛА НАВІЮВАННЯ

Якось я чув, як тренер баскетболістів сказав одному з гравців з приводу штрафного кидка: «Якщо ти береш м'яч і в тебе немає цілковитої впевненості, що м'яч потрапить у кільце, краще не брати, він не потрапить». Для мене це було дуже важливим спостереженням. Я контролював себе й інших на перших виставах у театрі, на естраді, на вечорах художнього читання, на радіо й телебаченні, а також на екзаменаційних виставах своїх студентів. І переконався: битва програється не на «полі бою», не на сцені, а за кулісами. Через відсутність віри в себе актори не діють точно, беруть нижче або вище потрібного тону. В переносному значенні: беруть м'яч в руки не з усвідомленням, що він потрапить у кільце, а з бажанням «ой, хоч би потрапив!». А звідси вже починається неточність, хаос, упередження, талісмани, прикмети (чорна кішка!) – вся та дивна, довга низка забобонів, яку залишив нам у спадок старий театр.

Якщо самонавіювання «Я боюся!» впливає на поведінку людини, чому ж не впливає самонавіювання «Я зможу!». Самонавіювання й дихання гарні види зброї, і вони по-справжньому дійові, коли у їхньому підґрунті – тренування і вміння.

У нашій справі ми маємо бути приречені на удачу, невдача – це випадковість. Не може ґрунтуватись самопочуття на випадковості. Рівна можливість удачі й невдачі – ознака дилетантизму.

Правда, людина – не машина. Хитання характерні для «людського», як і прагнення до ідеального. В намаганнях домогтися максимуму хитання природні. Але має бути певний рівень, за який актор завжди відповідає і якого досягає працею над собою, це так званий рівень майстерності. Особливо важливо не пропускати цього під час таких психологічних екзаменів, як прем'єра,

випадкове введення у виставу, на умінні знайти вихід із ситуації у випадку різних «накладок», на які таке багате театральне життя.

Можуть сказати, що впевненість під час публічного виступу більшою мірою залежить від психології, ніж від фізіології. Їх не можна відділяти. Майстерність – це єдність обох. Той, хто досяг уміння володіти психікою й фізичними даними, може сказати чарівні слова: «Я можу». Він зуміє бути зрілим духовно. Він керує своїм щастям.

Л. Я. Гуревич¹ описує, як разом зі Станіславським вона дивилась в «Ермітажі» якесь естрадне видовище: «... Яким дитячим захопленням сяяло його обличчя при виступах деяких жонглерів і особливо акробатів. Оце мистецтво, це краса! – говорив він. – Ох, якби актори могли зрозуміти, що означає ця чіткість, ця точність кожного руху! Нічого приблизного, зайвого. Акробат знає, що зайвий міліметр вправо чи вліво – і він зламає собі шию; тому постійно працює над своїм тілом. Актори не розуміють, що для них це теж дуже важливо!»²

Удачі й невдачі бувають різні. Невдачу експериментатора не треба ототожнювати з невдачею дилетанта, й успіх дилетанта ніщо поруч з успіхом експериментатора!

Дуже важливий стан готовності до гонгу. Але найважливіше починається після гонгу, в дії. Справжній актор зберігає зосередженість своїх почуттів саме в подіях, йдучи лінією ролі розумно, з розрахунком, точно. В положеннях і подіях, що розвиваються і йдуть до перспективи ролі, він розподіляє ті запаси енергії, яку передбачає перспектива актора.

1. Гуревич Л. Я. (псевдо. Л. Гор'єв, Н. Н.) (1876–1940) – російська письменниця, історик театру, перекладач (прим. ред.).

2. «О Станиславском». Збірник спогадів. М., ВТО, 1948, стор.128.

Я отримав урок 1960 року, коли стояв влітку на великій естраді Співочого поля в Таллінні обличчям до диригента. Професор Густав Ернесакс диригував об'єднаним хором із двадцяти тисяч співаків, що співали «Балтійське море». Сила диригента, його воля і внутрішній темперамент переносились на кожного співака зокрема. Я подивився на нього і відчув: коли б зараз перед цією людиною виникла кам'яна стіна, він пройшов би крізь неї. Через стіну передав би він хору свої бачення й музикальні чуття. Це кидок, хватка, вплив, навіювання, гіпноз: всі мають бачити й відчувати так, як він. Ось що робить духовна енергія. Найважливіше з того, що я так гостро відчув у Ернесакса, – зосереджений темперамент означає посил енергії не тільки в форте, але й у тремтучому від напруження, ледве вібруючому піано, яке непомітно для нас втрачає межі з великою тишею. Так звучить у виконанні чоловічого хору під диригуванням Ернесакса «Вечірній дзвін».

САМОПОЧУТТЯ Й РИТМ

Вплив психофізичного самопочуття актора на глядача безмежний. Хіба не помічали ви, як передаються в натовпі, на зборах шепіт, позіхання, відчуття холоду? Як страх, який відчуває одна людина, передається в серця всіх?

Психофізичне самопочуття передається тільки тоді, коли воно правдоподібне. Але саме тут в акторів найчастіше зустрічається приблизність, театральна фальш і штампи. Всім посереднім акторам на сцені завжди й однаково холодно (вони потирають руки); всім однаково гаряче (вони відсапуються і витирають піт хустинкою);

всім їм однаково страшно; всі вони одним способом п'ють горілку; всі вони однаково закохуються на сцені й так само однаково помирають.

Вони не захоплюють нас, бо ми не відчуваємо, що їм холодно чи тепло, що вони закохані, вмирають, ми тільки знаємо, що все це означає холод, страх, любов, смерть.

Я бачив, десь близько п'ятнадцяти років тому, Л. Свердліна¹ у виставі «Директор» С. Альошина (Театр імені Маяковського) й досі пам'ятаю, як директор був хворий. Ця хвороба «заразила» нас усіх у залі. В його психофізичному самопочутті й скупому внутрішньому ритмі було щось від грипів і температури кожного з нас.

Із самопочуттям актора відбуваються дивні речі. Глядач може й не здавати собі справи, правдиве воно чи ні. Але коли воно нещире, неправдиве, то не викликає в глядача асоціацій і не захоплює його. Тому що глядач одразу відчуває правду.

Актори, від природи обдаровані талантом, завжди відзначаються прекрасним відчуттям ритму. Органіка й завершеність того, що вони роблять на сцені, ґрунтуються на внутрішній музикальності й відчутті ритму. Вони легко схоплюють і самопочуття. Легко знаходять ключ сцени в запропонованому їм ритмі чи в нав'язаному їм самопочутті. Ритм і самопочуття – нероздільні супутники, бо одне допомагає викликати інше, і обидва пробуджують творчу природу.

Лаутер говорив, що велике значення в його творчості відіграло дихання, а також ділився тим, як він відкрив для себе значення дихання на сцені. Для нього дихання – зовнішній засіб впливу на внутрішні пласти. Дихання допомагало збуджувати внутрішній ритм, дося-

1. Свердлін Л. Н. (1901–1969) – російський актор (прим. ред.).

гати правильного самопочуття. Процеси, які відбувалися в середині і проявлялися зовні, контролювались і свідомо фіксувалися диханням. І найчастіше саме ті процеси, які були пов'язані з самопочуттям, ритмом чи зерном характеру. Лаутер зауважує: «Я відчуваю, що починаю керувати образом, якщо починаю дихати в образі»¹.

Нещасний актор, який не відчуває ритму. Він не відчуває ні сцени, ні дихання глядачів у залі. Він не відчуває душі залу. Він так само нещасний, як танцюрист, що не відчуває ритму музики. Ритм не слухають, про ритм не думають. Слухають музику, думають про партнера, а ритм відчувають.

Ритм виникає глибоко в людині. Він діє не стільки на думки, скільки на емоції – в цьому його притягальна сила. Ритм – це щось найбільш первісне, що ми відчуваємо і що урухомлює найбільш первісні пласти в людині. В Сенегалі в негритянському кварталі Дакару я побував у «Тамтам Клубі» й відчув наростаючий ураган ритмів тамтамів та негритянських танців і бачив, до якої температури може нагріти ритм співпереживання всієї зали. Розумію, що від нав'язливої монотонності бугі-вугі люди можуть почати ламати меблі (як про це повідомляють часто західні газети), що від нього в людині прокидаються приховані первісні інстинкти.

Усі ці крайнощі свідчать тільки про одне: стихія ритму в розумного актора і особливо в режисера може стати гострою зброєю. І навпаки, незнання цієї сили, невміння нею користуватися, внутрішня й зовнішня аморфність можуть знищити найкращі мистецькі наміри.

Гете називав ритм диханням життя. Якщо хочемо принести на сцену життя, принесімо на сцену ритм.

1. Из бесіди А. Лаутера з автором. Тарту, 16 лютого 1958 р.

ОЧІ

Чому майже у всіх народів є прислів'я «Очі – дзеркало душі»?

Чому ми хочемо й повинні бачити на сцені очі?

Чому перевтілення починається з очей?

Чому кажуть про очі закоханих і про те, що мають очі страх?

Чому вони можуть сяяти або згасати?

Чому в одного різкий погляд, а в іншого ніжний?

Чому геніальність і безумство вгадуються з очей?

Чому важко розмовляти зі сліпим чи з людиною в темних окулярах?

Очі – це дві невеликі щілини, але через них ми можемо зазирнути в душу людини. Не багато є каналів, через які ми отримуємо сигнали про те, що відбувається в людині. Ми можемо щось підозрювати, спостерігаючи за його рухами й жестами, тобто за формою поведінки, про щось здогадуватись за його окремими словами, фразами. Але чи можемо ми цілковито їм довіряти? А ось поглянувши в очі, ми остаточно переконуємось у своїх здогадах. Очі, слово й жест – поєднуючи їх, ми можемо судити про людину. Очима найважче брехати. Навіть коли людина приховує своє «я», очі зраджують. І яким могутнім засобом стають очі в розкритті найсокровенніших глибин образу!

Актори не можуть пояснити вам фізіологічні й біологічні причини такого явища, вони будуть говорити тільки про практичні результати, про ту величезну роль, яку відіграють очі в спілкуванні з партнером, у впливі на нього й на глядача, в приверненні до себе уваги. Очевидно, в творчості актора очі мають не менше значення, ніж у роботі дресирувальника, хоч між цими двома професіями немає нічого спільного.

Актор, який відмовився від слова, все ж може досягти великого впливу. В очах вміщаються як думки, так і почуття. В очах – уся людина!

До цього всебічного й багатого засобу талановитий і розумний актор не може ставитись байдуже.

Станіславський говорить: «Очі актора, який дивиться й бачить, привертає до себе увагу глядачів і тим самим спрямовує їх на той об'єкт, на який їм необхідно дивитися. Навпаки, порожнє око актора відволікає увагу глядачів від сцени»¹.

«... Треба вміти показати свої очі всьому тисячному натовпу. Це далеко не проста справа... Під час вистави, на великому просторі сцени нелегко побачити із глядацької зали дві маленькі крапки очей. Для цього потрібен певний час і статичність того, на кого дивляться».²

Обличчя й очі – це одне ціле. За цією маскою стоїть людина. Проникнути крізь маску, розгледіти людину під маскою – це і є завдання мистецтва!

Актор, який недостатньо цікавиться таємницями свого мистецтва, покриває своє обличчя гримом, наліплює гумоз, наклеює вуса, бороду... і втрачає силу виразності. На його обличчі виникає напруженість (яка часто, починається з губ), обличчя кам'яніє, перетворюється в маску і втрачає прозорість.

Інший актор береже свободу обличчя, виразність очей.

Є різниця між тим випадком, коли ми не заглядаємо акторові в душу і тим, коли він не дає розгадати себе. Можна не вникнути в образ і поведінку героя, бо актор погано грає, але можна не одразу розібратися в цьому, тому що актор в образі щось свідомо залишив нерозкритим, недоговореним, ускладненим.

1. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, Т. 2, стор. 105.

2. Там само, Т. 3, стор. 163.

І раптом, коли маска спадає, наступає велика мить. Саме мить!

«Вчинок, акт – трагічний акт, комічний акт – висвітлює на мить, як блискавка, внутрішній світ людини. Потрібні зоряниці, розряди, блискавки, щоб розкрився цей внутрішній світ, щоб можна було в нього заглянути»¹, – говорить Міхоелс².

У розкритті характеру є діалектика приховування характеру.

У посередності немає ніякої діалектики. Лише грим, текст, роль і сцени. А неухильне розгортання характеру, висвітлення його з різних боків, певна затаєність вимагають великої майстерності.

У житті вживається вираз: «чаклунські очі». Чи можуть бути чаклунські очі в пустої, пласкої й дурної людини? І якщо природа дала очам якості, що ми їх умовно називаємо гарними, то їхнє чаклунство зникає одразу ж, як тільки розкриється внутрішня суть людини.

У фое театрів можна почути, як публіка говорить про «чаклунські очі», «проникливі очі», «блискучі очі», «гіпноізуючі очі». Тільки очі порожнього актора нікого не загіпноізують.

Якщо вчені стверджують, що проміння світла можуть зварити метал і розрізати стовпи (вся справа в щільності енергії), чому ж не може актор, здатний ущільнювати свою енергію й кидати її на визначене завдання, впливати на публіку, що заповнила залу, примусити її замислитись і побачити все його очима.

Сила впливу актора – важлива якість його таланту.

1. С. М. Михоелс. *Статті. Беседи. Речи. М., «Искусство», 1964, стор. 285.*

2. Міхоелс (справж. прізвище Вовсі) С. М. (1890–1948) – видатний єврейський актор, режисер. Від 1929 р. керівник Державного Московського єврейського театру (прим. ред.).

Ті, в кого відсутня сила впливати, не надаються бути акторами.

Є актори, що тільки в ролі, перевтілюючись, можуть впливати. Їхня власна особистість не в змозі подолати внутрішні гальма й вивільнити енергію. Вона вивільнюється тільки у завданні через характер. Тоді й виникає «хвилювання сутності», як казав О. Д. Попов.

Не будемо боятися слів «звабити», «зачарувати» і «магія». Це те, що робить вечір у театрі величним і таким, що запам'ятовується. Це те, за що глядач залишається вдячний актору. Спробуємо проникнути в таємницю засобів і прийомів великих акторів. Спробуємо вловити особливість їхнього мислення й повчитися у них. Намагаймося розвинути в собі вольові якості, щоб досягнути вищого ступеня одухотвореності, де за словами оживають думки.

Якщо, як запевняють, можна зачарувати скрипку, то чому не можна зачарувати людським словом!

Тільки запам'ятаймо: всі чарівники-скрипалі блискуче знали себе, музику, скрипку й тих, кого вони хотіли зачарувати. Запам'ятаймо, що наодинці з собою вони плакали, якщо кульмінація не була довершеною; такі чутливі й вимогливі були вони до свого мистецтва зачарування.

І запам'ятаймо назавжди: зачарування виникає не на сцені, а в залі. Зала зобов'язує акторів до всього.

У Таммсааре є чудова мініатюра, в символіці якої можна відчутти символ народження спектаклю:

«У прекрасні весняні дні на лузі співав соловей. Тої ж весни розцвіли квіти.

І побачивши ці гарні квіти, соловей подумав:

«Вони так дивно цвітуть тільки тому, що я співаю».

І соловей заспівав ще голосніше.

А квіти, слухаючи солов'я, думали:

«Він співає так чудово тільки тому, що ми цвітемо».

І вони зацвіли ще яскравіше».¹

ПІДВЕДЕМО ПІДСУМКИ

Панування над публікою починається з панування над самим собою. Той, хто хоче розгадати таємницю панування над залом, має проникнути в таємницю панування над собою. Доти, доки зал залишається таємницею, актор не зможе над ним панувати. Треба зірвати покрови з таємниці залу в інтересах творчого процесу й самого себе. Це надзвичайно важка й складна робота.

Акторське мистецтво не можна засвоїти із книг. Прочитання книга «Робота актора над собою» ні на крок не наближає людину до практики гри на сцені.

Сцена вимагає самостійної роботи над собою і здатності мислити самостійно, так само як робота письменника. Кожен справжній майстер, вивчаючи основи творчості, знаходить свої власні шляхи до своїх внутрішніх дверей. Такий самий шлях веде й до внутрішніх дверей глядача.

Значення книги «Робота актора над собою» Станіславського, звичайно, важко переоцінити. Але система не вберігає від розчарувань і криз, що супроводжують у житті кожного справжнього митця. Істини цієї книги треба запровадити в практику, на навчальну сцену й репетиційні зали театрів. Вони повинні стати щоденним ремеслом актора й студента. Ця книга – роздуми й розмірковування; вона дає матеріал для тренувань і муш-

1. Антон Таммсааре. *Избранные произведения*. М., ГИХЛ, 1955, стор. 290.

три. Про надзавдання й наскрізну дію треба не говорити, а робити їх на практиці зрозумілими й доступними. Час до часу знову й знову треба брати до рук цю книгу. Її слід читати не сторінка за сторінкою, а вибираючи проблеми, які обумовлює практика, читати для самоконтролю. Для нового етапу тренувань і муштри.

І тоді стане зрозумілим, що ця важка для прочитання книжка всім своїм аналітичним духом не веде до мудрувань, а вчить літати. Вона вчить знати самого себе і панувати над собою. Вчить осягати закони творчості, щоб бути здатним зачарувати. Так, вона закликає зачаровувати, захоплювати, опромінювати, заворожувати залу, тому що це вершина творчості. Це можливо, якщо актор має владу над собою. В результаті постійних тренувань він володіє своїм тілом, диханням, голосом. Він може примусити зазвучати свої бачення й почуття в самому собі. В його руках уміння й засоби. У нього життєвий досвід і світогляд. У нього своє око. Він особистість. Театральна етика – його совість. Якщо актор володіє великою таємницею надзавдання й наскрізної дії, він розбудить свої внутрішні сили і зуміє ними заволодіти й спрямувати їх у відповідне русло. Він зуміє побороти на сцені пасивність і навчиться активно діяти. Він розуміє ціну секунди на сцені, і кожна секунда його перебування на сцені наповнена думкою й дією, які підганяє артистична воля, це сприйнята на практиці могутня зброя зачаровувати залу. Ось так палає і проміниться він щомиті в лінії дії, впевнено йдучи партитурою ролі.

Це надає йому впевненості, прецизійної точності, створює певний рівень його майстерності. У щасливі моменти натхнення він перевершить свій рівень. І публіка, захоплена ним, слідкуватиме за його грою, затамувавши подих, і потім щасливо скаже: «Яка потуга! Він тримав нас у полоні і не відпускав! Чим тримав? Це словами не пояснити!»

Хто зможе пояснити словами набуте роками тренувань і муштри, досвідом тисяч вечорів, дозріле в наполегливій праці й важких роздумах.

Можуть запитати: якщо все заздалегідь розтлумачено, зроблено й продумано – перспектива розрахована, бачення створене, другий план накопичений, – то яким чином може виникнути під час вистави імпровізація?

І на концерті в піаніста – ноти, інтерпретація й техніка. Можна повторити те, що вже було вивчене й пережите, але можна на основі вивченого щоразу переживати знову, тобто творити наново. Творчість – це імпровізація. Михайло Чехов відповідає на питання анкети: «Граючи роль декілька разів, чи однаково ви її граєте?» – «Завжди по-різному більшою чи меншою мірою».¹

Так відповідає кожен великий актор, якщо він не актор удавання, який на кожній виставі з майстерним умінням відтворює те, що одного разу пережив. Сила мистецтва переживання – це щовечора народжувати образ наново. Те, що народжується наново, ніколи не старіє. Воно сьогоднішнє й неповторне, і в цьому його принадність для публіки й для самого актора.

Як ніколи не буває однакової зали, так ніколи не буває однакових вистав. Тільки посередні, пересічні вистави й пересічні актори однакові.

Тому-то можна точно описати, як грав посередній актор, але дуже важко описати гру великого актора. Саме те, найважливіше, що робить його великим, розсипається між словами й пропадає. Тому всі такі спроби закінчуються незмінним вигуком: це треба було бачити!

Якщо ми таку виставу з її великими моментами зафіксуємо на плівці, хоча б навіть стерео – чи панорамного фільму й потім переглянемо знову, ми виявимо, що чарівність пропала! Знову не буде того найважливішого

1. Анкета М. А. Чехова. – «Театр», 1963, №7, стор. 122.

чаклунства, дива, яке створюється особистістю, живою людиною.

Дива, яке виникло в спілкуванні людей, у взаємному випромінюванні між сценою й залом. Дива, яке починається із підняттям завіси, а розкривається органічно, як квітка, набагато пізніше, можливо, десь у паузі, зітханні, жесті, кинутому слові... В цьому перевага театру, його сила й таємниця його вічної молодості.

Добре вивчений вірш можна читати два вечори зовсім однаково: одного вечора – це читання, другого – творчість.

Що означає поняття творчість?

Творчість безумовно індивідуальна. Вона містить у собі якусь конкретну, тільки для цього актора властиву якість. Радше відчутну, ніж визначену. Читаючи багато разів один і той самий вірш, я відчував, що читання відбувається за тим самим рисунком, як і попереднього вечора, і все-таки воно протікає своїм шляхом. Образ народжується раптово, якоїсь миті, непередбачено. Все рухається вільно, без поштовхів, некеровано, ніби вперше. Якщо є пауза – то це тому, що вона тут має бути; вона тягнеться стільки, скільки треба, бо не вимірюється розумом, а народжується миттєво за якимсь внутрішнім законом і вимогою.

Розмовляю я зараз голосно чи тихо, я не знаю. Чувають мене чи ні, така думка навіть не виникає й не може виникнути, як не виникає вона й тоді, коли ви розмовляєте з іншою людиною: ви це відчуваєте. Я розмовляю саме так, як треба, як вимагають моє бачення, моя воля, мої внутрішні відчуття. І як вимагає цього мій партнер – глядацька зала.

Які внутрішні відчуття? Відчуваю, що відкрились якісь внутрішні клапани і долучаються до праці якісь невикористані резерви. Разом з тобою, за твоєю спи-

ною вібрує якийсь широкий і безмежний простір, і там вивільнюються сили. Вони не течуть і не мчать бурхливо. Вони просто вивільняються, відділяються і наповнюють залу. Вони відділяються від очей, рук, голосу. Особливо це відділення відчутно в паузах (очевидно, лет думок). Ця енергія досягає зали. Я відчуваю, що досягає. І це так добре. На душі просторо. Тілу вільно. Все гармонійне, самонародженне, неповторне. Бачу очі, які дивляться і дивляться на мене. Це так гарно, так довірливо. Звідти, із зали, вивільнюється невідома нова енергія, яку я вбираю в себе. Від цього стає ще краще.

Я живу й дихаю в одному ритмі з ними, перед нами виникають однакові бачення. Починаю дихати – й зал починає. Закричу – закричить зали. Шепочу – зали шепоче у відповідь. Коли замовкаю – тим же відповідає зал.

Неможливо знайти щось більше й краще, заради чого варто бути актором. Задля цього всі пошуки і прагнення.

Я хочу завершити цитатою зі Станіславського «про магічний театр», про найважливіше в його системі. Якщо забути це положення, вся система стане безглуздою й нікому не потрібною:

«Техніка [допомагає акторові грати] розумно, послідовно, логічно. Спостерігаєш і милуєшся, як одне витікає з іншого. Виразно, зрозуміло, розумно.

Крім того, гарно, бо все заздалегідь розраховано – жест, поза, рухи.

Мова теж пристосована до ролі. Вироблені звук і вимова пестять вухо. Гарна побудова фраз. Інтонації музикальні, ніби вивчені з нот. Все зігріто й виправдано зсередини. Чого ще треба?

Велика насолода дивитись і слухати таких акторів. Яке мистецтво! Яка досконалість! І як жаль, що таких акторів мало.

Про них і про їхню гру зберігаєш у пам'яті чудові, стрункі, естетичні, витончені, гарні спогади, як про щось до кінця витримане й довершене. Такого великого мистецтва не досягти тільки вишколенням і технікою. Ні. Це справжня творчість, зігріта зсередини людськими, а не акторськими почуттями. Це те, до чого треба прагнути.

Але... мені не вистачає в цій грі лише одного: приголомшливої, оглушливої, осіняючої несподіванки! Вона вириває ґрунт з-під ніг і раптом підкладає інший, на якому той, що дивиться, ніколи не стояв, але який він чудово знає чуттям, передчуттям, про який здогадувався. Але він бачить цю несподіванку, віч-на-віч зустрічаючись із нею вперше. Це приголомшує, бере в полон і підкоряє всю людину... Розмірковувати й критикувати не можна. Це безсумнівно, бо ця несподіванка прийшла із найглибших глибин органічної природи, сам актор вражений, в полоні несподіванки. Артиста кудись затягає, але він сам не знає куди. Буває, що такий внутрішній несподіваний порив відводить актора (від правильного) шляху ролі. Це прикро, але порив залишається поривом. Він приголомшує найглибші центри. Забути це неможливо. Це подія в житті.

Але якщо порив стремить лінією ролі, тоді результат сягає ідеалу. Перед вами власне те покликане до життя створіння, яке ви прийшли побачити в театрі. Це не просто образ, а всі образи, взяті разом, того ж роду і походження. Це людська пристрасть. Звідки бере актор техніку, голос, мову і рух? Він незграбний, а тепер він – втілення пластичності. Зазвичай в мові він невиразний, цідить слова, а тепер він красномовний, натхненний, і голос його звучить як музика.

Хороший актор першого типу, його техніка блискача, красива, та хіба порівняєш її з цією?

Ця гра прекрасна своєю сміливою зневагою до звичайної краси. Ця гра сильна, але зовсім не тією логікою й послідовністю, якою ми милувались у першому випадку. Вона прекрасна своєю сміливою нелогічністю. Ритмічна аритмічністю, психологічна своїм запереченням звичайної загальноприйнятої психології. Вона сильна поривами. Вона порушує всі узвичаєні правила, і саме це і чудово, саме це й сильно.

Повторити це не можна. Наступного разу буде щось зовсім інше, але не менш сильне й натхненне. Хочеться крикнути акторові: «Запам'ятай це, не забудь, дай насолодитись!». Але актор сам не владний над собою. Не він творить. Творить його природа, а він тільки інструмент, скрипка в її руках.

Про таку гру не скажеш, що вона добра, гарна. Не скажеш, чому це так, а це не так. Воно так, тому що воно є й іншого бути не може. Чи критикують грім і блискавку, морську бурю, шквал і шторм, світанок і захід сонця?»¹

1. К. С. Станиславский. Собрание сочинений, Т.3, стор. 316-317.

ЖИТТЯ І ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ АКТОРА



ТЕАТР І СУЧАСНІСТЬ, АКТОР – МАЙСТЕР,
АКТОР – ГРОМАДЯНИН. РОЗВИТОК АКТОРА.
ЕКСЦЕСИ РОЗВИТКУ: ТАЛАНТ – КОМЕТА.
РАННЄ ЗГАСАННЯ. РОБОТА – ВІЧНЕ
ООНОВЛЕННЯ ТАЛАНТУ. ПОСЕРЕДНІСТЬ
І ОСОБИСТІСТЬ. НОВАТОРСТВО.
НАТХНЕННЯ Й ІНТУЇЦІЯ. ПІННА Й ЛАУТЕР.
ВІЧНА ТЕМА МОЦАРТА І САЛЬЄРІ. СТРУНКА
СИСТЕМА ФОРМУВАННЯ Й РОЗВИТКУ
АКТОРА. ПОКЛИКАННЯ БУТИ «КОРОТКОЮ
ЗВЕДЕНОЮ ХРОНІКОЮ ЧАСУ».

Мене мучить, що в кожному з них
можуть убити Моцарта.

Антуан де Сент-Екзюпері

КРИТИКА ПОСЕРЕДНОСТІ

Становлення особистості актора починається з подолання посередності в самому собі. Типове явище: в театрі дуже мало хороших акторів і мало дуже поганих. Дуже поганих відкидає життя. Чому так мало хороших акторів, про це ми й повинні говорити.

У театрах переважає так звана середина. Саме середину треба взяти в орбіту нашого розгляду як у теорії театру, так і в театральній практиці. За міркою генія не можна створювати закони; у генія свої закони, часто такі, з якими іншим нічого робити. Посередній актор чекає в мистецтві рецептів, але не знаходить їх. Треба підвищувати саме середній рівень. Середнього актора треба спонукати думати. Це основна проблема сьогоденішнього театру. Завтрашній театр вимагає насамперед розвитку акторської особистості. Повторимо знову: формування особистості актора починається боротьбою з посередністю.

Величезна помилка вважати, нібито актори бувають від природи поганими, посередніми й добрими. Ми повинні бачити акторів у розвитку, у внутрішніх зрушеннях вгору і вниз. І розуміти причини зрушень,

розуміти, чому актор добрий, а чому поганий, чому посередній.

Добре, якщо посереднім актор вийшов з поганого, працюючи над собою. Але погано, якщо посереднім став хороший актор, що не працював над собою.

Жаль, що в драматичному мистецтві ми не можемо виміряти результати, бо мірилом нашої оцінки може стати тільки суб'єктивне ставлення: переконав образ чи ні, захопив, збував і розбудив думки чи ні.

Чим більше мистецтво переконує й захоплює, тим більше простим, легким, природним воно здається. Тільки спеціаліст, що знає роботу актора, може сказати, що здатність переконувати і «хапати» не приходить сама, що подібні відчуття дають лише професійне вміння, праця талановитої людини.

В опері й балеті роль праці можна виміряти відчутніше, сила тренувань одразу помітна. Тому артисти балету й опери значно більше, ніж артисти драми, дбають про розвиток своєї майстерності й збереження форми. І все-таки співвідношення таланту й праці в драматичного актора не може бути меншим, ніж у артиста опери й балету. Якщо драматичний актор позначений убогістю уяви і дріб'язковістю переживань, штучною театральністю почуттів, шаблоном прийомів, невиразним голосом, негнучким тілом, відсутністю логіки – це результат недостатніх тренувань, а то й цілковитої їх відсутності. У балеті й спорті неможливо обійтись без тренувань. Але вони необхідні й драматичному акторові.

Переді мною газетна стаття, в якій кореспондент викладає зміст бесіди з декількома відомими радянськими легкоатлетами про те, як вони готуються до олімпійських ігор у Римі¹. Червоною ниткою проходить критич-

1. *«Millest rääkisid olumpiakandidaadid»*. – *«Rahva Hääl»*, № 78, 1.IV. 1960.

на думка: в чому спортсмен відчуває свій недолік – на те й звертається особлива увага під час тренувань.

«... Щоб змагатись із сильнішим суперником, надто мало самого бажання перемогти, треба старанно тренуватись, особливо в тих видах, в яких ти технічно слабший» (Василь Кузнецов).

«У минулому сезоні у мене дуже відставала швидкість й стрибучість. Тепер я стараюсь перебороти цей недолік» (Біруте Калеїднене).

«Головну увагу я приділяв силі; за рахунок сили нині сподіваюсь поліпшити свої результати» (Василь Руденко) і т.д., і т.п.

Отож рефрен звучить: «особливе значення має загальна фізична підготовка». Перекладемо все це на мову театру. Як у театрі звучатиме фраза «загальна фізична підготовка»? Вочевидь до неї додасться ще кілька слів: «Загальна фізична підготовка: загальна підготовка дихання і голосу, загальна психічна підготовка».

Перекладемо на театральну мову «необхідність удосконалюватись у тих видах спорту, де ти найслабший», виправляти свої недоліки, оволодівати тим, що не вдавалось. Створимо в уяві портрет такого актора, у якого вистачає розуму, мужності й честоловства пізнати свої слабкі місця, перебороти їх і удосконалювати свою форму загальної підготовки. Якщо б такий актор мав від природи незначний талант, він би «виробив» себе до такого рівня, що з ним не можна було б не рахуватись. А якщо він щедро наділений від природи, то завоює вершини. Його можна було б назвати новим типом актора й протиставляти стандартному образу посереднього актора, застояному, як вода в ставку.

Театральне мистецтво – це колективна творчість багатьох, та все-таки в історії театру залишаються поодинокі імена реформаторів, що рухали його вперед. У те-

атрі є й рядові гравці й кандидати в майстри, майстри і гросмейстери.

Гросмейстери – це знаменитості міжнародного класу. Вони оновлюють гру, збагачують дебюти, вони оригінальні практики, досвід яких збагачує теорію. Їх не багато. Не кожне покоління може похвалитися ними. У них цілий ряд учнів, «розріджених» варіантів, подібних до них обличчям та істинами. І ось один із таких учнів перевершує свого вчителя, йде своїм шляхом, реформує вивчене, додає до цього нове обличчя і нову істину – це і є розвиток, рух вперед!

Розмовляючи з гросмейстером Паулем Кересом, я запитав: «Скільки гросмейстерів у світі?»

Керес відповів, що всього шістдесят – сімдесят. «Чому ж не більше, – запитав я знову, – адже так багато людей грає в шахи?»

І Керес сказав: «Шахи цікаві до певної межі. Далі починається суха робота, дебюти, ендшпілі. Потрібні дуже великий інтерес і тверда цілеспрямованість, щоб опрацювати значний теоретичний матеріал. Це спочатку нудно й вимагає терпіння. Саме на цьому етапі і зупиняється більшість шахістів. Тому не з'являється нова якість. Талант вичерпав себе».¹

Іоганієс Коткас пише про борців: «У класі юніорів багато борців можуть домогтися успіху завдяки природним даним, але, перейшовши до класу дорослих, топчуться в межах посередності».²

Якби це можна було зробити зрозумілим у практиці театру! Актор іде в життя молодим талантом, що подає

1. *Із розмови Пауля Кереса з автором. Таллінн, вересень, 1962 р.*

2. *I. Kotkas. Stambist, noortest, oppimisest. – "Noorte Hääl". 22.III.1961.*

надії. Наличка прилипає, ім'я «сяє», й ніхто не помічає, що він так і не став дорослим.

У кожній професії є така мертва зона, коли природні запаси вичерпуються, політ і романтика зникають, і треба починати важку роботу над собою, щоб із дилетанта стати майстром. Жодна стороння людина не уявляє собі, наскільки важка ця робота, скільки сумнівів, пошуків і мук породжує. Цей етап перемагають сміливіші, одиниці, і які можуть присвятити такій роботі все своє життя. Інші так і залишаються напівдилетантами, яскравими чи менш яскравими кандидатами в майстри. Це звучить жорстоко, але це так. До мертвої зони доходить багато. Рубікон переходять тільки деякі.

Майже всі актори говорять про Станіславського та його систему. Цитують його. Але тільки деякі ввели цю систему в своє життя. Оволодівати системою на практиці у тисячу разів важче, нудніше, набридливіше, ніж її цитувати. Це нагадує вираз Кереса «суха робота». Це нагадує вправи біля станка у балетному репетиційному залі.

«Праця актора й режисера, як ми її розуміємо, – це болісний процес, це не абстрактна» ... «радість творчості», про яку так часто говорять в порожніх деклараціях профани від мистецтва...

Обивателю здається, що «найрадісніша» праця – це танець прима-балерини в «Дон-Кіхоті» чи «Лебединому озері». Він не знає, як вона після такого танцю виглядає у себе в гримувальні. Піт ллється з неї струмками, а в душі вона проклинає себе за найменший пропущений нею нюанс.

Це в танці! А в драмі чи в комедії хіба легше? Так, «радість творчості» існує й приходиться до справжніх митців після величезної праці в будь-якій обраній і свято

любленій ними справі, коли вони досягають поставленої собі високої мети»¹, – так казав Станіславський.

Про подолання мертвої точки, про перемогу над посередністю думав і А. Х. Таммсааре у зв'язку з шістдесятиріччям Ед. Вільде:

«Той, хто зумів багато і хто переміг так багато земних істотних труднощів, той повинен зуміти ще більше. Він завжди й знову і в 60 років має підтвердити молодшим свій приклад, що життя коротке – мистецтво вічне. Так багато молодих прагнуть зупинитися на півдорозі, як це робили і набагато старші, тому що вони втрачали віру в самих себе. Через цих нерішучих, що сумніваються і зупиняються, мусить той, хто зумів багато, зуміти ще більше».²

Буває, що зупиняються на мертвої точці і відмовляються від продовження боротьби через слабкість волі. Втоплюються, пересичуються. Спочатку приховують, а згодом забувають ідеали, і «хрест» скидають на половині шляху...

Є інший тип акторів, які вважають пройдену половину шляху кінцевою станцією.

До таких належать ті, кого Станіславський увічнив у своїх замітках «Чи знаєте ви цей знайомий тип актора?». Це інтернаціональний образ, який завжди задоволений власною персоною. У нього в російській мові точне прізвисько, воно не підлягає перекладу – «актер-душка»³.

Посередність – це все те, що залишається по цей бік «мертвої точки». Посереднього більше, ніж поганого.

1. К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стор. 504-505.

2. А.Н. Tammsaare. Ed. Vilde pidustuste lopul. – “Vada Maa”, №69, 10. III. 1925.

3. К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стор. 504-505.

Погане не витримує критики, погане щезає, відступає, його закреслюють. Посереднє тривке, бо воно «на рівні». Посереднє набуває особливих форм, захищає себе особливими «теоріями»; воно приблизне й підкорюється схемі. На жаль, воно витримує критику. Посередність не відкриває істин і намагається виглядати правдоподібно. Вона не нова, але прагне виглядати новою. Вона – те, про що кажуть: ні риба, ні м'ясо.

Кожен хороший актор відзначений знаком неповторності, усі посередні подібні один на одного. Річард Мансфілд, в минулому великий характерний актор Америки, так окреслює посереднього актора: «Актор..., який ніколи не псував свої нерви, не мучив свою душу, який ніколи не заробляв свій щоденний хліб, який ніколи не розумів, що його ідеалів не можна осягнути до кінця, який не шукає й не прагне кращого в мистецтві, який живе набраним багатством, граючи тільки одну роль, одне слово, той актор, який не хвилюється, це не актор, а бідний дурень».¹

Я визначив для себе такі прояви посередності, які найчастіше зустрічаються в акторській техніці:

1. Стаж – не як прогрес здібностей, а як вантаж минулого, тобто застарілі прийоми, поняття і смаки.

2. Відсутність тренувань і муштри як для тіла й голосу, так і в галузі психотехніки, відсутність свіжості й сприйнятливості. На їхню думку, це турбота режисера під час репетицій. Вони ж на репетиції приносять із собою рутину й тим позбавляють репетиції їхньої продуктивності.

3. Брак уміння. Це логічне продовження попереднього. Хай би які були бажання актора, їхні межі

¹ Y. Mansfield. *Originality*. – «Actors on acting». New York, 1949, p. 491.

визначає вміння. В практиці репетицій це передовсім означає недостатнє вміння говорити (коли всі думки звальюють в одну купу, не відслідковуючи кожную зокрема, відкидаючи логічні наголоси). Це – не чути партнера, не думати, коли текст говорить партнер, тобто, по суті справи, невміння спілкуватись із партнером. Заодно це невміння читати вірші, у віршах передавати думки, нездатність відчувати красу мови й звичка «рубати риму». Тут невміння володіти напруженнями (шия, потилиця, тулуб, руки, ноги, обличчя), керувати голосом і диханням. Перебороти в собі спротив матеріалу і вміння передавати тонкий пульс живого життя – такий актор не в стані.

4. Нездатність одразу зреалізувати режисерське завдання, що витікає безпосередньо з попереднього. Тому на репетиціях повторюються стереотипні фрази: «Я розумію, але зараз, ще не зможу», «текст ще не запам'ятався й заважає» і т.п.

5. Відсутність точності, яку підміняє «взагалі» як у діяльності й мисленні, так і в відчуттях. Звідси відставання на репетиціях, невміння відновити щось уже зафіксоване.

6. Нездатність діяти, що підміняється «стражданням».

7. Схильність виявляти десятки дрібних почуттів і нездатність до одного глибокого переживання. Звідси постійне «покажу завтра» доти, доки через відсутність тренувань психотехніки переживання не підміняються істерикою.

8. Почуття – замість думки й замість почуття – акторські емоції.

9. Гра за логікою тексту замість гри за логікою подій та фактів.

10. Нездатність відчувати події п'єси, широко охоплювати їх і масштабно та глибоко грати.

11. Нездатність бачити й схопити головне.

12. Навіть при певній здатності до аналізу – невміння узагальнювати, невміння синтезувати.

13. Нездатність продовжувати нову репетицію з того місця, де перервалась попередня (в сенсі рівня та якості). Звідси найгірше на репетиціях – повторення тих самих зауважень.

14. Недостатня домашня робота – часто навіть не через лінощі, а від невміння працювати над роллю поза репетиціями.

15. Відсутність власного кредо: шаблонне мислення.

16. Поганий смак і недостатньо тонке відчуття міри.

17. Невміння накопичувати, переробляти й нести з собою другий план ролі.

18. Відсутність надзавдання в ролі.

19. Відсутність наднадзавдання.

20. Відчуття неповноцінності як плід прожитих днів. Це проявляється по-різному. Гра може перетворитися у засіб до життя, в безперспективне заробляння на хліб, у міщанське заспокоєння. В іншому випадку невдачі породжують страх, а страх – посилює нездатність до творчості. Може статися й протилежне: посередність поглиблює скепсис, скепсис породжує нахабство, з якими часто поєднуються алкоголізм і богемність, а в результаті зменшення здібності до творчості.

Посередність часто пов'язують з провінційністю.

До речі, провінційність не обов'язково означає провінцію. Глибока провінційність може розростись на ву-

лицях столиці, а в скверах або лісовій тиші периферії можна створити духовну метрополію.

Посередність – не постійна величина. Вона як горизонт – все залежить, з якої висоти на неї дивитись. І все залежить від часу. Що було добре вчора, сьогодні може стати посереднім. Результати розвитку багатьох наук, які в 1945 році дивували світ, сьогодні вже пройдений етап. Час і прогрес – неминучість. Ми, актори, повинні, як і всі, розуміти закон діалектики: все рухається, міняється й розвивається.

Нові таланти, нові особистості приносять із собою нове як у техніку, так і в стиль. Але для того, щоб не відставати, завжди бути новим, потрібні величезна робота, тренування, напруження мозку. Важко тим, хто стоїть на вершині! Жаль, що в мистецтві, особливо в драматичному мистецтві, ми не помічаємо цього так чітко, як у спорті, тому що тут відсутні такі жорсткі можливості визначення, як сантиметр, секунда й нокаут. Дехто все ще вважає, ніби він чемпіон, хоча давно вже ділить з кимсь десяте місце. Інакше ми б не почули вигуки ображених:

«Двадцять п'ять років умів, а тепер раптом не вмію!», «У мене рецензії, мене хвалили, читайте!».

Вони нагадують горьківського Барона з його «каре-тою минулого».

За подібним на комету летом вундеркіндів може настати довга й безлика смуга сірих днів...

За буднями трудівників думки й серця може прийти височінь зоряного простору.

Юність – це достоїнство, вона грає і виявляє свій вплив особливим способом, як нове обличчя, нова особистість, новий тембр. Чи помічали ви, як ці якості іноді крокують поруч із роллю, прикривають недоліки і набирають у публіки бали.

Але чи помітили ви, що, коли молодість, новизна й привабливість починають полишати людину, вона опиняється сама на сцені: аромат і квітковий пилок розвіялися, на сцені людина й манера? Глядач морщить ніс або позіхає, а ми, люди театру, відчуваємо початок трагедії. І водночас, хіба не бачили ви в іншому випадку, що з-поза опадаючого листя молодості проглядає розумне око зрілого майстра? І публіка каже: «Так, він грає дуже цікаво, побачимо, що буде далі». В цьому все мистецтво театру й секрет повного залу. На всіх обличчях в часі антракту гарної вистави ми читаємо: дуже цікаво, побачимо, що буде далі.

Молодість – це неспокій, але і в старості є достоїнства, яких не має юність – духовна зрілість, багаж життєвого досвіду, багатство емоціональної пам'яті, відчуття дистанції, натренована психофізика, багатство прийомів, сценічний досвід. Можна виступити проти тягару років, з ним можна боротись і перемогти. Є цілий арсенал таємниць, починаючи зі спорту й завершуючи дією, про які знає кожна розумна й вольова особистість.

Мені здається, що розум і життєва мудрість були в тому, що вісімдесятирічний Сальвіні вдома займався силовими вправами (піднімав гирі) й читав вірші, робив дихальні вправи. Творчість починається з відчуття внутрішньої мобілізації, почування сили породжує готовність до стрибка, воля викликає піднесення напруги.

Коли я зустрівся 1953 року в Москві з моїми вчителями Кнебель і Поповим, найбільше мене вразила в них молодість. Бажання жити, бажання знати, пошуки нових шляхів, неспокій, життя заради завтрашнього дня. І надзвичайна продуктивність праці. Не в тому розумінні, що ставили спектаклі в двох місцях, знімались у фільмах, виступали на радіо, а вночі дублювали кінокартини. Ні, вони бачили більшість постанов і фільмів інших митців,

читали книги й статті інших. Їх можна було побачити на художній виставці, на заходах Театрального товариства. Вони виступають, пишуть, працюють над виставами, відповідають на всі листи й завжди знаходять час для бесід з учнями. Їх цікавить все, що відбувається на нашій маленькій планеті, вони вболівають за завтрашній день театру.

МОРАЛЬНЕ СТАРІННЯ Й СКЛЕРОЗ ТАЛАНТУ

У давнину, в епоху каравел, будували корабель, певний час він функціонував, старів, зношувався, тоді будували новий – такий же. Каравели довго царювали на наших морях. Тепер інакше. «Естонія», на якій я плавав в Африку, новий корабель. Якось, розмовляючи з капітаном, я запитав, як довго проживе наша «Естонія». Він назвав на диво короткий термін і додав: тепер таких кораблів більше не будують; вони вже застаріли, бо тепер використовують зовсім нову техніку, автоматику й кібернетику. Наша «Естонія» застаріла! Дерево міцне, залізо надійне, двигуни працюють, але корабель застарів!

Моральне старіння, склероз таланту й трагедія повільного умирання – одне із найстрашніших явищ. Це відбувається через відсутність нових джерел живлення, коли талант починає в'янути, висихати і вкривається пліснявою. Вірус міщанства, зручності, спокою й викачування грошей проникає в душу непомітно, безболісно, як рак.

Це трагедія Андрія Прозорова в «Трьох сестрах». «О, де воно, куди відійшло моє минуле...».

Аугуст Санг¹ у своєму вірші «Як літа минають...» говорить, що моральне старіння «гірше від смерті».

Це трапляється тоді,
Як стане обережність правилом життя,
Як йтиму протоптаним шляхом...

А починається ця катастрофа з того,

...що серце висохне,
Цікавість зникне й радість буяння.
Лише тоді покине молодість мене,
І з тої миті я почну вмирати².

Скільки таких маленьких трагедій було в історії театру!

Естонський професійний театр виріс із драматичного самодіяльного товариства ремісників, це визначало не тільки соціальний стан, але й рівень освіти першого й другого поколінь акторів: до виходу на сцену вони були шевцями, перукарями, модистками або ж міськими чиновниками, судовими писарями й бухгалтерами.

Походження професійного театру і професії актора в Естонії можна образно визначити: із шевців – в актори. Були такі, що витримали в театрі до кінця своїх днів, але так і залишились шевцями. Були такі, що поєднали в собі шевця й актора. Але ті, хто мав особливу волю й честолюбство, хто горів і палав, як полум'я, формував себе й давав себе формувати – ці великі самоуки перемогли в собі шевця. Це народні артисти, деякі з них живуть і сьогодні й не підвладні рокам.

Але бувають і такі, які почали з професії актора, але в яких із кожним днем все більше і більше проступає швець. (Якщо я так кажу, то не від зневаги до цієї про-

1. Аугуст Санг – естонський поет, сучасник В. Пансо..

2. Підрядковий переклад вірша – Є. С.

фесії, а від почуття обурення, яке в мене викликає артист-ремісник, не здатний творити).

Подивімося навкруги, загляньмо в самих себе: чи не помічаємо ми випадки морального старіння акторів, режисерів і цілих театрів? На жаль, досить часто. І хіба не моральне старіння є причиною створення цілої армії акторів, що грають задовільно? Тільки задовільно! Це творчо пасивний тип актора, широко розповсюджений, що годиться до всього – й ні до чого; що нічого не псує, але й нічого не досягає, мовчазний працівник із середньою зарплатою, що не бажає ні більше, ні менше, без ілюзій і без ідеалів, що живе одним днем, закостенілий підданий рутини. Він втратив ідеали й забув про тренування. У нього немає завтра, бо й сьогодні йому нічого сказати в мистецтві. Рутини – результат убогості думок – або лінивства думок.

Треба уважно слідкувати, щоб такі зерна не проростали вже в театральній школі. А вони проростають, якщо студент виявляє риси вродженого утриманця, він уже в школі починає чекати, щоб з нього зробили актора. Є парадоксальна істина: мистецтва можна навчитися, але нікого не можна навчити стати актором.

Переставляєш потім у театрі таких акторів, як шахові фігурки, і думаєш, що з ними робити? А в усіх рецензіях читаєш: «Роль зіграв задовільно».

Але, повірте: «задовільно» і в театрі, і в театральній школі неприпустимо погана оцінка. Ми можемо погодитись тільки з «добре», тому що така оцінка є підґрунтям для відмінної. І хотілось би, щоб відкривали і зберігали тих, хто і в незначних ролях хороший чи дуже хороший, бо в справжньому театральному мистецтві вони такі ж цінні, як і ті, хто грає великі ролі добре чи дуже добре.

Є ще один різновид склерозу таланту, який трапляється особливо часто у провідних театрах.

Подивимось навколо, зазирнемо і в себе: хіба ми не зустрічали ожирілого «академізму» з ожирілими почуттями й совістю? Хіба ми не зустрічали акторів, від яких несе титулами, самовдоволенням й вульгарним смаком, але не ідеалами й не ентузіазмом?

Вони жиріють душею, як тілом – і чоловіки, й жінки. Вони розбещені й вередливі. Їх вважають хорошими, бо вони були хороші колись. Вони пропали за титулами й відзнаками, й багато хто не бачить у них більше нічого. Міркою людини стають титули й регалії. Але і титули, і регалії не можуть омолоджувати, якщо постарів їхній носій.

Моральне старіння заразне. У цій трагедії немає ні жорстокого краху, ні ефектного пафосу, немає крові, сліз і великих пауз. Хворий не відчуває болю й не страждає, хворому робиться «добре». Смерть таланту – повільна і «природна», так умирає квітка чи засихає дерево. Трагедія продовжується не для нього – для інших. Талант вмер, а людина з прекрасним здоров'ям живе, рухається, грає, інколи навіть керує, вирішує, визначає, тому що живе в сяйві минулої слави.

ВИХОВАННЯ ТАЛАНТУ

Згадаймо слова Станіславського:

«... Талант вимагає для свого нормального розвитку:

- а) правильного харчування,
- б) правильної етики – правильної гігієни,
- в) правильного вишколу.

Правильними харчами для таланту слугує все те, що підносить і облагороджує людський дух і думки.

Такий облагороджуючий вплив на людину мають насамперед:

- а) мистецькі враження,
- б) наукові пізнання,
- в) піднесені захоплення...

Правильна етика, або моральні принципи, допомагають акторові:

- 1) оберігати волю й талант від згубних спокус;
- 2) утримувати їх у здоровій атмосфері.¹

До етики, як однієї із умов розвитку таланту, Станіславський повертався декілька разів. У тому ж ряді статей є одна: «Етика або атмосфера для розвитку таланту»².

Станіславський говорить про спокуси, небезпечні для актора, для його чистоти й моральності. Ось як він формулює ці спокуси:

«1. Екстаз перед незрозумілою й таємничою творчістю у новачка.

2. Полохливість і розгубленість перед незвичною нашою справою.

3. Захоплення й поклоніння (психопатія) перед славою іншого (несвідома заздрість до нього) під виглядом захоплення його талантом і мистецтвом. Слава й популярність сприймаються як талант.

4. Як результат: наслідування не таланту (якого не можна наслідувати), а поганих рис, тобто самовпевненості, апломбу, зневаги до інших, пози знаменитості, часто роздутої. Або навпаки: захоплення скромністю істинного художника не з боку його спокійного ставлення до слави, що виходить із чистої любові до мистецтва, а з боку зовнішнього, як красивого контрасту скромності й популярності, тобто з боку гарної пози (яка насправді зовсім відсутня у справжнього артиста).

1. К. С. Станіславський. *Собрание сочинений*, Т. 5, стор. 422-423.

2. Там само, стор. 429.

5. Захоплення хибно зрозумілою свободою в мистецтві. Лінь, швидка втома (а не збудження від творчості), послаблення творчої волі, теорія про нутро й натхнення, суто зовнішнє кокетування, турбота про гарний зовнішній вигляд, одягу, манеру поведінки, потяг до оригінальності, часто позбавленої смаку, заради того, щоб виділятися із сірого натовпу.

Пошуки оригінальності думок і почуттів, здебільшого заради виправдання своїх недоліків, та заради оригінальності власної особи.

6. Відчай, розчарування й апатія творчої волі від неспіху змінюються на істеричну роботу й енергію при успіху. Одне й друге не від любові до високого мистецтва, а як наслідок прагнення бути популярним.

7. Хибне спрямування творчості на успіх, а не на користь справжнього мистецтва.

8. Провал, і як наслідок цього провалу й ображеного самолюбства – зневага до чужої думки, гра в самотність, у незрозумілість й недооцінку, возвеличування для власного виправдовування і втіхи. Розчарування не в собі, а в інших і в мистецтві. Возвеличування окремих осіб і думок, що лоскочуть самолюбство.

9. Успіх, і як його наслідок – самовозвеличення, самолюбівання, зневага до інших як вищого до нижчого. Зневага до підлабузників, зневага до нетямущих і критиків як до негідних зрозуміти його велич.

10. Захоплення популярністю. Спрага здобути її. Пошуки можливості для її проявів. Виклик похвал та ознак популярності. Гонитва за нею, карточки, реклама, рецензії. Колекція рецензій, вінків, подарунків та усіляких доказів популярності. Звичка говорити про себе; прикраси й побрехеньки про свій успіх, перебільшення його і свого таланту.

Потреба в лестощах, обожнюванні й успіху. Нетерпимість до чужої думки й до критики.

Непомітна зміна товариства – істинні прихильники міняються на підлабузників. Отруєна атмосфера. Отруєння таланту й смаку, хибне їх спрямування. Непомітне падіння мистецтва – прагнення до пози, афектації, позбавленої смаку оригінальності. Віддалення від природних зразків, наближення до всього бутафорсько-театрального. Загальна втрата мистецького смаку у всьому. Повна глухота до критики, до самовивчення й аналізу. Новий кут зору на мистецтво й творчість (з боку самопрославлення).

11. Розпуста, карти, п'янство, жінки, нажива (оцінювання себе на гроші через марнославство, пиху), розбещеність моральна й зовнішня, вульгарний шик і розширення потреб, зрада всіх етичних правил, які ніби обмежують свободу творчості, а в дійсності заважають самозвеличенню й примушують працювати. Прославлення власних поривів і натхнення.

12. Розгубленість і страх при перших невдачах. Нетерпимість (хвороблива) до критики. Спроба повернути популярність будь-якими незаконними засобами (крім засобів справжнього мистецтва). Розчарування в собі й самогубство або п'янство, або розчарування в публіці й від'їзд за кордон. Мрії про всесвітню славу або незвичайний успіх, здобутий злочинними для мистецтва засобами...».¹

Усе це написано 1908 року. Минуло сорок років. І ось 1947 року директор данського театру Фредерік Шибєрг, читаючи в Лунді серію лекцій про акторське мистецтво (його виступи спричинили бурхливі дискусії, особливо в професійній спілці акторів), сказав про те ж:

«Психологічні умови цього виду мистецтва викликають у актора ряд дуже поганих рис характеру, основ-

1. К. С. Станіславський. *Собрание сочинений*, Т. 5, стор. 430-431.

ні серед яких такі: забобонність, кокетування, болісне недовір'я, всеохоплюючий стан невдоволення – невдоволення всім і кожним, невдоволення, яке робиться другою натурою, злом і одночасно натхненням актора, пристрасне бажання подобатись, егоїзм, заздрість, чуттєвість, обмеженість, манія величі, нетерплячість, пиха».¹

Після смерті Шиберга вийшла його книга «Мистецтво актора»², де він підсумував, до чого ведуть ці риси: «Егоїзм став рушійною силою акторського мистецтва».

[...]

[...] Боротьба актора з самим собою, самовдосконалення, відмова від пережитків минулого – ці завдання мають примусити акторів зазирнути усередину самих себе. В кожного актора є зародки цих негативних якостей. Можливо, вони виникають із суті акторської професії. Можливо, цьому сприяє честолюбство й жадоба слави, можливо, підсвідоме відчуття нерівності з іншими мистецтвами – адже від творчості актора не залишається нічого, крім спогадів... Звідси, можливо, підсвідоме чи свідоме прагнення подбати про ці спогади, бажання бути визнаним ще за життя, тепер... Особливості професії сприяють і приховуванню мистецьких недоліків: особиста чарівливість актора й вміння підмінити сценічний образ самою акторською натурою – все це відвертає увагу оточення від недосконалості створеного.

Але приховувати – це не те ж саме, що усувати помилки. Однаково вони вряди-годи визирнуть назовні. Ще й з неочікуваною силою. І можуть знищити талант.

Ніхто не застрахований від цього, особливо в професії актора, яка передбачає наявність надчутливого психічного апарату. Ці внутрішні вузли ніхто

1. H. Sjögreni. *Was ist ein Schauspieler?* – «Theater und Zeit», 1959, №9, S. 167.

2. Fr. Shyberg. *Skuespillerns Kunst*. Kopenhagen, 1954.

сторонній не розплутає – тільки сам актор. Або життя із своєю неминучою логікою відкриє йому очі на його особисте банкрутство, а це може зламати крихку психіку актора.

Але існує одна могутня зброя, якою треба скористатись, це наднадзавдання й наднаднаскрізна дія.

Ці назви (вони належать Станіславському) порівняно нові, відверто кажучи, неоковирні, і важко вловити захований у цих словах сенс. Однак сам зміст старий, дуже старий. Його знали всі великі актори світу, тому що всі вони ставили собі питання: в ім'я чого я живу й працюю? Відповідно до цього визначали свою мету. І йшли до неї крок за кроком, із року в рік...

Поет Барбарус¹ написав: «Ранок дитини починається з подиву, а ранок поета починається з усмішки, його думка стрибає з темної ночі в блискотливий ранок, як песик крізь обруч»². Як починається ранок актора? Оскільки справжній актор таїть у собі як поета, так і дитину, то, спираючись на Барбаруса, я скажу: ранок актора починається із подиву й посмішки.

Дні актора мають бути наповнені знахідками. Всі його почуття відкриті диву неповторності дня. Оптимізм, віра в життя роблять людину чуттєвою, світлою, сприйнятливою до суті явищ.

День вимагає дій. Діла вимагають висновків. Коли? День летить!

У хвилинах перед сном мають бути підведені підсумки дня актора. У снах визрівають ролі. Якщо актор бачить образ уві сні, він живе в образі й образ живе в ньому.

1. Іоханнес Барбарус (1890–1946) – поет, державний діяч радянської Естонії в 1940–1946 рр.

2. J. Barbarus. *Kognmik «Vastu vooln»*. Tallinn, 1956, p.27-26.

Переді мною мій старий шкільний зошит. У ньому записи зауважень Олексія Дмитровича Попова про надназавдання.

«Чи є у вас протягом доби хвилина, коли ви думаєте про надназавдання свого життя? Легаючи спати чи в інший час? Кидаєтесь у ліжко і зразу ж починаєте хропіти, так?»

Знайдіть для себе півтори години вільного часу на тиждень, коли ви зможете спокійно подумати про себе. В парку, в саду, в Третьяковці. Інакше ви уже на третьому п'ятиріччі опинитесь у глухому куті.

Влітку займайтесь спортом, відпочивайте і т.п. Це можна й треба робити, але ви повинні мати можливість бути і самим собою, підводити підсумки своїх спостережень, запитувати самих себе: «Що я виграв, що я втратив, що зробив неправильно?» Цього вимагає наша професія. Без цього немає руху вперед. А тоді починається відставання».

Як надназавдання й наскрізна дія об'єднують у цілість і «дають крила» діям і думкам актора в житті ролі, так надназавдання й наскрізна дія у справжньому житті роблять актора громадянином.

ДЖЕРЕЛА МОРАЛЬНОЇ СИЛИ

З позиції надназавдання стає особливо нетерпимим міщанство, що заважає розквітові таланту.

Талант – це зброя. Але зброєю можна використовувати на декількох фронтах. Ми знаємо з історії, що є таланти-будівельники й таланти-руйнівники. Талант може слугувати гуманній ідеї, а може її знищити. Надназавдання і є та сила, що визначає спрямування таланту.

Надзавдання пов'язане із світоглядом актора як вираз найзагальнішого й усвідомленого ставлення людини до світу. Особливо це стосується вищих почуттів, а з них найбільше – до моральних переживань, що формуються під безпосереднім впливом світогляду людини, її переконань.

Так формується особистість, сума всіх якостей. Людина як цілісність. Досі ми розглядали окремі особливості таланту актора, його темперамент, здібності, характер. Щоб зрозуміти «диво» акторського мистецтва і шляхи досягнення «чуда», щоб зрозуміти роль праці й таланту, ми повинні були розкласти ціле на елементи.

Зводячи всі елементи до купи, ми отримуємо актора як особистість.

Ми виходимо із результатів досліджень психологів: «У кожній дії людини проявляється «цілісність», неподільна особистість, а не здібність як така, характер як такий або навіть темперамент як такий»¹.

Якщо запитати, в чому проявляється особистість, як її розпізнати, то можна відповісти так, як відповів Станіславський, говорячи про талант:

«Існує тільки один засіб: відчутти на самому собі вплив і силу чужого таланту. Неможливо шукати талант, його можна випадково відчутти».²

Надзвичайне диво театру – актор-особистість. Однак це диво без дивовижі, бо людина сама формує свою особистість. Особистість – мозаїка, створена із мільйонів шматочків, вона вічно міняється і формується, то багатша, то бідніша, іноді світліша, іноді яскравіша, із можливістю повного згасання. Це цінність, яку людина при-

1. *Vt. «Psiihhloogia», IK, 337-338.*

2. *К. С. Станіславський. Собрание сочинений, Т. 5, стор. 326.*

носить із собою і яка не щезає безслідно. Тому прихід особистості на сцену – це подія, яку помічають усі.

Здається, на сцені відбувається щось подібне на те, що існує в дійсності. Адже і в дійсності сила особистості, на жаль, яскравіше оцінюється тоді, коли людина помирає. Тоді особливо відчуваєш, якою була ця людина, що вона принесла, що забрала з собою і що залишилось після неї.

Особистість Йорика, його людський другий план оживляє Гамлет, розглядаючи череп:

«... Бідний Йорик!
Я знав його, Гораціо;
Це був людина
невтомного дотепу,
найбагатшої яви.
... І смерть так само.
ТЬфу!»¹

Не маючи наміру недооцінювати величезне значення драматургії в народженні вистави, хочу підкреслити роль актора в успіху вистави. Якщо в ній усе сіро й посередньо, значить, немає тут й акторської індивідуальності.

Юліус Баб, німецький театрознавець, критик і драматург, говорив: «Гамлет міг нас вразити, Бенедикт міг розвеселити, але ми точно знаємо, яким чудовим створінням був Гаррик, який грав ці такі різні образи»².

У книзі, присвяченій видатному акторові США Едвіну Томасу Бутсу, нью-йоркський критик Вільям Вінтер говорить:

1. В. Шекспір. Гамлет, перекл. М. Рудницького, Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008 р., ст. 148.

2. J. Bab. Kranze dem Mimen, Westf., 1954, S. 20.

«Театр був би найневтішнішим скупченням мотлоху і найнуднішим місцем у світі, якби час від часу не з'являвся такий актор, якого природа обдарувала великою душею й відповідними особливостями для вираження цієї душі».¹

Особистість актора й талант актора не можна роз'єднати. В мистецтві панує жорстокий закон: воно вимагає таланту й особистості. В цій ситуації припускаються двох типів помилок – одні не зважають на цей жорстокий закон, вимагаючи й очікуючи рецепта, як грати талановито, інші роблять із таланту ідола й чекають, коли з'явиться такий актор, якого природа обдарувала великою душею. Чекають народження нової особистості.

Нам залишається одна втіха: особистість не народжується, особистість розвивають.

Те, що називають роботою, працею, у своєму обсязі і можливостях таке широке, що меж його не відаємо. Нікому не вистачило людської сили й наполегливості, щоб досягти останнього межового стовпа. Але у своїх внутрішніх можливостях людина безмежна. Існують умовні межі й межові стовпи; людина їх сама собі визначає. В кожній людині схована неповторність, якщо вона не приховує її за позиченою чи надуманою оригінальністю.

Розкриваючи свою індивідуальність, вона примушує звучати мелодію своєї особистості: тільки це викликає цікавість. Тільки це пробуджує бажання й цікавість до нових зустрічей у мистецтві.

Актор втрачає найцінніше, коли він втрачає відчуття самостійності або коли не прагне до цього, вдовольняючись чужими очима й чужими почуттями. Так легко прийняти їх за свої й дивитись на світ чужими очима. Але так ніколи не досягнеш оригінальності в художній

1. *Winter W. The life and art of Edwin Booth, №1, 1979, p. 73.*

творчості. На твою долю назавжди випаде залишитись епігоном чи еклектиком, коли із декількох об'єктів наслідування створюється такий собі коктейль.

Шкода того, хто, позичаючи, втрачає своє. Знайти себе, залишитись самим собою – в цьому є щось неповторне. Навіть якщо неповторного крапля, воно все ж цінніше, ніж змонтоване чуже.

Як багато Пінн, Лаутерів, Бауманів бачив я в маленькій Естонії. Учні, бійтесь стати тінню своїх учителів! Хай про це подбають самі вчителі. Молодь легко піддається впливу.

У людині треба підкреслювати її винятковість, неповторність її особистості.

«Кожна людина – це Всесвіт, який з нею народжується і з нею вмирає, під кожним надгробним каменем похована ціла всесвітня історія». Цю думку Гайнріха Гайне частіше цитують, ніж розуміють.

Чим більше вперед рухається час, тим більше ми вимагаємо від актора розширення світогляду, уміння привносити в художню творчість накопичений ним духовний багаж.

Якщо духовний рівень актора не вищий від середнього рівня присутніх у залі, актор не має що сказати людям.

«Справжні митці, – пише сучасний критик, – вводять глядача в коло своїх роздумів, у найскладніші проблеми часу, ділять з ними найінтимніше й найважливіше, віддають їм свої почуття, пристрасті, сумніви. А ремісники оперують тільки істинами, з яких укладається невеличкий збірник так званих життєвих премудростей».¹

Щоб глядач міг принести із театру це розуміння театру й розуміння актора, ми повинні згадати про необ-

1. N. Klado. *Juntud tödede illustratsioonid* – “Sirp ja Vasar”, 10.VIII.1962.

хідність розумного й талановитого драматурга поруч із розумним і талановитим актором.

Коли Фредерік Леметр¹ (якого В. Гюго назвав найбільшим актором своєї епохи і, можливо, найбільшим комедіантом усіх часів) після Рюї Блаза в пошуках нових завдань зіграв у «Паризьких таємницях» Ежена Сю, Бальзак сказав:

«Це найгірша п'єса в світі, але талант Фредеріка зробив із неї божевільну сенсацію».²

Так само і Пінна (ми про це вже говорили) міг своєю особистістю перетворити на подію дешевий фарс. Але в розвитку й змінах у театрі ми помічаємо дедалі більшу роль драматургії і її вихід на передні рубежі. Актор-особистість (і режисер-особистість) не протиставляють себе драматургії, а шукають з нею спілки. Альянс талановитого літературного слова з талановитим актором, альянс драматичної ідеї з її сценічним втілювачем – це кредо сьогоднішнього театру. Збережемо назавжди в пам'яті слова Станіславського, сказані ним М. Горчакову³:

«Ніколи не забувайте, що театр живе не блиском вогнів, розкішною декорацій і костюмів, ефектними мізансценами, а ідеями драматурга. Недоліки в ідеї п'єси нічим не прикриєш. Ніяка театральна мішура не допоможе. Ніколи не зраджуйте театрові, як найсвятішому для вас у житті поняттю, і тоді вам не захочеться одягати його в парчу й оксамит... Якби це можна було пояснити всім, хто йде нам на зміну...».⁴

1. Фредерік Леметр (*Lemaître*) (справж. ім'я. Антуан Луї Проспер Леметр) (1800-1876) – видатний французький актор (прим. ред.).

2. *Vt. J. Bab. Kranze dem Mimen. S.97.*

3. Горчаков М. *Режиссерские уроки К. С. Станиславського*. М., «Искусство», 1951, стор. 555.

4. Там само.

Колись була система гастролерів, зірок. Були так звані прем'єри-протагоністи, які тримали всю виставу; заради будь-кого з них йшли дивитись п'єсу.

Що діється з великими майстрами в сьогоднішній ситуації в театрі, де, як ми вже сказали, центральне місце посідає драматургія?

Сьгодні цікаве мистецтво дедалі більше стає «грою всієї команди». Одна слабка ланка може послабити весь «наступ на публіку».

Самотня сяюча зірка, а не міцно спаяна «команда» здається мені сьгодні анахронізмом.

Світовий театр усе більше перебудовується за принципом, який уже давно став джерелом ідейно-мистецького впливу МХАТу, і суть якого – мистецтво ансамблю.

Треба розуміти: заклик до ансамблю – це не відмова від акторів-особистостей. Все-таки ми чекаємо на творчість оригінальних митців.

Театри мають бути як заповідні парки: актори – як рідкісні породи дерев.

Театральна сцена повинна дивувати багатством видів.

ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ПІННІ Й ЛАУТРЕРА

Ми підійшли до теми особистості актора. Я ризикую повторити дещо з того, що вже відомо читачеві зі вступного розділу в цій книзі, але вимушений це зробити, щоб обґрунтувати свої думки. Цього вимагає також підведення підсумків розмови про формування особистостей Пінни й Лаутера.

Лаутер виразніший у своїх контурах, цілеспрямованіший у своїх прагненнях, хоч він був менш популярним і менш легендарним.

Почнемо з Пінни як з особи складнішої, а крім того, п'ятнадцять років, що минули з дня його смерті, починають уже плести навкруг імені Пінни вінок легенд.

Яскраві риси натури Пауля Пінни дають відчуття в ньому суперечливу людину й суперечності в його творчості.

І тут важливо вловити людську й творчу правду в Пінні. В ореолі популярності його людське з кожним роком чимраз більше зникає під покровом міфів. Його недоліки розпливаються, а достоїнства ростуть. Людина стає монументом. Якщо ми хочемо зберегти Пінну, щоб вчитись у нього, ми повинні добре розібратись, в чому полягали велич і в чому – малість Пінни – митця й людини.

Сила його таланту ні на мить не викликає сумнівів. Як завжди, коли маєш справу зі справжнім талантом, ми не можемо назвати періоди його учнівства. Ми не знаємо і того часу, коли Пінна був старим актором. Пінна якось зразу став майстром. У двадцять п'ять років він зіграв уже такі ролі, як Наполеон, Грозний, Кін! І це були досягнення. Кого сьогодні ми можемо поставити поруч з Пінною? Оглянемося навкруги: у двадцять п'ять років молодий актор закінчує інститут, робить перші кроки. Пінна уже тоді став актором номер один, і його ім'я було одним із найпопулярніших в Естонії. Його Наполеон був таким досягненням, що президент Франції нагородив Пінну орденом¹.

Дев'ятнадцятирічний хлопець грає актора, що опустився на дно суспільства, в спектаклі «На дні» Горького, і рецензія відзначає, що Пінна викликав у залі мертву тишу. Де він взяв матеріал для творчості? Талант? Інтуїція?

1. Музей театру й музики в Таллінні. Архів П. Пінни. 8-а папка.

Усі, хто спостерігав за творчістю Пінни або грав разом з ним, одностайно стверджують: Пінна мав надзвичайну природну якість, яка окрилює актора: привабливість.

Надзвичайна сценічна й людська чарівливість були основою його популярності. Він був вільний від снобізму, спілкувався з масою людей, умів жартувати, всюди його чекали, кликали й боготворили.

Це здається позитивною рисою, біда тільки, що в цю «демократію» прорвалася богемщина, що актор безвідповідально «хлюпався» в житті.

Погано, що Пінна плив у житті за течією, сприймав богемний спосіб життя й дозволяв впливати на себе й формувати себе за його законами. Погано, що Пінна розкидався життям, як чимало інших акторів у ті часи.

Поряд із достоїнствами Пінні властиві були і всі недоліки.

Важко було накреслити межу, де в житті Пінна був справжнім, а де ні. Все життя гра! – це могла бути поза, але це могло стати й метою життя. Боюсь, що для Пінни це стало другою натурою.

Пінна вранці виходив з дому і ніколи не знав, чим і коли закінчиться день.

Але Пінна був надзвичайно обдарований, і його недоліки не змогли висушити його талант. Він був винятком із правил.

Легковажність Пінна не вважав гріхом, це важливий ключ до розуміння зигзагів його життя.

І ще важливо звернути увагу на його любов до пригод, неспокій, почуття гумору, оптимізм і надзвичайну закоханість у життя.

Життєва сила Пінни допомогла йому витримати всі випробування й зберегти себе, але багато його «сателітів» не витримали, опустились, дехто дуже рано помер.

«Тільки не втрачати енергії й оптимізму, поки очі не закриються у вічному сні. Такий мій принцип»¹, – пише Пінна у своїх спогадах.

Пінна вмирав від раку. Операцію перервали на половині. Вона вже не мала сенсу. Ми знали це, Пінна не знав. Я відвідав його в санаторії місяців за два до смерті. Пінна, сяючий, зустрів мене. Я запитав про здоров'я.

«Блискуче! Що там мені відрізали, не знаю, але горілку можна пити знову».

Питаю, звідки він дістав горілку?

«Тут зі мною живе один одноногий, у нього є гроші і він любить побалакати. Сам зі собою він розмовляти не може. А я слухаю й киваю, і він посилає за пляшками. Бреше він, як старий чорт, а мені що, я тільки киваю. Отак і живем, живем, як у казці».

Розповідаю це, добре усвідомлюючи, що роблю, бо в цьому – весь Пінна, це типowo для нього.

Пінні потрібне було веселе життя – до самої могили.

Він зовсім не був п'яницею, хоч у книзі при згадці про нього декілька разів заходила мова про горілку.

Для Пінни важливим було не пиття горілки, а кипуче життя, веселе товариство й пригоди.

Пінна не раз говорив мені:

«Горілку треба пити в радості. Коли я отримую від життя прочухана, я й краплі в рот не візьму, піду додому й задумаюсь. Більшість саме в таких випадках починає пити й опускається».

Для нього була характерною фраза: «Ну, що мені вартує кивати!». Дійсно, Пінні нічого не коштувало кивати; десь у глибині душі в нього були свої внутрішні переконання, але ці поклади Пінна не чіпав. Пінна кивав туди й сюди, і влучно, й грайливо, і чарівно, тому залишалась невловною основна суть – хто ж він, ця люди-

1. P. Pinna. Mälestused, III, 1к. 21.

на – Пауль Пінна? Можливо, у потаємних куточках душі у нього були сховані святощі? Можливо. Коли так, вони були надто приховані від світу.

Актор Олександр Мальтон розповідав, як Пінна приїхав у Вільянді в театр на гастролі з роллю, яку він грав дванадцять років тому та ще й російською мовою. Вранці в день вистави була передбачена одна репетиція з чужою трупою. Пінна заздалегідь замовив собі із Вільянді текст ролі, але поточні справи йому завадили бодай один раз заглянути в цей текст. Він розкрив текст у поїзді по дорозі із Таллінна до Вільянді. Але в вагоні знайшлись прихильники таланту Пінни, і воскресіння ролі не відбулось.

Пінна, звичайно, до готелю не добрався; ніч минула весело в квартирі шанувальників.

Ранкову репетицію Пінна відмінив, бо треба було виспатись. Крім того, він же грав цю роль 12 років тому російською мовою!

Увечері Пінна, відпочивши, прийшов до театру бадьорим, з оптимістичним настроєм. Вистава почалась, і тоді настало покарання Пінни. Жорстока логіка реальності показала йому, який довгий термін – 12 років і яка коротка людська пам'ять. Він плів від сцени до сцени спітнілий і переляканий. Це був цілковитий провал. Після вистави мав відбутися банкет на честь Пінни. Пінна на банкет не з'явився. Отримав гонорар і щез.

Вночі його знайшли на порожньому вокзалі в сумних роздумах. Він сказав: «Так мене ще ані разу в житті не приплющувало!».

І все-таки цей випадок зачепив Пінну. Через деякий час він повторив гастролі у Вільянді. Цього разу відновив у пам'яті роль. Це був блискучий вечір. Пінна показав, на що він здатний. Йому конче треба було заспокоїти свою совість.

Хто був справжнім другом Пінни, кого назвати його кровним братом? Таких не було. Для Пінни всі були «дуже гарними друзями» – цей вираз він не раз повторював у своїх спогадах, повторює часто й слово «випадок». «Але тут випадок прийшов мені на допомогу», – розповідав не раз Пінна, і Пінні щастить знову й знову.

Переді мною листи Пінни до Юнгольца, директора Талліннського театру.

«Скажу тільки, що мені незаслужено пощастило, тепер я абсолютно впевнений у своїх можливостях.

... Тепер для мене німецька сцена відкрита й мої колеги, серйозні люди, кажуть, що скоро бути мені в Берліні.

Звучить хвалькувато; але повір мені, я безмежно щасливий, маючи такі здібності, які створили під моїми ногами міцний фундамент».

Світ великий. Пінна кипить від напливу ідей!

Цікаве зауваження Пінни про себе в листі, датованому 5 серпня 1922 року: «... Але якби я не був таким, з мінливими якостями й почуттям, можливо, я й не був би актором».¹

До того ж часу належать його спогади про те, як він, працюючи директором драмтеатру, виступив в Кадріорзі, в кабаре. І в Пінни на це була причина: «Я знаю і знав, що самим лише сяйвом слави людині не прожити»². Гроші, цей вічний горб Пінни, тиснули на нього. Він постійно був у боргах, і весь театр «Естонія» займався його вексельними справами, як згадують про це колеги-актори.

Пінна пішов із драматичного театру. В «Естонію» він теж не повернувся. І що ж? Пінна полегшено зітхає.

1. *Музей театру й музики в Таллінні. Архів П. Пінни, ф. 188, М 2:26.*

2. *P. Pinna. Mälestused, II, 1к. 15.*

«Я знову став вільною людиною й актором без місця. Мене це не дуже лякало, тому що кров шукача пригод завжди поборювала мене. Тривалий час затримуватись на одному місці, вдовольнятися затишнішим становищем було, на жаль, – чи на користь, не для мене.»¹

Хоч тепер здається, що це були похмурі роки в житті Пінни, але сам Пінна не сприймав їх як трагічні. Правда, він пише у своїх спогадах про «Бар Пауля», що там вивчав вовчі закони капіталістичного світу й людські душі. Але навряд чи це так. До часу створення нового театру «Естонія» (1913), як уже згадувалось, він був уже власником будинку (на тодішній вулиці Полгу). «Серед власників будинків він почав говорити нижчим голосом», – як з гумором зауважив Лаутер на вечорі пам'яті Пінни².

Пінна блискуче грав ділків, трактирників і життєво-мудрих батьків. Можливо, тому вершиною його творчості була трилогія про Сезара Паньоля, бо в цій ролі містилися разом ділок, ресторатор і навчений життям батько.

Якось я запитав Лаутера, ким він міг би стати, якби не став актором?

Лаутер відповів: офіцером або цирковим артистом.

Мені б і на думку не спало запитати те саме в Пінни. Пінна міг бути тільки великим актором.

Талант Пінни вимагав більших масштабів, ніж замкнені територіальними кордонами естонської мови.

Можна тільки шкодувати, що талант Пінни не розвивався систематично в якому-небудь театральному центрі Європи, наприклад, у Москві. В Таллінні того часу були відсутні етичні й естетичні впливи: не було художньо-

1. P. Pinna. *Mälestused*, II, 1k. 16.

2. *Из виступу А. Лаутера на вечорі пам'яті Пауля Пінни в Державному музеї театру й музики ЕРСР, 16 грудня 1962 р., Таллінн. Матеріали музею.*

го змагання, яке могло стати стимулом систематичного поглиблення таланту.

Вернер Краус теж не отримав жодного уроку в театральній школі. Але, пробиваючись із провінції в Берлін, він потрапив до Райнгардта. Яка атмосфера, які впливи, яке змагання!

Пінні, як і більшості естонських артистів старшого покоління, судилась інша доля: він залишився напівосвіченим. Він не завжди вмів розпорядитись своїм талантом. Йому бракувало системи.

У спогадах про Пінну зазначається: «Роль у нього була підготовлена рано», «роль у нього починала виходити раніше, ніж в інших» і т.д. Це не означає, що в Пінні роль була готова.

Чим вимогливіший до себе актор, чим більше й поглибленіше він розкопує роль, тим відноснішим стає поняття: роль виходить. Роль виходить – це робочий термін, який передбачає заглиблювання. У старому театрі це означало дозвіл на показ вистави. Роль же поглиблювалась у виставах.

У сучасному мистецтві роль не створюється як живописне полотно, що його врешті оправляють у раму і вивішують на огляд. Роль створюється кожного вечора заново.

Я схиляюсь до думки, що великі ролі Пінни, такі, як Наполеон і Сезар, ніколи не були готові. Тому він декілька разів повертався до цих образів у різних поставах.

Пінна добре знав «театральну магію». Спонтанність його таланту була в союзі з тонким інстинктом і акторським розрахунком. Він дивовижно відчував публіку. Досягнувши в ролі хоча б один раз підсвідомого, відчувши природу творчості, він залишав у пам'яті ці шляхи. Пізніше, повторюючи, доторкався до внутрішніх струн, як віртуоз. Якщо звуки не резонували швидко,

Пінна зупинявся, міняв ноти й манеру гри, щоб з'явився резонанс.

У грі Пінни були нюанси настроїв, що не часто зустрінеш в естонських акторів, темп, швидкість переходів, легкість. У його жилах шумувало шампанське. Коли читаєш думки Шарля Дюллена¹ про акторське мистецтво, не раз згадуєш Пауля Пінну. Особливо я б підкреслив думку Дюллена про «мости»: «Ти не вмієш відтінити, не вмієш будувати фразу, ти затягуєш, у тебе надто важкі «мости»», – Дюллен пише, що у відповідь він тільки витріщав очі: «Я не знав, що на старому театральному жаргоні «мостом» називається перехід від однієї думки до іншої і що від легкості «мостів» значною мірою залежить легкість гри актора. Вміння легко переходити від однієї думки до іншої, можна сказати, – одне із найчутливіших коліщат у механізмі мистецтва актора»² (розрядка моя. – В. П.).

Саме в цьому Пінна був справжнім майстром: володіння «мостами» надавало його грі легкості, пластичності.

І нарешті – підсумки еволюції таланту Пінни.

Не треба вважати, що талант Пінни випередив свою епоху, що Пінна старої Естонії зміг акумулювати Пінну 1945 року. Питання не стільки в мистецькому рівні (який важко виміряти), скільки саме в складі таланту, засобах виразності, відчутті сучасності й поглибленні особистості. Якщо ми вважали ознакою таланту здатність до розвитку, то цю ознаку – велику дугу розвитку – ми маємо підкреслити в Пінни. Пінна до 1949 року зумів зберегти форму й бути в перших рядах. У цьому треба вбачати

1. Дюллен (Dullin) Шарль (1885–1949) – французький режисер, актор, педагог (прим. ред.).

2. Шарль Дюллен. Воспоминания и заметки актера. М., «Иностранная литература», 1958, стор.36-37.

диво таланту, людську гнучкість, сприйнятливість мозку й вічну молодість почуттів.

Восени 1944 року у щойно звільненому Таллінні Пауль Пінна святкував своїй шістдесятій день народження. Приголомшливі події змінили обличчя світу. Ці події захопили у свою круговерть Пінну й змінили його.

Хоч Пінна повернувся до Таллінна таким самим веселим «юнаком»-пустуном, багато його старих переконань розбилися або набули іншого напрямку та форми. Так, Німеччина, якій Пінна колись у минулому симпатизував, після приходу гітлеризму у нього зникла. Радянський лад, яким раніше Пінна так мало цікавився, довів свою теперішню силу. Пінна переживав разом з радянським народом важкі часи, битви, фронт, виступав у складі фронтових бригад, проїхав через усю величезну країну від Уралу до Нарви. Переконався в моральній силі й стійкості радянських людей. Бачив зруйнований Таллінн і руїни «Естонії», бачив нову «Естонію», що піднімалась із руїн. Все це дуже вплинуло на нього.

Весна 1944 року, яку Пінна провів у Ленінграді, другому місті свого дитинства, здається, з якоюсь особливою силою зачепила його внутрішні струни. На диво серйозно, відверто елегійно звучать сторінки його спогадів про ці дні.

Старий актор насолоджується красою Неви, помітити яку в молодості йому було ніколи.¹

Як актор Пінна вніс немало корективів у свої переконання. Він бачить багато гарних вистав у Москві й Ленінграді. Великий вплив на нього мають особисті контакти й бесіди з Вол. І. Немировичем-Данченком, В. Г. Сахновським² і Н. П. Хмельовим у 1943 році.

1. P. Pinna. *Mälestused*, III, 1K. 149.

2. Сахновський В. Г. (1886–1945) – російський режисер, театрознавець, педагог (прим. ред.).

Очевидно, під цими впливами створює Пінна дві свої прекрасні акторські роботи післявоєнного періоду: генерала у «Ворогах» Горького й Макферсона в «Російському питанні» Сімонова.

Звичайно, не треба вважати, ніби Пінна зрадив основне зерно свого характеру. Пінна у своїй жартівливій натурі залишався таким самим Пінною, улюбленцем випадку, життєлюбом, що насолоджується життям. Він до кінця днів своїх належав до «невмирушого роду веселих шельм».

Перед нами промайнули життя і творчість одного актора. Із зв'язків його епохи, характеру, таланту, світогляду ми намагались створити картину формування особистості актора. Ми намагались поставити цю особистість поруч з іншою, протилежною особистістю, щоб зрозуміти, наскільки широкий світ, ім'я якому – сцена.

В естонському журналі «Театр» 1936 року Лаутер публікує статтю «Талант і праця», яка звучить безпосереднім заклик до праці, до інтелектуального й фізичного самовдосконалення, свідомої роботи над собою.

Процитую лише дещо з неї, щоб дати відчуття її духу.

«Мислення передбачає інтелект, почуття – талант. Талант повною мірою вступає в дію тільки з моменту втілення образу після попередньої роботи мислення. До цього моменту діяв переважно інтелект. Чим ширше інтелект охоплює предмети світу й життя, створюючи фундамент сценічного образу, тим просторішу й міцнішу будову зведе на ньому талант... Навіть найбільший талант вимагає підтримки інтелекту. Наївно було б вважати, що «надмірне» мислення й робота над собою вбивають талант. Не думайте, що талантові вже не треба вчитись, що він може цілодобово байдикувати за лаштунками театру, більш чи менш дотепно кидати жарти, а між тим кілька

разів заглянути в текст ролі, а відтак вийти на сцену – «вже доволі, піде!». Звичайно, якимось піде...не будемо міряти публіку завжди найменшою міркою...

Талант же сам ще не робить майстрів. Невідшліфований алмаз – ще не діамант. Якщо його зробити діамантом, він таким і залишиться. А талант вимагає постійної турботи й розвитку».¹

Стаття, мудра для Естонії того часу, новаторська й смілива. Така смілива, що автор вважав за необхідне додати в кінці статті постскрипtum:

«Вищенаведені рядки такого духу, що, звичайно, де-хто насупиться. Можливо, вони викличуть грім і блискавку на голову автора. Щоб блискавкам не треба було гадати, куди вдарити, я поставлю тут в кінці маленький громовідвід, який веде просто в моє серце; я не вважаю себе особисто вільним від жодного з вищеназваних недоліків. Навіть більше, це публічна сповідь грішника. Але дозвольте, навіть у випадку сповіді, бути дріб'язково людським і бачити ті ж гріхи в багатьох інших. Так нібито легше.

Таллінн, 31.ІІІ.1936 р.

Антс Лаутер».

Стаття Лаутера вийшла навесні, а влітку пише статтю Пінна, називає її «Про творчість актора» й на передній план у своїх роздумах висуває талант.

«Моделювання сценічного образу сьогодні вимагає праці, доброї підготовки. Але жодна праця ще не дає бажаного кінцевого результату – тут останнє слово за талантом. Сьогодні не досить того, що в результаті «нестямної роботи» актор подає нам технічно блискуче створений образ, домінуючим кінцевим питанням все ж залишається: чи створений образ переконливий? Адже

1. A. Lauter. Anne ja töö. – «Teater», 1936, № 4, 1к. 98-101.

глядач інакше не скаже про деякі добре проведені образи, зіграні актором з філігранною технікою, заглибленням у деталі й правильною інтерпретацією образу, створеного автором, мовляв, «так, все це дуже добре, але залишає «холодним», тобто байдужим, тобто не було переконливим...

Нарешті, хотів висловити і свою думку про це завжди й знову повторюване слово «праця», яке в будь-якому становищі, в будь-якій варіації так нав'язливо впадає в очі, що мимоволі починаєш думати – театр уже більше не мистецтво гри, а каторжна робота. Прошу зрозуміти мене правильно: працюємо ми всі, але кожен по-своєму і згідно з власними індивідуальними вимогами. В мистецтві важливий результат».¹

Пінна має рацію: працює кожен по-своєму.

Якщо б ми могли зібрати кількість зіграних Пінною вистав, поставлених ним спектаклів і зіграних ролей за 50 років! (Зауважимо, що тільки керований ним Народний театр показав у 1923-1925 роках 46 вистав, і всі зреалізував Пінна, граючи в більшості з них головні ролі!). Додамо сюди неймовірну кількість сольних виступів як конферансьє, куплетиста, імітатора у вар'єте, кабаре, на святах, балах, у курзалах. Ще додамо багато виступів за кордоном як школу того часу й засіб самовдосконалення. Не забудемо вільне володіння трьома мовами (четверту – французьку – він знав слабше). Не забудемо, що протягом життя Пінна написав декілька п'єс, ряд статей, і в Театральному музеї зберігається тритомний рукопис його мемуарів. Все це свідчить про те, що актор Пінна багато читав і думав. Якщо все це ми додамо до обсягу його роботи, до сімейних клопотів (троє вихованих дітей, що отримали освіту), життєвих негараздів і світ-

1. P. Pinna. *Wäitleja loomingust*. – «Teater», 1936, № 7, 1к. 250-253.

ського життя, то можемо тільки дивуватись, як багато може зробити одна людина, якщо вона має талант і життєву силу.

Такої роботи, яку мав на увазі Лаутер, Пінна не розумів ніколи. Стимул Лаутера – «творити, щоб ставати все досконалішим» – був для Пінни чужим. Для нього Лаутер завжди залишався «фельдфебелем».

Для Лаутера Пінна теж був далеким, їхні смаки відрізнялись, як і їхні погляди. Тепер, коли пристрасті вляглись і дистанція років висвітлила контури й стосунки, лаутерівська оцінка й відношення до Пінни стали значно зрозумілішими.

Я запропоную тут зведені дані сильних і слабких сторін акторського таланту Пінни, які окреслив Лаутер:

«Сильні риси таланту Пінни:

1. Великі вроджені здібності.
2. Бажання утвердити себе.
3. Агресивність гри.
4. Велика сила інстинкту, яка стає психологічною логікою ніби непомітно для себе.
5. Багатство засобів гри.
6. Велика чутливість реагуючих центрів (якими він сприймав зовнішні подразники), тому легко збуджувався і завжди був готовий бігти, як рисак.

7. Велика самовпевненість і сміливість: йому вірили й тоді, коли він брехав.

Слабкі риси таланту Пінни:

1. Переоцінка самого себе.
2. Брак пошуків і самоаналізу.
3. Штампи й віра в них!
4. Узагальнення без накопичення конкретних деталей.
5. Розтринькування сил».

Пінну дуже хвалили, його називали геніальним. Але ми визнаємо генія насамперед по тому, що він живе попереду епохи й переживає її, що він своїми здібностями дає поштовх, який творить нову епоху. Пінна таким не був.

Кожен народ поряд з чужими геніями хоче бачити своїх національних геніїв. Так і в таланті Пінни бачили естонського національного генія театру.

Безумовно, в Пінни були спалахи геніальності.

Але геніальну силу мислення не можна змішувати з миттєвими спалахами геніальних думок. У кожної людини мистецтва в житті має бути хоча б один геніальний спалах, щоб виправдати своє життя, присвячене мистецтву.

Інше питання, як зуміють використати цей спалах? Щоб він став продуктивним для людства, потрібна геніальна людина.

Пінна був яскравим талантом, сяйво якого піднімалось би набагато вище від середнього рівня. Це сяйво піднімається над його іменем і сьогодні.

Пінна був найвеличнішим із усіх, кого дав естонський театр. Тільки не варто в його творчості шукати ідеалу й досконалості.

Якщо б Пінна замість геніальної легкості творив з геніальним завзяттям! Якщо б моцартівська легкість Пінни з'єдналась з лаутерівською алгеброю Сальєрі!

Якби Пінна об'єднав свої достоїнства із достоїнствами Лаутера (звичайно, це вже не був би Пінна)!

Якби Лаутеру додались достоїнства Пінни (звичайно, це б уже не був Лаутер)!

Тепер, коли виходить у світ ця книга, Лаутеру вже сімдесят. Уже минуло піввіку від того дня, коли він уперше з'явився на сцені в ролі Фортінбраса.

Лаутер підготував більшість реформ естонського театру. Реформи Лаутера в нас теоретично не осмислені, не вивчені, навіть відповідно не оцінені. Їхня важливість і вплив забуваються. Багато з того, що зараз здається цілком зрозумілим і навіть застарілим, колись з криком і болісно домогалося права на життя. Але лаутерівська наполегливість, прагнення до пізнання, до постійного тренування розуму й тіла, його естетичні принципи до сьогодні ще не здобули повного визнання і впровадження в життя.

У чому джерела його напруженої, цілеспрямованої й систематичної праці? До трудової чесноти Лаутера – селянина з кам'янистих земель – хочу додати ще три. Вони постають із трьох маленьких епізодів життя Лаутера.

... Це було до Великої вітчизняної війни. В коридорі Державної школи театрального мистецтва задзвонив телефон. Піднімаю слухавку:

«Говорить Лаутер, будь ласка, передайте учням, що я запізнюсь на урок на три хвилини».

Три хвилини! Для нього це був значний час, а запізнення – подія. Тому, коли хтось із студентів запізнювався на три хвилини, він теж робив із цього подію!

... У спекотне літо 1950 року в перерві між репетиціями ми організували змагання з бігу. Разом з молодими хлопцями іде до стартової смуги 55-літній Лаутер і фінішує третім. Після змагань він, зав'язуючи шнурки на черевиках, сказав: «Викликаю будь-кого з вас пробігти три кілометри, ось там ще подивимось, хто переможе!»

... Лаутер любить їздити на велосипеді. Враховуючи його можливості і суспільний статус, він уже давно міг придбати машину. Але в Лаутера велосипед. Чому велосипед? Він пояснює так: «Немає нічого прекраснішого, ніж їзда на велосипеді, особливо коли назустріч дме вітер із дощем і їдеш вгору. Натискаєш на педалі й відчуваєш свою силу!»

Це так характерно для Лаутера. Не з гори і не за вітром, а вгору, проти вітру на власних ногах – це проходить червоною ниткою через усе життя й творчість Лаутера. Тому роки наче не торкалися його. Все таке ж платиново-світле волосся, таке ж світле обличчя, така ж бадьора хода.

Ми повинні розуміти час і умови, в яких довелось своєю працею пробиватись у житті поколінню Лаутера. Хто тоді вимагав, наче належного, допомоги, як її вимагають сьогодні? Якби Лаутер, ще молодим актором, сподівався на допомогу, сьогодні не було б Лаутера. Якщо ми тепер захоплюємось чудовим вмінням Лаутера володіти тілом і голосом, то треба розуміти, що незграбному сільському хлопцеві це не впало з неба. Корені цього там, де три хвилини – це дуже довго, де за тричі по три хвилини пробігають три кілометри, і де душа вимагає їзди проти вітру і вгору.

Той, хто знає людей театру, розуміє, що в театрі, їдучи проти вітру, стати популярним важко. Боротись зі старими звичками й проводити в життя нові ідеї – не завжди вдячна робота. Лаутера в театрі більше боялись, аніж любили. Він визнає сам, згадуючи «бурю й натиск» своєї молодості:

«Я зробив себе таким неможливим, що люди почали побоюватись за моє здоров'я й були слухняними».¹

Треба розуміти ідеали Лаутера, його турботу про розвиток театрального мистецтва, заради чого він і йшов не завжди спокійною й рівною дорогою, а шляхом кам'янистим і крутим.

Нагадаю, як він говорив на уроці, про чесність в роботі:

«І коли ти все-таки відчуваєш, працюючи, запах ремісництва, бачиш на репетиції підпухлі очі й заспані

1. Бесіда А. Лаутера з автором. Тарту, 16 лютого 1958 р.

обличчя, помічаєш всюди тільки діловитість і бажання заробити, замість прагнень і досягнень, тоді тобі стає так невимовно сумно, що хочеться втекти кудись у по-таємне місце й виплакаться».¹

Закінчуючи тему Лаутера, хочеться підкреслити цінність у розвитку театру того шляху, яким пройшов у мистецтві Лаутер.

Я не кажу тут про велич і характер таланту Лаутера, багато рис якого, можливо, дехто і не сприйме. Я кажу про шлях подолання відстаней і переходи через рубежі.

Можуть зауважити: для Лаутера це був єдино можливий шлях, щоб пробитись у мистецтві.

Власне оце і важливе у мистецтві: знайти свою єди-но можливу дорогу, щоб утвердитись у мистецтві.

Які наші вроджені якості – це від нас самих не залежить. Вичерпати заховані в собі і в ролі можливості, навчитись володіти цими можливостями – це залежить від нас. Цей шлях показує приклад Антса Лаутера. Цей шлях однаково обов'язковий і для великого й для середнього таланту, якщо хочеш сказати своє слово в мистецтві.

Хай би який був високий рівень можливостей актора, ідея творчості – перевершити себе.

Сила Лаутера в тактиці. В мудрості його гри. Але сила може стати слабкістю: коли не вистачає безпосередності, мудрість і тактика стають помітними із зали. Саме безпосередності часом бракувало талантові Лаутера, і тому інколи було помітно, що одухотвореність – результат тактики і що малюнок ролі народився тільки від мудрості гри. І тоді пригадується знаменитий вислів Гете:

«Помічаєш намір, і настрої псується».

1. Записи автора на уроках А. Лаутера в Театральному училищі, 1940 р.

Мені здається, що подібним «напівфабрикатом» був для Лаутера Каренін. Сміливе бачення ролі, що виникло зарано, отримало від свідомості наказ реалізації відразу з перших репетицій. Раціональні знахідки перших репетицій фіксувались у «пам'яті» м'язів. Внутрішня природа вмикалась. Важливий етап творчості був відсутній. Доводилося триматись за те, що виходило. Помилка чимдалі більше посилювалась. Форма випиналася на перший план, і через те стала відчутною конструкція ролі.

І це трапилось із шістдесятирічним зрілим актором, який був хрещений у всіх театральних водах і загартований, знав театр і самого себе до найменших закамарків, мав розвинений смак і гострий інстинкт і якого важко було обдурити найхитрішою брехнею.

Це свідчить тільки про одне: який навдивовижу тонкий і складний творчий процес актора. Наскільки тонко має підходити до нього режисер (звичайно, передбачаючи, що актор знає себе!) і як надзвичайно тонко ми повинні знати мистецтво сцени, щоб наші міркування були для нього корисні.

У мистецтві панує жорстокий парадокс: смілива, точна за формою, бравурна, але неправильна творчість завжди більше впадає в очі: врешті її піддають різкій критиці, а сіру посередність минають мовчки.

Неможливо виправдати перше, але необхідно засудити й друге... В ім'я розвитку мистецтва треба націлити вогонь критики на спокійну, боязку і здатну пристосовуватись посередність.

Якщо переглянути в театральному музеї папки з рецензіями на вистави, в яких грали Пінна й Лаутер, то вражає те, як часто їх піддавали нищівній критиці. Такої критики не викликали ті, що були набагато гірші і кого взагалі не мала б сприймати громадська думка.

Ніхто з естонських театральних діячів не був таким вимогливим до себе, як Антс Лаутер. Величезною заслугою Лаутера в розвитку естонського театру є прагнення до творчого максималізму. Насамперед всі ці високі вимоги він ставив перед собою. Особистість Лаутера, сформована у спартанській вимогливості, залишається в нашій театральній історії символом безкомпромісного працівника, що створив самого себе.

Шлях у мистецтво – це перемоги й поразки. Героїчні подвиги народжуються рідко. Хороший актор за все своє життя може порохувати їх на пальцях. Не часто закономірності й щасливі випадки об'єднуються як психологічний комплекс людини. (Тоді народжуються рекорди як у мистецтві, так і в спорті). Ми ні на мить не повинні забувати психологію людини – ні під час тренувань, ні на репетиції, ні при вивченні закономірностей системи, ні в вимогах до їх дотримання. Митець має підготувати себе психологічно, щоб щасливі закономірності в творчості були частішими. І все ж він може не уникнути розчарування.

Добре, якщо «великі моменти» творчості стають щасливими закономірностями і якщо вони виникають у ролі хоча б один раз за всю виставу. Ще краще, коли в ролі два-три такі «великі моменти».

Пінна й Лаутер не перекривають і не замінюють один одного. Вони доповнюють один одного. Вони протиставляються один одному, і обидва безумовно потрібні для творчості. Навіть їхні протиріччя, навіть принципова боротьба між ними потрібні як джерело прогресу театру.

Задумливий профіль Лаутера ще й зараз видно в авангарді естонського театального мистецтва. [...] Він і сьогодні прикрашає своєю майстерністю театральну сцену, фільми, екрани телевізорів і радіовистав. Його

бачиш на естраді, коли він читає вірші, коли виступає на театральних нарадах... У хвилини відпочинку його завжди зустрінеш: влітку на велосипеді, він їде ловити рибу, восени купається уже в холоднуватому морі, а взимку – на лижах, серед лісової тиші.

Можливо, одним із джерел вічної молодості Лаутера є й те, що в душі він залишився студентом, який постійно хоче вчитися. Залишився людиною, яка ніколи не сказала собі – «тепер я знаю». Він завжди прагнув нових знань. Його особистість сформували довгі дні постійної праці, завжди спрямовані у завтра.

У всьому сказаному можна знайти джерело цієї «ауга», що її випромінює особистість Лаутера, коли він з'являється в приміщенні, на сцені і навіть тоді, коли образ його виникає в уяві.

При уважному спостереженні можна переконатись у тому, що творчі протилежності, подібні до Пінни й Лаутера, пронизують паралельно історії театрів усіх країн.

Дві «ауга». Це трудний до визначення вплив особистості відчутний і безпосередньо, і в думках, і в спогадах.

НОВАТОРСТВО

Більшість акторів втрачає здатність мислити раніше, ніж здібність грати.

Якщо ми як дуже важливу передумову хорошого актора висуваємо здатність до самовдосконалення, то цей факт має величезне значення. Розвиток актора можливий тільки тоді, коли він не втратив здатності мислити, аналізувати, пізнавати світ. Неможливо відчувати по-новому, якщо думка затрималась у вчорашньому дні.

Свіжість думок забезпечує можливість активно спостерігати не тільки за життям, але за самим собою. Так робили всі великі актори, художники, письменники.

Людина, здатна відчувати чи шукати нове, духовно не старіє. Здатність бачити театр у його русі й розвитку – одна із найважливіших якостей таланту актора. Це мобілізує актора й робить його сприйнятливим до змісту нового життя.

Що нового у театрі? Перегортаємо книгу історії театру, щоб подивитись, як раніше з'являлось нове і як нове старіло. Це іноді допомагає.

На вулицях Відня замість газових і гасових ліхтарів з'явилось електричне освітлення. Саме тоді почав своє знамените сходження Йозеф Кайнц. Електрична лампа сліпила очі, «заряджений» електрикою на сцені з'явився новий тип актора, трепетний, гарячий, пристрасний. Епоха електрики почалась, і Йозеф Кайнц був її сином. «Динамічний», «заряджений», «наелектризований» – нові поняття перенесли в театральну мову, щоб охарактеризувати стиль гри Кайнца. Він здмухнув пилочку з класичних образів і оживив їх «одухотвореністю епохи»¹.

Рух часу приносив новий розвиток і зміни, приносив на сцену і в життя нових героїв, втілення яких вимагало нових думок і засобів. Зустріч Станіславського й Немировича-Данченка у МХАТі означає нову епоху в історії театру. Замість театру часів Кайнца створили театр – ансамбль великих акторів.

Сьогодні театр визначається волею режисера: йому належить концепція постанови, він продумує, осмислює, робить виставу. Є режисер – є вистава; немає режисера – немає вистави. Та ба, тепер актор не приходив до режисера з проханням: «У мене роль готова, дайте двох

1. F. Kortner. Aller Tage – abend. München, 1959, S. 25-27.

партнерів і дві репетиції, й влаштуємо перегляд». Або режисер дає текст ролі й каже: «На, прочитай і покажеш, як будеш робити». Хіба часто трапляються репетиції, як у МХАТі, коли раптом на сцені і в залі виникає глибока тиша, коли режисер вражено замовкає; відбувається велике народження творчості, могутній і урочистий момент.

Я впевнений, що значення ролі актора в майбутньому зростатиме, що з'являться нові яскраві таланти. Вірю в те ідеальне, що завжди підтримувало театр і вело його вперед: зустріч на сцені великого актора і великого режисера. Вірю в єдність двох полюсів, у союз двох різних мислень і відчужень, у самостійне існування кожного з них при народженні вистави.

Я вірю в майбутнє епохи акторів. Я вірю в майбутнє спільної праці великих фахівців. Вистава народжується, як ракета – в результаті спільної праці. Емоційність думки й мудрість емоцій – хіба не в цьому ознаки нової епохи як у драматургії, так і в мистецтві втілення? Хіба «Театр великих фахівців» – не мета актора: в колективі він подібний на всіх інших за своїми переконаннями і не подібний ні на кого у своїй творчості.

Переді мною газетна стаття, де описується житло завтрашнього дня ¹. Читаючи, подумки звертаєшся до людини, яка оселилася в цьому житлі. І уявляєш собі мистецтво, яке обслуговує цю людину. [...]

Але подібним до цього житла буде й наше завтрашнє приміщення театру. Уявити собі в ньому режисера з міщанським смаком, художника, що робить дерева й стіни з картону і клейової фарби, електрика, що вміє тільки поміняти електролампи, й актора-егоїста, стомленого

1. Ovišinnikov. *Kus me elame lähemas tulevikus.* – “Õhtulent”, II, 5.1.1960.

від халтури, розмальованого, як мавпа, виконавця дурних куплетів, просто неможливо.

Нешасливий той діяч, який сидить у тиші свого старого театру й не чує кроків завтрашнього дня.

Нове бере початок у правді, моралі, етиці й естетиці завтрашнього дня. Воно виникає із думок, звернених у майбутнє. Думки дають «нові очі». [...]

У нового відсутні назва й жанр. Саме так це й має бути. Хай це нікого не лякає. Практика крокує вперед, а теорія слідом. Це дуже важливо.

Поняттям «звичний», яке було в моді певний час, дуже зловживали, і це завдало шкоди. «Звичне» розуміли так само, як «гвинтик». Воно означало масовість і стандартність. Немає нічого сірішого й нуднішого в театрі від звичайного актора зі звичайною світоглядною міркою, актора, що зображає звичайними засобами звичайне життя. «Звичайний гвинтик» нічого не може створити.

З приводу гарної книги ми завжди кажемо: яка надзвичайна книга. З приводу гарної вистави або талановитого актора: надзвичайна вистава або надзвичайний актор! Про цікаву людину говоримо: надзвичайна людина!

Надзвичайне як внутрішня цінність, єдність світогляду, думок і почуттів завжди залишається неповторним. Якщо надзвичайним вважається ефект і крик моди, то незабаром разом з іншими такими ж, до них подібними, воно повторюється і буденнішає й звичайне. Про це й розповідають «метелики-одноденки» модного мистецтва.

Треба знати й цінувати зв'язок нового, безіменного й надзвичайного.

Це і є нове, якому ще немає назви.

Шахи – прадавня й вічно молода гра. Можливо, тому, що ніхто ще не знає, що це таке. Навіть чемпіони світу з шахів мають з цього приводу різні думки.

Очевидно, в цьому й велич, популярність, тривалість історії шахів.

Велике завжди загадкове... Тому для людства залишилися загадковими Гомер і Шекспір.

У теоретичних роздумах новаторство в театрі теж загадка. Новому шукають ім'я. Але нове ім'я не вичитаєш із книжки. Там всі старі імена, із яких можна творити тільки нові комбінації.

У Станіславського й Немировича-Данченка, які створили нову програму театру, не було ні зразків для наслідування, ні досвіду; вони дивились на життя новими очима й відкрили в театральному мистецтві епоху.

Всі, хто зробив стрибок уперед, дивились на життя новими очима. Одні підвели підсумок епосі, довели до кульмінації її розвиток. Інші – зачинателі – робили крок уперед і завжди лякали тих, хто мислив традиційно, вони здавались трохи чудернацькими й смішними. Поступово до них звикали й пристосовувались.

Станіславський помер 1938 року. Його соратники й учні зберегли його праці та його істини. Минуло понад тридцять років. Хто наступний реформатор?

У післявоєнний період найбільше вразив усіх театр Брехта. Значення Брехта для сьогоднішньої театральної ситуації не стільки в його теорії епічного театру, скільки у «струсі» і подальшому за тим бродінні, яке він приніс своїм театром і драматургією. Його творчість висуває перед режисерами, акторами й художниками нові проблеми. Вимагає від них нових засобів і нового погляду. [...]

Тим, хто порівнює Станіславського й Брехта, треба шукати не стільки відмінного між ними, скільки подіб-

ного. Їх ріднить здатність до постійного розвитку. Дар постійного оновлення мистецтва.

На певному етапі нове й старе стикаються у протиріччі. І якщо старе надто дороге, то серце не погодиться з тим, що все рухається, розвивається, міняється...

Хіба ви не помічали жертв досвіду? Вони вміли за своїти, але не вміли відмовитись від того, що застаріло на їхніх очах.

Уся історія театру – це історія реформ. У перспективі століть ми бачимо сцену, костюми, грим і актора, які постійно змінюються й обновлюються, щоб бути сучасними, щоб театр мав право бути дзеркалом життя.

Оновлення завжди приходило в боротьбі між утвердженням і запереченням пошуків. Історія театру розповідає про таланти, які з блиском ставили крапку на своїй епосі, і про інших, які ставали зачинателями наступної епохи. І серед тих, хто насолоджувався мистецтвом і оцінював його, були ті, хто захоплювався старими зірками, які гасли, і ті, хто, здавалося б, у неприйнятному новому помічав світло завтрашнього дня.

Правда, численні пошуки так і залишилися пошуками, але й від них інколи падало зерно, яке у відповідних пластах ґрунту проростало цінними паростками.

Ми бачили чудові, приголомшливі, по-справжньому майстерні сцени в пекінській опері і в театрі Кабукі. Це дорогоцінні картини в залах мистецтва минулого; постійні й незмінні. Це мистецтво таке ж прекрасне, як і нинішнє, нове, що вимагає нових засобів вираження, нових барв, звуків нової мови, нових почуттів.

Ось тут і починаються непорозуміння й суперечки, коли часто можна почути: «Я не розумію!». Одному досить класичної гармонії музики; те, що поза нею, він не розуміє. Стоячи перед мистецькими полотнами, де відчувається щось нове, він знову говорить: «Я не розумію!».

Де критерії? Розуміння однієї особистості? А якщо це розуміння застаріле? Чи дуже ми, артисти, щось розуміємо у кібернетиці або в релятивній механіці? Тут ми мовчимо. А в мистецтві це звучить майже хвалькувато: я не розумію! Будемо обережними з такими заявами, як і тоді, коли маємо справу з кібернетикою. Часто цього треба б соромитись. Краще тихенько піти додому і намагатись з'ясувати для себе ці незрозумілі питання. Всім, хто робив нові кроки, кричали: «Незрозуміло!».

Кажуть, учіться у класиків. Так, класику треба знати. Але не можна повторювати класиків насамперед тому, що класики різних епох не подібні один до одного. Вони всі різні. Здається парадоксальним, що великий розум однієї епохи ввібрав у себе багатство попередньої і згодом відмовився від минулого в ім'я майбутнього. Класик перевершив класика. Якщо не за глибиною, то за духом часу.

Ми маємо бути обережними, порівнюючи старе й нове на основі існуючої системи оцінок... краще чи гірше. Нове не краще, ніж старе, – воно інше. Його привілеї в новизні, а не в якійсь абсолютній вартості. Не можна порівнювати «Іркутську історію» з «Приборканням норвільової». Вони різні.

Сучасність актора – це часто сучасність засобів виразу. Засоби старіють. Може статись, що велике мистецтво великого актора застаріле, оскільки застаріли засоби. Вірю, на підставі грамофонних записів нам сьогодні було б незвично слухати й дивитись велику Єрмолову. Романтизм Тальма здавався для класичного смаку Гете надто далеко розвиненим модернізмом. Якщо б він ще побачив першого актора нової епохи Кайнца або нашого сучасника Грюнденса в ролі Мефістофеля – що б він тоді сказав! Майже те ж саме, що й ми, якщо б ми дивились «Фауста» в придворному театрі Веймара, яким ке-

рував Гете. Ми стверджуємо істину, що її висловле Гете: особистість – це величезне щастя дітей людських, але коли б яка-небудь «особистість» XVIII ст. жила й рухалась серед нас, нам було б дивно існувати поруч з нею. Дехто сьогодні намагається грати саме так, як колись грав Станіславський. Я впевнений, що сьогодні першим виступив би проти такої гри сам Станіславський. У Станіславського більше вражає розвиток, а не тяглість шляху.

Сучасність – це ґрунт, де оцінюється те вартісне, що росте. Кожна епоха має гарних і поганих акторів, як і гарну й погану публіку. Яка користь від новацій, якщо вони порожні: і в новаціях може бути рутинна. Її поблажливо називають модерном і манерою.

Нове в мистецтві не вигадують, нове народжується в результаті пошуків і відкриттів. Нове – не істина однієї людини, а сума багатьох істин. Нове неможливо підсумувати в догмах, для нього неможливо скласти рецепт. Воно широке, різнобічне й мінливе, як саме життя. Воно не пов'язане законами й відчуттями. Його риси важко фіксувати, як і риси позитивного героя. Адже без будь-якого теоретизування нам зрозуміло: ось він на сцені, новий герой. Ми його бачимо, як новий будинок, нові мости, нову станцію метро, новий кіоск, новий автомобіль чи літак. Нове відповідає часові. Літак сьогодні такий, бо в ньому зібрано все краще від попередніх літаків і відкинуто все зайве, не потрібне сьогодні. І безумовно той самий конструктор, який його створив, уже сьогодні розмірковує про літак завтрашнього дня, ще досконаліший, могутніший, ніж теперішній.

Треба розуміти зміни часу. Швидкість змін. Ріст змін часу. Світ у XX ст. змінився, можливо, більше, ніж за всі попередні століття разом. Наша епоха наповнена приголомшливими подіями, бурхливим розвитком і крайнім

напруженням. Значить, має бути багато змін і в мистецтві, оскільки воно відображає життя.

Якщо ми шукаємо нового, має бути зрозуміло, чого ми хочемо позбутись. Ми хочемо звільнитись від «бородатої» драматургії й «бородатого» театру.

Пошуки правди – єдине виправдання існування митця, як говорить Таммсааре. Ні за що так боляче не платить митець, як за те, що крадеться, сторонячись від правди. Совість іноді зникає до цього прослизання повз правду. Це вимагає тільки деякої звички, і тоді починається приємний, круглий, запорошений спокій. Це чомусь нагадує матерію – плюш. Ви помічали, як якоїсь пори плюш проникає у ваше життя і в театр? Плюшева завіса, софіти, закриті плюшем, плюшеві гардини, меблі, оббиті плюшем. Плюш – у фое, плюш – у гардеробі, плюш – у буфеті, плюш – у кабінеті директора й головного режисера. Дорогий, що тхне дешевиною, плюш – червоний, синій, зелений, жовтий, важкий, запорошений, рідний брат «самоварного золота», міщанський плюш, плюш, плюш. Плюш – у драматургії, плюш – у декораціях і костюмах, плюш – у словах і думках, плюш – у манерах і смаках. Весь розвиток театру в останні роки – це звільнення від плюшу, як у рухах, мові, гримі, так і в думках. Рух уперед – це протест проти чогось. Порівняйте наші найкращі досягнення з застиглим провінціалізмом «плюшу», і ви зрозумієте, що наш розвиток – це протест проти плюшу.

Мені здається, що теоретично неможливо передбачити, яким буде обличчя завтрашнього театру. Воно залежатиме від індивідуальностей актора, постановника й драматурга, які витворять обличчя завтрашнього театру.

Як усі таланти – це особистості. Яскраво виражені. Вони викликають у багатьох несприйняття, бо вони інші. Нові актори грають інакше не тому, щоб відрізни-

тись, а тому, що інакше не можуть. Вони діти своєї епохи. Вони – новий день.

У нас багато говорили про сучасність репертуару і тихо обминули сучасність режисера й актора і їхньої взаємозалежності.

Головним об'єктом режисури залишається людина. Ще глибше, ще точніше треба втручатись у її внутрішній світ. Ще безпосередніше, ще природніше треба передавати внутрішні процеси її психічного життя.

Струшуючи з себе театральний темперамент і риторичу, відкидаючи штампи і позбавлені поезії «прикраси», досягнемо великої простоти – лаконічності, яка зможе передати сенс життя. Практично це означає подальший розвиток великого основоположного вчення Станіславського й Немировича-Данченка в нових історичних умовах.

Простота на сцені – це відмова від усього зайвого й випадкового, що заважає розуміти й схоплювати суть.

А лаконізм? Сьогодні часто вживають це слово, але не завжди правильно його розуміють. Лаконізм – це простота на протигагу простакуватості, протилежна як їй, так і ефектній пишності й багатослів'ю.

Чим скупішою стає гра, тим вона правдивіша й, безсумнівно, інтенсивніша.

Чим менше використовують гриму, тим повнішим і яскравішим має бути внутрішнє перевтілення. Штучні носи, підборіддя, перуки, бороди, вуса зникають. Гримують без гриму. Ремаркою стає: «він зблід» і «він червоніє». Акторові доведеться виконувати це. Це вершина.

Зникнуть штучні антракти. Чим довше триває дія, тим швидше тече час. Тим напруженішою має бути гра.

Зникне нагромадження декорацій, що заважає безперервній лінії дії. Чим менше предметів на сцені, тим

вищий ступінь їх необхідності, присутності, тим точніший їхній зв'язок з епохою, з ідеєю постави.

Чим більше на сцені порожнього простору, тим яскравішою має бути на сцені людина й світло, яке виводить людину вперед.

Відмова від прикрашань – це не шлях до спрощення, а до поглиблення. Мета – не утихомирювати, приглушувати життя й ідеї, а життя й ідеї привести на сцену. Це шлях іти в ногу з життям, шлях пояснити життя.

Інтенсивність почуттів і інтелектуальність – ознаки соціалістичної епохи. Але глибина почуттів, на мій погляд, це поняття, що змінюється. Я вважаю, що сучасне акторське мистецтво починається не зі слова чи почуття, а з пристрасних думок. Велич актора визначає сьогодні не уміння піднесено виголосити текст ролі, а уміння перевтілюватись і уміння бути володарем пристрасей і думок.

Епоха вимагає розумного актора. Не тільки розумну людину (їх багато), а розумного актора. Але ми рідко шукаємо розум в актора! І тільки реформа Станіславського й Немировича-Данченка означає злам в інтелектуальному рівні акторів. Навіть зрозуміти їхнє вчення неможливо без відповідного розумового багажу.

Розум потрібен не тільки для проникнення в роль, але й для занурення в самого себе, в свій час. Тільки дуже розумний актор зуміє звільнитись від хибного самолюбства, від тієї давньої іржі актора, і тільки дуже розумний актор зуміє зберегти в собі прагнення до постійного розвитку.

Дві якості йшли паралельно через історію театру: театр як гра і театр як думка. Їх ніколи не можна розділяти. Залежно від духу часу акцент буває інколи на першому, інколи на другому. Більше, ніж будь-коли, ми вимагаємо другого. Думка через гру. Думка через

почуття. Але ми припустились би величезної помилки, намагаючись протиставити розум безпосередності й почуттям – звідси бере початок холодний і раціоналістичний театр.

Публіка завжди потребує розумного актора, розумного театру, товариша в роздумах про складні проблеми епохи, про широку картину мікро- і макрокосмосу.

Хто може сказати, яким буде майбутній театр? Можливо, він постане як синтез різних видів сценічного мистецтва. Можливо, майбутня вистава буде спільною творчістю постановника, художника, актора, балетмейстера, оператора й технічних спеціалістів. Можливо, новий тип актора – майстер слова, співак, танцюрист і мім в одній особі. Хто знає? Це неможливо передбачити, бо театр оновлюється драматургією.

Сучасність мистецтва є соціальність мистецтва. Соціальність змісту, відповідного часові, – ось що оберігає мистецтво і робить його здатним до розвитку. В природному значенні мистецтва – джерело його розвитку, його внутрішня сила.

Колись був театр актора. Сучасний театр здається театром режисера й художника – це зараз безсумнівно превалює в театрах світу. Театр, де переважає роль режисера, не має перспективи, бо, вважаючи пройденим етапом роботу режисера з актором, а справою режисера – створення вистави, ми штовхаємо актора до типажності, до гри одного й того ж характеру. Ми підемо легким, але убогим шляхом. Ми відмовимось у цьому випадку від двох великих чудес, від чуда перевтілення актора й співтворчості з постановником, які є тривкою основою народження мистецтва, що постійно розвивається й поглиблюється. Завтрашній театр – поза всяким сумнівом театр режисера й актора. Він має бути таким, і задля цього потрібні наші зусилля.

Хто може стати новим реформатором театру? На мій погляд, не актор, не режисер, не драматург, не театрознавець. А хтось, у кому поєднані всі ці риси.

Ви запитаете: Брехт? Можливо, не знаю. Час дасть роз'яснення і відповідь.

Безумовно одне: Брехт не Гібсон! Брехт – це вершина, а не здатний здивувати – і тільки! – модний письменник. Як інакше пояснити повільне поширення впливу його творчості? Можливо, Брехт – зачинатель, який чекає продовжувачів? Безперечно, театр після Брехта інший, ніж був до Брехта. Брехта вже не можна обминути мовчки: мовляв, вибачте, читав, але забув.

Якщо ми віримо, що театр оновлюється з новою драматургією, то як же обійтися зі старою, зі спадком двох тисячоліть, який крокує за нами слідом?

Як сьогодні і вчора, так і завтра ми будемо звертатись до Софокла, Шекспіра, Шоу, Чехова, Горького й до інших, що говорили про людину, до багатства їхніх думок і почуттів. Ми будемо грати їх завтра не так, як сьогодні, а сьогодні вже не так, як учора. Кожне покоління має повертатись до класики й заново оживляти її ідеї, її художні засоби. [...] Місія театру – виховувати публіку і «підносити» її до найвищих ідей.

МОЦАРТ І САЛЬЄРІ

ПІДСУМКИ

Хто з нас не пам'ятає ще з молодих років таких рядків з роману Чернишевського «Що робити?»: «Велика маса чесних і добрих людей, а таких людей (як Рахметов. – *В. П.*) мало; але вони в ній – теїн у чаї, букет у благородному вині; від них її сила й аромат; це цвіт найкращих людей, це двигун двигунів, це сіль солі землі»¹.

Згадаємо відомі «три категорії» людей за Белінським. Він каже про людей, «які приймають чужу думку цілком, як щось готове, про що їм уже і не треба думати», і про тих, хто «вічно живучи чужою думкою, мають здатність засвоїти її, розвивати, робити з неї нові висновки, виходити через неї на інші думки... Нарешті, є люди (таких дуже мало), які дійсно здатні до творчої самочинності своїх здібностей. Вони на все дивляться якось особливо, оригінально, у всьому бачать саме те, чого без них ніхто не бачить, а після них усі бачать й усі дивуються, що раніше цього не бачили».²

Людство взяло від античного світу поняття «геній», давши йому новий зміст. Уявленням стародавнього Риму про втілення в людині божественної творчої сили ми сьогодні протиставляємо широчінь розуму, глибину, самостійність, гнучкість, послідовність і швидкість, як вираз вищого ступеня розуму³. Виходячи із зв'язку почуттів і розуму, усвідомлюєш, що надзвичайний розум передбачає й існування надзвичайно яскравого світу по-

1. Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, Т. XI, М., ГИХЛ, 1939, стор.210.

2. В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, Т. IX, стор. 455-456.

3. «Psiihhologia»: ERK. 1к. 242-243.

чуттів: разом з розумом почуття творять людську оригінальність.

Про геніальність часто говорять як про хворобу, як про перлину, яка виникає під панцирем молоска, як про ненормальний однобічний розвиток людини. Дійсно, є щось дивне й незрозуміле в надзвичайних здібностях деяких людей.

Досі об'єктами досліджень вчених є люди, які можуть в голові виконувати дуже складні математичні дії. При цьому ці люди часто неосвічені або напівосвічені. Багато з них фізично недорозвинені. Дуже дивно: здобуваючи систематичну освіту, вони часто втрачають цю надзвичайну здібність. Що відбувається в них у голові? Вони самі не здатні цього пояснити. Один чудесний «рахувальник» пояснює свої внутрішні видіння:

«Вони проносяться в мені, білі цифри на чорному тлі, вони підвладні моїм почуттям і водночас фантастичні, їх ні з чим не порівняєш. Чи не найбільше вони нагадують зграю дуже жвавих горобців.»¹

Такі стихійні таланти математику не розвивають. Власне, вони можуть демонструвати свої здібності перед публікою

Цікава тема «виняткових людей» допомагає зрозуміти важливу рису геніальності.

Ось як поняття геніальності пояснює «Велика радянська енциклопедія»:

«Різниця між талантом і генієм не тільки в силі обдарування, але й у суспільному значенні. Геній творить нову епоху в галузі своєї професії. Для нього характерні особлива працездатність і творча продуктивність, володіння культурою минулого й здатність ламати старі форми й традиції. Він не тільки блискуча особистість, він ще й пов'язаний із суспільством і веде його вперед».

1. E. Michel. *Inimaju rekordid.* – «Õhtuleht», 23 XII, 1961.

Звідси можна зрозуміти також межі понять «геній» і «талант». У практичному житті їх неможливо точно зважити й виміряти, часто вони більше відчутні. Межі розмиваються, й оцінка дається за якимсь загальним результатом.

Одне можна сказати: якщо геніальності неможливо навчитись, то її безумовно можна розвинути. Адже можна навчитись умінню, а це однаково потрібно і генію, і ремісникові.

Але різниця в тому, що геній засвоює вивчене легше, швидше, схоплює, як кажуть, «на лету». Біографи Моцарта, Паганіні розповідають про їхню особливо швидку здогадливість, ранню духовну зрілість, багатство почуттів і легкість, з якою їм все вдавалось. Але були генії, чия геніальність не звільняла їх від величезного напруження, важкої праці й творчих мук; їхнє життя – це підтвердження відомого вислову: геній – лишень величезне терпіння.

О. Д. Попов писав мені в листі:

«Талант без праці нічого не вартує. Про грандіозний талант Шаляпіна світ дізнався тільки тому, що Шаляпін був обдарований здібністю працювати й цю здібність зумів розвинути. Працелюбність – це одна із ознак таланту».

Звичайно, до поняття праця треба підходити обережно. Праця має бути творчою. Праця потребує «благословення». Праця має нести думку. Численні діячі театру зуміли поняття «праця» зробити відштовхуючим для природи митця.

Як добре говорить Екзюпері:

«Ми прагнемо свободи. Той, хто працює джаганом, хоче, щоб у кожному ударі джагана був сенс. А коли джаганом працює каторжник, кожен його удар тільки принижує каторжника, бо якщо джаган в руках геолога,

то кожен його удар підносить геолога. Каторга не там, де працюють джаганом. Вона жахлива не тим, що це важка праця. Каторга там, де удари джагана позбавлені сенсу, де праця не поєднує людину з людьми.

А ми хочемо тікати з каторги».¹

У театрі треба вічно пам'ятати: не те важливо, скільки часу працювали, а скільки зробили. Важливий «коефіцієнт корисної дії». Цю істину треба протиставляти семигодинному робочому дню служби в театрі. Досвід підтверджує: як тільки театр починає рахувати робочі години актора і сам актор їх підраховує, в ньому може вмерти митець і прокинутись чиновник.

Фрідріх Вольф писав про співвідношення праці й таланту у творчості письменника. Його висновки цілком прийнятні і до театру.

«Талант, що його письменник отримав із собою в дорогу, – велика й свята річ. Ми знаємо через Леонардо й деяких інших великих людей, що геній – це працездатність. У великих письменників над столом напис: «Ні дня без рядка!». Це істина, та все ж тільки півістини. В цих словах водночас виражено глибоку скромність цих людей. Друга половина цієї істини в тому, що без таланту залишається безплідною навіть найсумлінніша, найнапруженіша праця. І в цьому ще те зерно істини, що навіть найсильніший талант пропадає і в'яне, якщо він не закорінений в ґрунт своєї епохи і свого народу. Якщо він не має твердого підґрунтя, на якому він може дозріти й постійно плодоносити».²

Чи помічали ви, що надзвдання в мистецтві пов'язане із надзавданням самого актора? Наша творчість пов'язана з особистим життям. Талант треба роз-

1. Антуан де Сент-Екзюпері. Сочинения. М., Вид-во «Художественная литература», 1964, стор.286-287.

2. F. Wolf. Aufsätze über Theater. Berlin. 1957, S. 402.

глядати крізь вервичку днів і років, а не тільки в момент творчості. Формування таланту чи смерть таланту починається не зі сцени, а поза сценою. Дні життя актора позначаються на виставах. Не довіряти старій сумнівній тезі, що можна на сцені бути талановитим, а в житті – ні рибою, ні м'ясом.

Можна бути однобічним, можна мати поганий характер, можна бути вередливим, честолюбним, нервовим, але ніколи – обмеженим у думках і почуттях.

Можна бути потайним, але не пустопорожнім. Адже не можна творити на порожньому місці. «Із нічого нічого й не дістанемо», – каже король Лір.

Неможливо уявити собі великого актора, який є захланний, не чутливий до весни й осені; який ненавидить собак, дітей і квіти; якого дратує орган, а симфонія залишає холодним; який не зупиняється, коли заходить сонце чи блискотить на небі Молочний шлях.

Актор, для якого надзавдання не спеціальний термін, а зміст життя, не може ні на мить забути основну мету творчості, вміщену Станіславським у коротку й точну фразу:

«...Постійно виконувати основну мету нашого мистецтва, що полягає в творенні «життя людського духу» ролі й п'єси і в мистецькому втіленні цього життя в прекрасній сценічній формі».¹

Ця основна мета примушує нас щодень вивчати засоби свого мистецтва, примушує старанно стежити за пульсом епохи. В ім'я цієї ж мети, щоб не постаріти морально, ми повинні вступати в боротьбу з амортизацією серця й мислення.

Ми не до кінця усвідомлюємо величезну роль мислення в праці актора. Ми не до кінця розуміємо, не зро-

1. К. С. Станіславський. *Собрание сочинений*, Т. 2, стор. 43.

били цього ж основою своєї практики, що саме здатність мислити – джерело інтуїції та натхнення.

Талант – це поняття суспільне, цінність, покликана служити суспільству: свої інтереси й прагнення треба поєднувати з його інтересами й прагненнями. Трагічно і згубно, коли талант відділяється від суспільства й народу, захоплений вузькими особистими інтересами, міняє його на гроші, славу, почесні й самоварне золото кар'єри.

Тих, хто замислювався над цим, популярність примушує ще напруженіше працювати: ім'я зобов'язує. І тому так важливо пам'ятати ідейно-етичний принцип, сформульований Станіславським: над-надзвдання людини-артиста в житті.

Щоб вилікуватись від хвороби, шукають ліки. А чи є ліки від тієї хвороби, яка нищить талант?

Я впевнений, що найкращі ліки дає Станіславський. Вони дуже дефіцитні.

Ніколи не бійтесь визнавати свої помилки!

Можливо, тут і прихована одна із причин, на підставі якої деякі актори все ще стоять у перших рядах творців, хоч голова у них давно посивіла, а інші вже погасли чи починають гаснути, хоча ще молоді і щойно вчора подавали надії.

Хто не знає трагедії Пушкіна «Моцарт і Сальєрі»?

Моцарт і Сальєрі – дві основні ознаки творчої натури, дві її іпостасі. Моцарт і Сальєрі – це два символи, які заповів пізнати геній Пушкіна. Я намагаюсь сьогодні побачити Моцарта і Сальєрі в розвитку.

Це не так уже й складно. Тут не початок нової теми, а підсумок того, що я хотів зробити основою попередніх розділів цієї книги. Тема Пінни й Лаутера теж була темою Моцарта й Сальєрі (не те, що один із них був Мо-

цартом, а другий Сальєрі, ні. Вони дали нам можливість говорити про моцартівські й сальєрівські начала в творчості).

«В особі Моцарта, – писав Белінський, – Пушкін показав тип безпосередньої геніальності, що проявляє себе без зусиль, без розрахунку на успіх, зовсім не усвідомлюючи своєї величі. Не можна сказати, що всі генії були такі; але саме такі особливо нестерпні для талантів на зразок Сальєрі. Як розум, так і свідомість Сальєрі вищі від моцартівських, але як сила, як безпосередня творча сила він ніщо перед ним...»¹

Моцартові віддаємо ми наше захоплення. Ми шукаємо в людині Моцарта. Шукаємо в самих собі Моцарта. І якщо знайдемо хоча б відгук моцартівського, то зберігаємо як найдорожчий скарб.

Помістимо поряд Моцарта й Сальєрі сьогодні і в нашому сьогоднішньому театрі. Подивимось на них у розвитку, в можливостях піднесення й занепаду.

Моцарт у розвитку може досягнути досконалості; але Моцарт (це мій домисел, моя гіпотеза) без розвитку може загинути, як метелик.

А Сальєрі в розвитку? І Сальєрі стоїть перед нами на роздоріжжі. Сальєрі може піти злочинним шляхом; Сальєрі, якого спалює почуття заздрості; Сальєрі з «безкрилими пристрастями», той, що слухаючи «Реквієм», плаче, коли Моцарт випив отруту. Цього Сальєрі ми відкидаємо. Не про нього мова.

Але є Сальєрі, який творить алгебру гармонії; Сальєрі в розвитку, який може довести себе до досконалості.

Хочу вірити, що Сальєрі стане тінню минулого в театрі, а за ним – усі кар'єристи, дріб'язкові, заздрісники,

1. В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, Т. VII, стор. 559.

наклепники. Стане тінню минулого Сальєрі з кубком отрути.

Але, звичайно, залишається образом майбутнього Сальєрі – допитливий розум; Сальєрі – шукач істини; Сальєрі – трудівник, що постійно розвиває свій дар; Сальєрі, який дарує людям алгебру гармонії.

Коли я думаю про Станіславського, мені на думку спадає Сальєрі, який розвинув себе до досконалості.

Станіславський так і говорить: «... Просто здібні ніколи не стануть геніями, але завдяки вивченню своєї акторської природи, законів творчості й мистецтва скромні таланти порідняться з геніями й стануть одностудцями. Це зближення відбувається через «систему» й, зокрема, через правильне внутрішнє сценічне самопочуття».¹

Треба розуміти, що Моцарти – винятки. Після них залишаються сотні легенд. Іноді, для заперечення всіх закономірностей, особливо коли питання стосується таланту й праці, згадують легенду про Моцарта.

Їм нічого не треба робити.

Моцартів сіють зрідка; вони «святочні діти життя».

Повторюю слова О. Д. Попова: «...якщо і є чудові актори (єдиниці – рідкісні), у яких вся творчість інтуїтивна, то на їхньому прикладі нікого не виховаєш, а працювати над собою відвчиш».

Часто ставлять питання так: Моцарт чи Сальєрі? На це треба відповідати:

Моцарт і Сальєрі.

Моцарт повинен виховувати в собі Сальєрі, щоб не загинути, щоб протистояти всьому навкруги і самому собі. Щоб із співочої пташки вийшов митець.

А Сальєрі має знайти в собі дуже багато від Моцарта, щоб у додаток до його допитливого розуму зазвучала

1. К. С. Станіславський. Собрание сочинений, Т. 3, стор. 313.

душа. Так щезне заздрість. А це надзвичайно важливо. Заздрість знищує самого заздрісника. Головне, від чого гинуть у людині заздрість й самолюбство, – це поезія.

Людина, яка хоче розвинути свій талант, має розвивати в собі поетичність. Мені здається, що поетом має бути кожен творець: актор, режисер, художник... навіть агроном чи математик, якщо він творча людина в своїй галузі.

Це й означає відкрити й виховати в собі Моцарта.

Ми маємо співати гімн внутрішній людській музичальності, яка, на мій погляд, є головним підтвердженням того, що людина покликана бути творцем.

«Уявіть собі ідеальну людину-артиста, – каже Станіславський, розмірковуючи про надзавдання актора, який присвятить всього себе одній великій життєвій меті: «підносити й радувати людей своїм високим мистецтвом, розкривати потаємну душевну красоту у творах геніїв»... Він може, за допомогою особистого успіху, впроваджувати в натовп ідеї й почуття, близькі його розуму, душі і т.д., і т.п. Хто зна, які піднесені цілі можуть бути у великих людей!»¹

І в іншому місці:

«Уявіть собі, що знайшовся такий актор, який би дуже повірив і відчув, що він повинен дарувати людям радість. Як би він захопився цим! Яка насолода дарувати радість людям, радість на все життя, якщо він геніальний актор. Це наднадзавдання може захопити. В одного це «радість», інший проводить у маси свої думки. Митець служить цьому наднадзавданню».²

У цьому баченні актор і громадянин об'єднуються в одну особистість, здатну на велике мистецтво.

1. К. С. Станіславський. *Собрание сочинений*, Т. 2, стор. 340.

2. К. С. Станіславський. *Статті. Речі. Беседи. Письма*, стор. 677.

Михайло Чехов сказав, що його творчість зіграє «індивідуальна ідея». В цьому є щось дуже конкретне й дуже важливе, що визначає внутрішній сенс акторської й режисерської творчості. Мені здається, що ця формула – «індивідуальна ідея» – активніша й ширша від наднадзавдання.

Як реалізує себе «індивідуальна ідея» на практиці? На це можу відповісти тільки на підставі власного досвіду.

Якось непомітно, абсорбуючись з роками, моєю «індивідуальною ідеєю» стала Людина. Це важко пояснити. Сила людського мислення, вільної людини, свобода людської думки йде зі мною через усе життя.

Я нерозлучний із нею. Чим ширша просторінь, тим більше я захоплювався й дивувався людиною – найдивовижнішою, найсуперечливішою, наймогутнішою й найскладнішою формою органічного життя. Поруч із подивом я почав усе дужче ненавидіти те, що протилежне високій людській індивідуальності – все дріб'язкове, жалюгідне, підле, зоологічне. І коли оживає в мені ця «індивідуальна ідея», я запалююсь, горю, ширше мислю і випромінюю енергію. П'єси, ролі, вірші, які зачіпають у мені цю «ідею», байдуже в якому аспекті, байдуже в якому жанрі, мені дорогі. Вони пробуджують мою фантазію й енергію, і я отримую від них несподівану для себе творчу силу. Робота з таким матеріалом – це мої найкращі місяці й роки.

Чи всі мають «індивідуальну ідею»?

Думаю, в посереднього актора вона відсутня. Або така аморфна, що не оживає в творчості.

«Індивідуальна ідея» є істина ідеєносія. І поза театром ми помічаємо, як «індивідуальна ідея» хвилює людину, будить у ній духовні імпульси, відділяє масу сировини й запалює волю до дії.

Я знаю вченого, який зазвичай тихий, небалакучий, некрасномовний. Але він міняється, коли розмова заходить про справу його життя – вивчення останнього льодовикового періоду. Його мова стає плавною, одухотвореною, жест рішучим, очі запалюються особливим блиском. Людина наснажується. [...]

У процесі перевтілення актор повинен зрозуміти природу найрізноманітніших почуттів, зуміти вжитись у дуже різні ідеї, які несуть створені ним образи. На мою думку, досягненнями, так би мовити, «героїчними ділами» у творчості актора стають ті ролі, які активно зачіпають «індивідуальну ідею».

Актор має бути найсучаснішим зі всіх митців, така суть театру. Театр запалює вогні сьогодні о 19-ій годині й гасить їх о 22-ій. Виставу не можна подивитись потім, її можна тільки пам'ятати. Сила вистави у вагомості думок, у тому «другому плані», який роздмухує жар спогадів сьогоднішнього вечора. Актор не може бути привидом минулого чи мрією майбутнього, він має бути «свідком і коротким літописом віку», як каже Гамлет.

Актор має бути тісно пов'язаний із сучасністю й середовищем. Своєю творчістю він сприяє розвитку суспільства. Довкілля (середовище) сприяє розвитку таланту актора. Не комфорт і забезпеченість потрібні акторові, але багатство розуму, творча свобода й правдолюбність.

Так само, як любов до праці, треба виховувати в актора правдолюбність. Ніщо так не нищить талант, як відсутність правди в мистецтві.

Едуард Вільде багато років тому запитував у промові на відкритті театрального сезону:

«Яка сила восени приводить святково одягнених людей у театр?».

І відповідав:

«Запитайте в пастуха, чому він зриває квіти й плете з них вінок, щоб одягти його собі на голову! Запитайте в хлопчиська, чому він робить собі свисток із вербової кори, щоб виманити звідти звуки! Запитайте затуркану сільську стару жінку часів кріпацтва, чому вона свій плетений пояс прикрашає кольоровим орнаментом, запитайте в її брата, сина, чоловіка, чому вони свої скрині й касетки прикрашають різьбою.

Так, друзі, якщо ви сьогодні прийшли сюди й завтра знову прийдете сюди і в майбутньому знову й знову будете приходити... отже, вас примушує, жене божество, якому наші предки дали таку точну назву: краса. Іло.

Іло – не тільки прикраса. Це поняття набагато змістовніше, воно означає і правду в найвищому й найдовершенішому понятті цього слова. Душа людська величчю природи жадає краси, а отже, разом з цим вона жадає правди життя, правди в мистецтві».¹

* * *

Ми підійшли до кінця. В чому квінтесенція цієї книги, те головне, через що боліло серце автора й що має залишитись за перегорнутою останньою сторінкою?

Автор хотів поділитись своїм переконанням, що талант – сума вроджених природних якостей – це тільки дозвіл увійти до храму, де творять майстри. Талант сам по собі не росте, його розвивають, шліфують середовище, світогляд і праця.

Особистість актора формується в театральній школі, в театрі, в житті. Школа, театр і життя не стоять поруч,

1. Ed. Vilde. Artikleid ja Kirju. Tallinn, 1957, lk.203-204. Fragment avasõnast «Estonia» teatri une hooaja avamisel 20 augustie 1918.

не йдуть послідовно одне за одним: вони нероздільні! І в їхній нерозмежованості – їхня сила.

Школа ніколи не має завершуватись. Школа й театр повинні від початку й до кінця бути пов'язаними з життям. Життя має бути джерелом і кінцевою метою творчості, натхненням і піснею пісні митця. Все – від життя і в ім'я життя. Тоді актор від перших своїх кроків до останніх збереже в собі громадянина, учня й творця.

Ось такою ідеєю, що не вимагає коментарів, хотілось би завершити книгу. Ця думка потрібна як Моцарту, так і Сальєрі; як талантові, так і його шанувальнику.

ЗМІСТ

Леа Торміс. Вольдемар Пансо і його книга «Праця і талант у творчості актора» [передмова до українського видання]	5
Від автора	19
Чотири сторони світу	25
Школи й таланти	55
У пошуках талантів	57
Що таке артистична іскра?	61
Акторські дані	72
Школа	82
Основи сценічного самопочуття і сценічних взаємовідносин	87
Думка і почуття	100
Душа актора	113
Здатність до польоту	122
«Театральна магія»	131
Поняття, які важко пояснити	133
Секрети влади над глядацькою залюю	140

Глядач творить разом з актором	154
Таємничість і ясність в акторському мистецтві	163
Відображення людського життя	167
Засоби впливу актора	174
Напружена увага глядачів	174
Зосередженість	180
Сила переконання	183
Самопочуття й ритм	185
Очі	188
Підіб'ємо підсумки	192
Життя і формування особистості актора	199
Критика посередності	201
Моральне старіння й склероз таланту	212
Виховання таланту	215
Джерела моральної сили	221
Формування особистостей Пінні й Лаутера	227
Новаторство	247
Моцарт і Сальєрі. Підсумки	260

Навчальне видання

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

Вольдемар Пансо

**ПРАЦЯ І ТАЛАНТ
У ТВОРЧОСТІ АКТОРА**

Переклад з російської
Євдокія Староїнова

Ідея видання та наукова редакція
Богдан Козак

Літературний редактор
Ніна Бічуя

Дизайн та верстка
Інна Шкльода

Підписано до друку 10.06.2014.
Формат видання $84 \times 108 \frac{1}{32}$
Друк офсетний. Папір офсетний.
Фіз. друк. арк. 8,6. Умовн. друк. арк. 14,5
Наклад 300 прим.